

EDAD DE ORO
REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
XXXVII



DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

2018

Edad de Oro. Revista de Filología Hispánica

ISSN: 0212-0429 – ISSNe: 2605-3314 <<https://revistas.uam.es/edadoro/index>>

Edad de Oro es uno de los máximos referentes en el área de investigación en Filología Hispánica, especialmente de los siglos XVI y XVII. Goza de un amplio reconocimiento en el ámbito académico internacional. Desde 1982 publica ininterrumpidamente, con una periodicidad anual, colaboraciones científicas de los principales especialistas de diversos centros nacionales y extranjeros. Con un público compuesto esencialmente por investigadores y expertos de todo el mundo, se dirige a cualquier persona interesada en las nuevas corrientes de los estudios humanísticos de su campo.

Dirección:

María Jesús Zamora Calvo
(Univ. Autónoma de Madrid)

Subdirección:

José Antonio Llera Ruiz
(Univ. Autónoma de Madrid)

Secretaría:

Raquel Arias Careaga
(Univ. Autónoma de Madrid)

Consejo de redacción:

Cecilia López-Ridaura
(ENES. Morelia / Univ. Nacional
Autónoma de México)
José Luis Ocasar Ariza
(Univ. Autónoma de Madrid)
Rocío Pérez Gironda
(Univ. Autónoma de Madrid)
Carolina Fernández Cordero
(Iberoamericana-Vervuert)

Admisión de originales:

María Jesús Zamora Calvo
Edad de Oro
Universidad Autónoma de Madrid
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española
Campus Cantoblanco
28049 Madrid (España)
Tfno. (+34) 91 497 6886
Correo-e: mariajesus.zamora@uam.es

Distribución, suscripción y venta:

Servicio de Publicaciones de la UAM
Universidad Autónoma de Madrid
28049 Madrid (España)

Intercambio de publicaciones:

Biblioteca de Humanidades
Universidad Autónoma de Madrid
28049 Madrid (España)

Comité científico:

Carlos Alvar (Université de Genève)
Ignacio Arellano (Univ. de Navarra)
Alberto Blecua
(Univ. Autónoma de Barcelona)
Jean Canavaggio
(Université Paris Nanterre)
Aurora Egido (Univ. de Zaragoza)
Víctor García de la Concha (RAE)
Luciano García Lorenzo (CSIC)
Joaquín González Cuenca
(Univ. de Castilla la Mancha)
Agustín de la Granja López
(Univ. de Granada)
Begoña López Bueno (Univ. de Sevilla)
Michel Moner
(Université Toulouse - Jean Jaurès)
Joan Oleza (Univ. de Valencia)
Alfonso Rey
(Univ. de Santiago de Compostela)
Lina Rodríguez Cacho
(Univ. de Salamanca)
Leonardo Romero Tobar
(Univ. de Zaragoza)
Aldo Ruffinatto
(Università degli Studi di Torino)
Lia Schwartz
(City University of New York)
Han colaborado en este volumen:
Departamento de Filología Española
(UAM)
Facultad de Filosofía y Letras (UAM)

Edad de Oro se recoge en las siguientes bases de datos y directorios: DICE; HLAS; MLA International Bibliography; PIO; ISOC-CSIC; DIALNET; SUMARIS CBUC; ULRICH'S.

Se encuentra evaluada en: SCOPUS: Q2; SCImago: SJR 2017 0.11, H Index 4; ERIH Plus: category A; CIRC: categoría C; RESH: 0.162; MIAR: ICDS 2017 10.0; CARHUS Plus+: C; LATINDEX.



EDAD DE ORO
REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
XXXVII



© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2018
© Departamento de Filología Española de la UAM, 2018
EDAD DE ORO. Revista de Filología Hispánica, vol. XXXVII
ISSN: 0212-0429 – ISSNE: 2605-3314
DOI <http://dx.doi.org/10.15366/edadoro2018.37>
Depósito legal: M-40059-1979
Página web <<https://revistas.uam.es/edadoro/index>>
Impresión: COFÁS Artes Gráficas, S. A.
Maquetación: Daniel Salamanca Díaz-C.

A Antonio Rey,
que tu palabra perdure en la memoria
de tus alumnos y de tus compañeros.

ARTÍCULOS

JUAN CARLOS BAYO (ITEM-Universidad Complutense de Madrid) <i>El romance de la reina Elena en el siglo XVI</i>	9
ESTHER BORREGO GUTIÉRREZ (Universidad Complutense de Madrid) <i>Villancicos de Teresa, villancicos para Teresa. De 1562 a 1661</i>	45
JAVIER ESPEJO SURÓS (Université Catholique de L'Ouest) <i>Nuevos apuntes a propósito de la Segunda parte de la torre de David moralizada por vía de diálogos (¿de Jerónimo de Lemos?) y de una Historia acaecida en una ciudad de este reino muy provechosa así para religiosos como para casados</i>	75
FRANCISCO J. ESCOBAR (Universidad de Sevilla) <i>Leer y editar a Góngora en el Siglo de Oro: Martín de Angulo o la forja (frustrada) de un cancionero de autor</i>	96
ELENA DEL RÍO PARRA (Georgia State University) <i>El culto al exceso en los inicios del imaginario criminal en España</i>	119
EVA LLERGO OJALVO (Universidad Camilo José Cela / Antonio de Nebrija) <i>Los villancicos de mojiganga del Monasterio de las Descalzas: los límites de la transgresión</i>	138
ELENA DI PINTO (Universidad Complutense de Madrid) <i>Villancicos de jácara en un entorno conventual</i>	168
RAFAEL MALPARTIDA TIRADO (Universidad de Málaga) <i>El componente verbal en las adaptaciones de la literatura áurea española al cine y la televisión: una propuesta de estudio</i>	184
ROBERTO MORALES ESTÉVEZ (ESERP Madrid) <i>Brujas, libros y cintas de vídeo: literatura en torno a los juicios de Salem</i>	228
MERCEDES COMELLAS (Universidad de Sevilla) y ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ (Université de Neuchâtel) <i>El lopismo inglés del siglo XVIII: Sir John Talbot Dillon (1739-1805) y William Hayley (1745-1820)</i>	247
RESEÑAS.....	286
ESTADÍSTICAS ANUALES.....	302
NORMAS DE ENVÍO Y ADMISIÓN DE ORIGINALES.....	303

ARTICLES

JUAN CARLOS BAYO (ITEM-Universidad Complutense de Madrid) <i>The Spanish ballad of Helen of Troy in the 16th century</i>	9
ESTHER BORREGO GUTIÉRREZ (Universidad Complutense de Madrid) <i>Teresa's villancicos, villancicos for Teresa. From 1562 to 1661</i>	45
JAVIER ESPEJO SURÓS (Université Catholique de L'Ouest) <i>New insight into the Segunda parte de la torre de David moralizada por vía de diálogos (from Jerónimo de Lemos?) and a certain Historia acaecida en una ciudad de este reino muy provechosa así para religiosos como para casados</i>	75
FRANCISCO J. ESCOBAR (Universidad de Sevilla) <i>Read and edit Góngora in the Golden Century: Martín de Angulo or the Forge (frustrated) of a song of Author</i>	96
ELENA DEL RÍO PARRA (Georgia State University) <i>The Cult of Excess at the Dawn of Spain's Criminal Imaginary</i>	119
EVA LLERGO OJALVO (Universidad Camilo José Cela / Antonio de Nebrija) <i>The villancicos de mojiganga of the Monasterio de las Descalzas: the limits of transgression</i>	138
ELENA DI PINTO (Universidad Complutense de Madrid) <i>Villancicos de jácara in a conventual environment</i>	168
RAFAEL MALPARTIDA TIRADO (Universidad de Málaga) <i>The verbal component in the adaptations of the Golden Age Spanish Literature to cinema and television: a study proposal</i>	184
ROBERTO MORALES ESTÉVEZ (ESERP Madrid) <i>Witches, Books and VHS tapes: literature about the Salem trials</i>	228
MERCEDES COMELLAS (Universidad de Sevilla) y ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ (Université de Neuchâtel) <i>Eighteenth-Century Lope de Vega Studies: Sir John Talbot Dillon (1739-1805) and William Hayley (1745-1820)</i>	247
REVIEWS.....	286
ANNUAL STATISTICAL REPORT	302
CRITERIA FOR SENDING AND ACCEPTING MANUSCRIPTS.....	303

ARTÍCULOS

EL ROMANCE DE LA REINA ELENA EN EL SIGLO XVI

JUAN CARLOS BAYO
ITEM-Universidad Complutense de Madrid
juanbayo@ucm.es

1. INTRODUCCIÓN

El texto del romance que comienza «Reina Elena, reina Elena» ha sido transmitido por cinco pliegos sueltos del siglo XVI; además, existen algunas breves pero preciosas referencias a él durante esa centuria. Hasta ahora no se ha elaborado una edición de tipo crítico que tenga en cuenta todos esos testimonios. Se trata, no obstante, de un trabajo necesario, pues se han llegado a glorificar como variantes de autor lo que no son sino meros descuidos de impresor. Cualquier comparación entre varios pliegos sueltos que contienen un mismo romance hace evidente que quienes trabajaban o colaboraban en los talleres se sentían libres de intervenir en el texto que preparaban si advertían en su modelo algo que les parecía un error, al mismo tiempo que introducían otros por distracción. Así se pone en marcha un proceso de modificación que, cuando incluye cambios conscientes e intencionales, puede generar variantes adiaforas y en los casos más extremos producir una versión distinta del poema original. Aun así, conviene recordar que en muchos casos las alteraciones se quedan en la fase de meros defectos y que, como sucede con cualquier texto transmitido por escrito, un romance conservado por pliegos y cancioneros del siglo XVI es susceptible de análisis ecdótico y no existe ninguna razón para no subsanar tales fallos mediante las herramientas de la crítica textual.

La primera edición moderna del romance de la reina Elena fue elaborada por Wolf y Hofmann en su *Primavera y flor de romances* a partir de dos pliegos sueltos conservados en Praga (1856: 3-7 [n.º 109]). Menéndez Pelayo se limitó a retomarla junto al resto de la colección en su *Antología de poetas líricos castellanos*, sin apenas más retoque que su discutible decisión de disponer los versos en dos

octosílabos por línea, si bien realizó valiosas observaciones sobre esta pieza al tratar de los romances de la Antigüedad grecolatina (1899: VIII, 221-223 [n.º 109]; 1903: 480-484). Una nueva edición de tipo crítico, a partir de los dos pliegos de Praga ya mencionados y otro conservado en Madrid, fue elaborada por Diego Catalán en un estudio que no solo abordaba la cuestión del romance de la reina Elena en el siglo XVI, sino también su pervivencia en la tradición oral moderna (1970: 101-117). No obstante, la mayoría de los editores posteriores que lo han incluido en sus antologías se han limitado a retomar el texto de Menéndez Pelayo, aunque también ha habido una tendencia importante a remontarse directamente a uno solo de los dos pliegos de Praga, o bien el más antiguo (Débax 1982: 308-312 [n.º 55]; Díaz-Mas 1994: 386-390 [n.º 99]), o bien el más completo (Di Stefano 1993: 237-239 [n.º 60]; 2010: 201-204 [n.º 64]). A continuación, me centraré en los testimonios directos o indirectos del siglo XVI, aunque las referencias a las raíces medievales y a las ramificaciones de la tradición sefardí resultarán inevitables.

2. LOS TESTIMONIOS

Cualquier análisis serio de un romance debe comenzar por considerar todos los testimonios conservados. Según se ha avanzado, se conservan cinco pliegos sueltos del siglo XVI que contienen el de la reina Elena. Existen, además, algunas referencias a él durante este periodo que tampoco se deben ignorar.

2.1. LA TRADICIÓN DIRECTA: TESTIMONIOS QUE TRANSCRIBEN EL TEXTO

Se trata de los ya mencionados cinco pliegos sueltos, los cuales, como suele suceder, no llevan marca de impresor, con una excepción, y tampoco indican ni el lugar ni el año de publicación. Sus características, sin embargo, hacen pensar que fueron producidos entre 1510 y 1565 aproximadamente, dos de ellos en Barcelona y tres en Burgos:

- A ¶ Romanze [con z invertida] dela reyna Clena [sic] con la glosa del | Romance de Eneas. | [Enmarcado por una orla formada por cuatro piezas con motivos vegetales: una en el margen superior; dos en el derecho y una más ancha en el inferior. Esta incluye una marca tipográfica del impresor Carles Amorós, dos putti sosteniendo un escudo; en su interior se halla una mano empuñando un tallo con cinco ramas de olivo. Grabado formado por dos tacos xilográficos, el de la izquierda ocupa dos tercios y el de la derecha un tercio de la composición: 1.º Un caballero con armadura en el centro, con las murallas de una ciudad arriba al fondo, arrodillado ante una reina seguida de dos damas a la izquierda y cuatro árboles a la derecha; 2.º Una nao con la popa a la izquierda y la proa a la derecha. A continuación el texto a dos columnas].

- 1) ¶ Reyna helena reyna helena | dios prospere tu alto estado
- 2) ¶ Ay troyano quiē supiera | qndo [sic] tu en mi puerto ētra=(ste

2 hojas; 4.º; letra gótica.

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 3-VI-8/20.

Asignación tipobibliográfica: Barcelona, Carles Amorós, ca. 1510?

Repertorios: Rodríguez-Moñino (1997), n.º 1011bis; Lamarca (2015), n.º 75.

Facsímil: *Pliegos poéticos del siglo XVI de la Biblioteca de Cataluña*, n.º 38.

B ¶ Romance nuevo por muy gentil | estilo: con vna glosa nueva al romance q̄ dize En castillla [sic] | esta vn castillo que se llama rocha frida. Y el romãce de a [sic] reyna Elena. Y vnas coplas y villancicos. | [*Grabado con una escena enmarcado en doble filete: en el centro un caballero con una dama en la grupa de su montura, dirigiéndose a un castillo a la izquierda y seguido por un escudero con dos cabalgaduras a la derecha. A continuación el texto a dos columnas*].

- 1) ¶ Por un bosq̄ tenebroso | caminando triste vn dia
- 2) ¶ Porq̄ en tal caso y tenor | se publique nueva historia
- 3) ¶ Porq̄ me beso perico | porq̄ me beso el traydor
- 4) ¶ Reyna elena reyna elena | dios prospere tu alto estado
- 5) ¶ Bendito sea aquel dia | que nacio mi pensamiento
- 6) ¶ Pues mi vida τ e vña vida | vna vida son las dos

4 hojas; 4.º; letra gótica.

Praga, Národní knihovna České republiky, 9.H.231/71.

Asignación tipobibliográfica: Burgos, Alonso de Melgar, ca. 1520?

Repertorios: Rodríguez-Moñino (1997), n.º 1048; Fernández-Valladares (2005), n.º 116.

Facsímil: *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, n.º 71.

C ¶ Glosa del Romance de don Tristan y la | glosa del romãçe que dize. Reyna Elena | y vnas coplas de Bēditos sean mis ojos | τ la glosa del romance de Eneas. [*Enmarcado por una orla completa formada por ocho piezas. Grabado formado por cuatro tacos xilográficos de aproximadamente el mismo tamaño: 1.º) Árbol con tres pájaros. 2.º) Mujer desnuda, con la mano izquierda cogiendo un paño que le cuelga del hombro derecho y con la mano derecha alzando un objeto similar a una redoma con una pócima. 3.º) Galán. 4.º) Ciudad. A continuación el texto a dos columnas*].

- 1) ¶ Al tiēpo que se alegraua | el campo cō nuevas flores
- 2) ¶ Reyna Elena reyna Elena | dios prospere tu alto estado
- 3) ¶ Bendito sea aquel dia | que naçio mi pensamiento
- 4) ¶ Pues mi vida y vña vida | vna vida son las dos
- 5) ¶ Ay troyano quien supiera | quãdo tu ē mi puerto ētraste

4 hojas; 4.º; letra gótica.

Paradero desconocido, quizá en Barcelona.

Asignación tipobibliográfica: Barcelona, Carles Amorós, *ca.* 1540?

Repertorios: Rodríguez-Moñino (1997), n.º 883.5; Lamarca (2015), n.º 266.

Facsímil: Cátedra (1983), n.º 4.

- D ¶ Glosa del romance de dō Tristan. | Y el romance que dizen dela reyna Elena. Y vn villācico | de passes me por Dios barquero. Y otro villancico d | romerico tu que vienes. Y otro que dize. No me | demandes carillo, que a ti no te me daran. [*Grabado enmarcado en doble filete y flanqueado a derecha e izquierda por sendas barras de adornos tipográficos; es una escena que representa conversaciones simultáneas entre dos grupos de personajes por separado en un palacio: a la izquierda, un rey con tres hombres; a la derecha, otros tres hombres. A continuación el texto a dos columnas*].

1) AL tiempo q̄ se alegraua | el cāpo con nueuas flores

2) ¶ REyna elena reyna elena | dios prospere tu estado

3) ¶ Passesme por dios barq̄ro | de aquessa parte del rio

4) ¶ ROmerico tu que vienes | donde mi señora esta

5) NO me demādes carillo | pues que no te medarā

4 hojas; 4.º; letra gótica.

Praga, Národní knihovna České republiky, 9.H.231/18.

Asignación tipobibliográfica: Burgos, Felipe de Junta, *ca.* 1564?

Repertorios: Rodríguez-Moñino (1997), n.º 883; Fernández-Valladares (2005), n.º 529.

Facsímil: *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, n.º 18.

- E ¶ Glosa del romance de don Tristā. | Y el romance que dizen dela reyna Elena. Y vn villācico | de passes me por Dios barquero. Y otro villancico de | romerico tu que vienes. Y otro que dize. No me | demandes carillo, que a ti no te me daran. [*Grabado enmarcado en doble filete y flanqueado a derecha e izquierda por sendas barras de adornos tipográficos; es una escena que representa en un palacio a un caballero con ropa de viaje arrodillado ante una dama, entre dos doncellas de esta a la izquierda y otros dos personajes a la derecha. A continuación el texto a dos columnas*].

1) AL tiempo q̄ se alegraua | el cāpo con nueuas flo= |(res

2) ¶ Reyna elena reyna elena | Dios prospere tu estado

3) ¶ Passes me por Dios varq̄ro | de aquessa parte del rio

4) ¶ ROmerico tu que vienes | donde mi señora esta

5) ¶ NO me demādes carillo | pues q̄ no te me daran

4 hojas; 4.º; letra gótica.

Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/9425.

Asignación tipobibliográfica: Burgos, Felipe de Junta, ca. 1565?

Repertorios: Rodríguez-Moñino (1997), n.º 882; Fernández-Valladares (2005), n.º 550.

Facsímil: *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*, n.º 68.

He aceptado en general las dataciones por asignación tipobibliográfica recogidas en Lamarca (2015) y Fernández Valladares (2005). Aunque a veces podrían plantearse dudas, considero que la cronología relativa resulta correcta. Los dos testimonios barceloneses proceden del taller de Carles Amorós, cuya actividad como impresor de 1507 a 1548 está bien documentada. El primero es un medio pliego, a diferencia del otro y todos los demás, los cuales son pliegos enteros. La pieza de la orla inferior con los dos *putti* aparece ya en una impresión de la obra de Francesc Eiximenis *De la temor de Déu*, con colofón de 1509, y se sigue utilizando en las *Cobles en lahor de la Christianíssima Pau* de 1526 (Fernández Vega 2003: 80), pero en estos dos casos el escudo se halla en blanco; hay que advertir que la marca con la mano empuñando el tallo de olivo comienza a documentarse hacia 1520. Los grabados fueron utilizados también en su edición ampliada de las *Històries e conquestas* de Pere Tomic en 1534, en concreto el del caballero y la reina en los ff. 16v y 48r y el del barco en el f. 54v.

Lamentablemente, el otro testimonio, sin marca de impresor, atribuido a Carles Amorós resulta solo accesible por la edición facsímil de Cátedra (1983), pues se halla en manos de un coleccionista privado, quizá en Barcelona (Di Stefano 1988: 272). Su editor desarrolla la hipótesis de que podría tratarse de una iniciativa de Pere Montpezat en colaboración con Carles Amorós. Hay un par de puntos débiles: por una parte, no hay pruebas de que Pere Montpezat llevara a cabo impresión de romances; por otra parte, Carles Amorós utilizó a lo largo de su carrera muy variadas letrerías, a menudo obtenidas de otros impresores. Cátedra advierte que en este pliego suelto parece haberse empleado una procedente del taller de Joan Rosembach y cita un documento notarial del 15 de junio de 1529 por el que este se comprometía a ceder al cabo de tres años una prensa y cuatro letrerías a Pere Montpezat, que había de casarse con una criada del impresor alemán (Madurell y Rubió 1955: 699-703 [n.º 400]). Sin embargo, Rosembach murió en los primeros días de noviembre de 1530, las condiciones del contrato no se cumplieron y el taller del difunto, con los materiales correspondientes, pasó a propiedad de Carles Amorós según recoge un documento del 7 de junio de 1531 (Madurell y Rubió 1955: 719-720 [n.º 410bis]). Parece, pues, más simple asignar el pliego a este impresor.

¹ La entrada en la base de datos *Iberian Books* dirigida por Wilkinson lo clasifica como probable fantasma bibliográfico, lo cual acaso sea una prevención excesiva <<https://iberian.ucd.ie/view/iberian:18827>>.

Si los testimonios barceloneses debieron de salir todos del local de Carles Amorós en la calle de la Portaferrissa, los burgaleses también podrían proceder de un solo lugar, el establecimiento en el Azogue fundado por Fadrique de Basilea. Esta imprenta fue heredada por su hija Isabel y su yerno y antiguo oficial Alonso de Melgar, quien estuvo al frente del negocio desde 1518 hasta su muerte en 1525; la viuda se casaría poco después con Juan de Junta y el hijo de ambos, Felipe de Junta, se haría cargo personalmente de este taller desde 1560 hasta su muerte en 1596. La asignación del testimonio burgalés más temprano a Alonso de Melgar hacia 1520 fue ya realizada por Norton (1978: 121-122 [n.º 340]) y es apoyada por Fernández Valladares (2006: 463), quien precisa que no puede ser anterior a noviembre de 1519 y además indica que el grabado fue utilizado hasta 1558 (2012: 110-111). Los otros dos pliegos burgaleses, ambos asignados a Felipe de Junta, ofrecen el mismo contenido y son muy similares y próximos en el tiempo. Fernández Valladares sitúa el conservado en Praga hacia 1564 (2006: 471) y el custodiado en Madrid entre 1560 y 1565 (2006: 469). En cuanto a sus grabados, indica que el del primero fue ya utilizado en un pliego al parecer impreso entre 1515 y 1519 por Fadrique de Basilea o Alonso de Melgar, mientras que el del segundo lo documenta por primera vez hacia 1563 (2012: 113). Como se verá más adelante, el texto del pliego conservado en Madrid es algo inferior al de Praga e incluso se puede llegar a plantear la hipótesis de que descende de él, por lo que he preferido datarlo simplemente hacia 1565.

2.2. LA TRADICIÓN INDIRECTA: TESTIMONIOS QUE SOLO MENCIONAN O CITAN EL ROMANCE

Existen tres testimonios que, a pesar de no contener el texto del romance de la reina Elena o citarlo muy pasajeramente, deben ser considerados. Se trata del llamado *Libro de cincuenta romances*, los catálogos de la Biblioteca Colombina —en particular el *Abecedarium B*— y un pliego suelto con una ensalada de romances viejos donde se citan los dos primeros versos.

a Libro en el qual | se contienen cinquenta romances cõ | sus vilancicos y desechas. Entre los | quales ay muchos dellos nueuamen | te añadidos: que nunca en estas tier= | ras se han oydo. [*Enmarcado con orla completa formada por ocho piezas con motivos vegetales. Debajo del título grabado formado por dos tacos xilográficos: un tañedor de guitarra y una dama*].

[*A la vuelta se halla descripción del contenido*]: AQui comiençan cinquenta romã= | çes en los quales han [*sic*] añadidos los siguientes [*sic*] romã | çes. El romance de Calisto τ Melibea. Otro q̄ | comiença En las salas de Paris. Otro đ Gua | rinos Otro de gayferos Otro al conde de Oliua. Otro dl | conde Claros. Otros tambien de amores. Otro đ la Reyna | helena. Otros đ Paris y las tres deesses. Y muchos otros ro | mances.

4(+2) hojas (incompleto); 4.º; letra gótica.

Paradero desconocido.

Asignación tipobibliográfica: Barcelona, Carles Amorós, ca. 1525?

Repertorios: Rodríguez-Moñino (1997), n.º 936(+1063); Lamarca (2015), n.º 215.

Facsímil: *Pliegos poéticos de la colección del marqués de Morbecq*, n.º 4(+5).

b [Abecedarium B, cols. 538, 542, 1138 y 1153, n.º 12308]

538/ = Elena en romançe - 12308

542/ = Emperatrices y reynas q̄ huys de la legria - 12308

1138/ = reginae coplas - 12308

1533/ Reyna elena reyna elena dios prospere tu estado - 12308

Pliego suelto perdido.

Repertorios: Rodríguez-Moñino (1997), n.º 857.

c ¶ Aquí comiença vn romance de vn | desafio entre don Urgel y Bernardo del Carpio. | Mas una ensalada de muchos roman | ces viejos y cantarillos. [Grabado enmarcado por cuatro barras con la escena de dos caballeros lidiando en una playa, con un castillo a la izquierda y el mar a la derecha. A continuación el texto a dos columnas. En la segunda de la página final se halla la penúltima estanza de la «Ensalada de romances viejos» con los siguientes versos]:

Reyna Elena Reyna Elena
Dios prospere vuestro estado

4 hojas; 4.º; letra gótica.

Praga, Národní knihovna České republiky, 9.H.231/1.

Asignación tipobibliográfica: Burgos, Felipe de Junta, ca. 1570?

Repertorios: Rodríguez-Moñino (1997), n.º 707; Fernández-Valladares (2005), n.º 587.

Facsímil: *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, n.º 1.

La asignación tipobibliográfica del *Libro de cincuenta romances* fue realizada por Rodríguez Moñino en su introducción a la edición facsímil. En particular, llamó la atención sobre una letra de gran tamaño utilizada en la portada y otra menor de encabezamiento utilizadas en el taller de Joan Luschner y después en el de Carles Amorós. Las del texto aparecen en una fundición utilizada por este en un libro de 1518, pero con la adición de dos nuevas formas para la *M* que llevan a suponer que el *Libro de cincuenta romances* es siete u ocho años posterior.

Los repertorios de la Biblioteca Colombina son de capital importancia y la inclusión de un impreso en ellos significa que fue adquirido, y lógicamente producido, antes de la muerte de Hernando Colón, acaecida en Sevilla el 12 de julio de

1539. En el *Abecedarium B* figuran tanto el pliego atribuido más arriba a Alonso de Melgar (n.º 12361) como el *Libro de cincuenta romances* (n.º 14870). Es del mayor interés la referencia, también en el *Abecedarium B*, a un pliego hoy perdido (n.º 12308) y según la numeración más temprano que el atribuido a Alonso de Melgar: en él aparecían el romance de Elena y las coplas de la reina de Nápoles, sin ninguna indicación de que contuviera más textos; debió de tratarse, pues, de un medio pliego, probablemente similar al conservado de Carles Amorós.

Estos dos medios pliegos muestran claramente que los impresores intentaban incluir en ellos poesías con alguna vinculación. El romance de Elena y París es seguido por una composición sobre Dido y Eneas en el de Carles Amorós —destinado, pues, a la materia troyana en sentido estricto—, mientras que era complementado por las coplas de la reina de Nápoles en el hoy perdido —dedicado así a soberanas desgraciadas—. La actitud de los impresores está en consonancia con la de los poetas. En realidad, al autor del romance que nos ocupa le interesa más el rapto de Elena y el castigo de París que la guerra de Troya en sí, que queda relegada a un segundo plano. Por regla general, los romances más antiguos de materia troyana se centran en reinas y princesas envueltas en la guerra en el bando iliense, finalmente perdedor: aparte de Elena, se hallan Pentésilea y Políxena —la reina de las amazonas en «Por los montes de Carcaso», la joven princesa troyana en «¡Oh cruel hijo de Archiles!» y «Triste estava e muy penosa» (ed. Menéndez Pelayo 1899: IX, 214-216 [*Apéndice a la «Primavera»* n.ºs 31-33])—.

La situación se complica en el caso de los pliegos enteros por su mayor extensión, pero aun así hay que notar el predominio de la temática erótica desde una perspectiva caballeresca, muy en la órbita del llamado amor cortés. El testimonio más reciente de Carles Amorós vuelve a presentar las dos obras de su medio pliego anterior precedidas por otra nueva, la glosa del romance de Tristán atribuida a Alonso de Salaya en otros pliegos, la cual también encabeza los dos testimonios asignados a Felipe de Junta. Estamos, pues, ante tres casos de parejas de amantes —París y Elena, Dido y Eneas, Tristán e Iseo— con mucho en común: se trata de relaciones entre una reina (o princesa destinada a serlo) y un noble con menor estatus que tendrán consecuencias funestas. Esta fijación en el aspecto erótico de la leyenda troyana tiene raíces medievales. Ya el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, compuesto en la década de 1160, y la *Historia destructionis*

² Es acaso posible que lo que Askins e Infantes interpretaron como una referencia en el *Supplementum*, f. 16v, a uno de los pliegos impresos por Felipe de Junta por los años de 1560 remitiera en realidad al asignado más arriba a Carles Amorós hacia 1540 si se adelanta ligeramente la fecha de este; no obstante, debo confesar que ignoro los motivos por los que añadieron tal información a Rodríguez-Moñino (1997: 691-692 [n.º 882]), pues lo único que se lee en el facsímil que puede guardar alguna relación es «Glosa», sin más indicación.

Troiae de Guido delle Colonne (Guido de Columnis en latín), acabada en 1287, se articulaban en gran medida en torno a cuatro relaciones con triste final: Jasón y Medea, Paris y Elena, Troilos y Briseida, Aquiles y Políxena. La influencia de ambas obras en las literaturas hispánicas fue considerable, como se ilustrará más adelante. Aquí tan solo cabe añadir que en la Edad Media se prolongaba la historia de Troya no solo con el establecimiento de Eneas en Roma, sino además con el de su descendiente Bruto en Bretaña. Así se encuentra en Guido y en obras que lo utilizaron como fuente, entre ellas la *Crónica troyana* cuya primera impresión en 1490 fue seguida de más de una docena de ediciones hasta 1587. Las historias de Paris y Elena y de Tristán e Iseo, pues, guardaban mayor relación para el público de la época que para el actual.

Finalmente, el último testimonio indirecto de relevancia es un pliego que termina con una ensalada anónima de romances viejos, a veces denominada «ensalada de Praga». Aunque solo transmita dos versos del protagonizado por Paris y Elena, proporciona valiosas indicaciones sobre su difusión y cómo se cantaba en el siglo XVI.

3. LA RELACIÓN ENTRE LOS TESTIMONIOS

En primer lugar, hay indicios de que los cinco pliegos que han transmitido el texto del romance por extenso provienen de un solo ascendiente ya defectuoso, presumiblemente un pliego. El primer ejemplo significativo aparece en el mismo inicio y muestra la relevancia de los testimonios indirectos :

1)	2	Dios prospere vuestro estado	<i>c</i>
		dios prospere tu estado	<i>bDE</i>
		dios prospere tu alto estado	<i>ABC</i>

La lección de la ensalada, «vuestro», es la más consistente con el texto del romance, incluso a pesar de acabar aquí su cita, pues Paris se dirige a Elena utilizando *vos* en el resto del poema. Probablemente, un ascendiente común de los cinco pliegos que han transmitido el texto por extenso leía por error «tu», una lección hipométrica si se hace sinalefa; esto llevó al remiendo «tu alto», que a su vez suscita un posible problema de sentido, esto es, si una reina puede ascender de estado. Ambas lecciones, pues, plantean dificultades y de ahí las vacilaciones en la transmisión.

³ Dadas las coincidencias en lugares de impresión y de conservación, designo los testimonios alfabéticamente. Cuando aparecen microvariantes, cito en general solo la lección tal como aparece en la mayoría de los testimonios.

2) 31 echo la compuerta Paris ABCDE

El resto del texto indica que el nombre de este príncipe troyano tenía acentuación antietimológica oxítónica, *París*, lo cual hace que este verso resulte hipermétrico. Ello hace pensar que la lección original debió de ser **echó París la compuerta* y hubo un cambio de orden de palabras en un ascendiente común. Cabe añadir que la acentuación oxítónica se ve apoyada por la tradición oral de este romance, como ya advirtió Menéndez Pelayo (1903: 482 n. 3).

3) 35 alçen ancoras tiendan velas BCD
alcen ancoras tiendas velas A
alcen ancoras y velas E

Aquí la lección de la mayoría es la del ascendiente común, pero resulta hipermétrica y el editor del testimonio más reciente introdujo un remiendo. Este muestra en otros lugares preocupación por la métrica; en algunos casos, sus retoques son obvios y pueden considerarse acertados, pero aquí hay problemas para aceptar su intervención. El tipo de estructura bimembre que aparece en la lección de la mayoría no solo es común en el estilo del romancero, sino que aparece en este pasaje en versiones de la tradición sefardí. El texto de Yacob Abraham Yoná en su *Gu'erta de romansos 'importantes* (Salónica, antes de 1905) lee «Armó velas 'i 'eğó ganço» (v. 12, transcripción de Armistead y Silverman 1971: 145 [n.º 11a]), mientras que una versión de Tetuán recogida más recientemente contiene «Alzan velas y echan remos» (v. 21, repetido en v. 22, ed. Larrea 1952: 134-135 [n.º 26]). Es probable, pues, que haya un error debido a que *âncoras* haya sustituido a un equivalente bisílabo como *anclas* o *ganchos* (en la época, *âncora*, forma conservada en otras lenguas románicas peninsulares, no tenía un matiz tan arcaico y culto como en la actualidad).

Los dos últimos ejemplos nos han llevado a la cuestión de las versiones de este romance recogidas en tiempos recientes. Es cierto que no se pueden mezclar indiscriminadamente los testimonios impresos del siglo XVI con tales textos, pero tampoco es lícito, ni prudente, ignorar la tradición oral. En la inmensa mayoría de las versiones tomadas de esta aparecen en el lugar que seguiría al v. 12 de los pliegos del siglo XVI unas palabras de Paris explicando que en su nave lleva un árbol maravilloso con manzanas de amor, algo quizá más apto para estimular la curiosidad de la reina. Así habla en la versión ya citada de Yoná (Armistead y Silverman 1971: 145):

4) 7 De la nave ke yyo vengo, avi'a 'un riko mansano,
ke 'eğava mansanas de amores 'invyerno 'i 'enverano.

Se trata un motivo literario de carácter fantástico inspirado en el juicio de Paris, pero a la vez correspondiente a la mentalidad folklórica y susceptible de ser adoptado por ella. Su gran difusión en la tradición oral, pues aparece en versiones recogidas en Canarias, Marruecos y Turquía, induce a pensar que figuraba en la composición original tal como se debió de cantar a finales del siglo xv (Armistead y Silverman 1971: 149) y que los versos correspondientes fueron eliminados al componer el texto en un pliego ascendiente de los conservados.

Si se sigue con el análisis, hay una veintena de variantes que muestran con bastante claridad que los dos pliegos asignados a Felipe de Junta en la década de 1560 están estrechamente relacionados. Por motivos de espacio, selecciono solo un ejemplo (el resto se puede espigar en el aparato crítico que figura más adelante):

5) 105 Troylos *ABC* : Troylo *DE*

Aquí los testimonios más tempranos mantienen la *-s* grecolatina (< lat. *TROILUS* < gr. *Τρωϊλος*) y es de notar que la métrica requiere también la acentuación etimológica. Este príncipe troyano es mencionado otra vez en el v. 119 y los pliegos asignados a Felipe de Junta vuelven a utilizar la forma sin *-s* final frente a los demás.

Que los dos testimonios impresos por Felipe de Junta hacia mediados de la década de 1660 estén fuertemente emparentados era hasta cierto punto de esperar. Lo que resulta algo más sorprendente es que una quincena de variantes muestran con bastante claridad que los textos impresos por Alonso de Melgar hacia 1520 y por Carles Amorós hacia 1540 se encuentran estrechamente relacionados entre sí, mucho más de lo que se halla el primero con los atribuidos a Felipe de Junta o el segundo con el previamente estampado por el mismo impresor. Este es un ejemplo:

6) 113 bien vengades vos Paris *ADE*
 bien vengays vos Paris *BC*

Aquí la sustitución por la forma más evolucionada del verbo produce hipometría en los dos testimonios datados hacia 1520-1540.

En este punto hay que considerar una laguna que ha llegado a ser objeto de comentario en la bibliografía sobre el romancero, aunque teniendo en cuenta solo los pliegos sueltos burgaleses:

7) 93 Agamenon que esto vido *ADE*
 mando apercebir su real
 pone en orden su gente
 como auia de estar

93 Agamenon questo vido *BC*
 mando apercebir su gente
 como auian destar

La última lección es claramente defectuosa y hace daño a la vista en las ediciones que siguen el texto del pliego asignado a Alonso de Melgar disponiendo dos octosílabos por línea. Se trata de un caso evidente de *homoioleuton* o salto de igual a igual, es decir del «su» del v. 94 al «su» del siguiente, y como tal es mencionado por Di Stefano (2016: 120) sin entrar en explicaciones. En cambio, Garvin (2007: 104-105) propone que la lección más completa corresponde a una modificación introducida en el taller de Junta sobre el texto tal como es transmitido por el pliego asignado a Alonso de Melgar hacia 1520. Este tipo de explicación es altamente improbable incluso considerando únicamente los testimonios burgaleses, pues, aunque un corrector introduzca una enmienda, resulta muy remota la posibilidad de que lo haga reproduciendo las condiciones para un *homoioleuton*. Naturalmente, la prueba definitiva de que la lección de los pliegos más recientes es la original es que esta aparece ya en el más antiguo, el estampado hacia 1510 por Carles Amorós. Todo indica que en la imprenta de Felipe de Junta se siguió el texto de un pliego que en este pasaje era diferente y mejor que el atribuido al primer marido de su madre, Alonso de Melgar. En cualquier caso, la laguna es un evidente error de impresor y resulta inadmisibles mantenerla en una edición que vaya más allá de la transcripción paleográfica de un solo testimonio.

Esto nos lleva a la relación que tiene el pliego más antiguo conservado, el impreso por Carles Amorós hacia 1510, con el resto. Hay un par de variantes que obligan a asumir que no fue el ascendiente de ninguno de los otros testimonios conservados. La más interesante es la siguiente:

8) 14 a esse buen rey castellano *BC*
 a esse buen rey Castellano *DE*
 a esse buen rey de françia *A*

Aquí el impresor del pliego más antiguo parece haber interpretado el «castellano» original confiriéndole sentido gentilicio, «de Castilla» (probablemente su modelo leía además «Castellano» con mayúscula como los testimonios más estrechamente emparentados) en vez de con la acepción «señor de un castillo» (habitualmente, aunque no aquí, solo como gobernador) y a raíz de ello haber

⁴ Incluso si hubiera que retrasar algo su fecha, la cronología seguiría siendo contundente en contra de una innovación, pues el impresor provenzal murió en 1549, una década antes de que Felipe de Junta heredara el taller burgalés.

introducido un remiendo poco acertado (rompe con la asonancia, aparte de introducir un cambio de significado desafortunado para el lector actual).

Además, el pliego más antiguo de Carles Amorós se acerca a los atribuidos a Felipe de Junta de modo que hace posible explicar algunas variantes:

- | | | | |
|----|----|---------------------|-----------|
| 9) | 14 | Agamenon los regia | <i>BC</i> |
| | | Agamenon los guia | <i>A</i> |
| | | Agamenon los guiaua | <i>DE</i> |

La lección original debió de ser «regia», que en un descendiente fue modificada por error a «guia» según refleja el testimonio más antiguo de Carles Amorós. Tal variante resulta hipométrica y se ve enmendada en los testimonios atribuidos a Felipe de Junta a «guiaua», que en lo que respecta tanto al significado como a la métrica es tan válida como «regia».

El siguiente paso es perfilar la relación entre los dos grupos de testimonios ya establecidos. Por lo que hace a los pliegos atribuidos a Felipe de Junta, hay unos cinco ejemplos en los que el conservado en Praga coincide con los otros frente al de Madrid. Constituyen un indicio inequívoco de que este último, pese a introducir retoques para mejorar la métrica, es un testimonio inferior. Este es el ejemplo más claro:

- | | | | | | | |
|-----|-----|-----------|-------------|---|---------------|----------|
| 10) | 115 | por Troya | <i>ABCD</i> | : | por la tierra | <i>E</i> |
|-----|-----|-----------|-------------|---|---------------|----------|

La primera lección hace mejor sentido y se halla confirmada por los otros tres testimonios.

Ahora llega el momento de plantear si el pliego de Felipe de Junta conservado en Madrid descende del otro del mismo impresor custodiado en Praga. Aunque quizá no sea del todo imposible, resulta improbable, pues hay tres casos en los que llega a coincidir con los testimonios de la primera mitad del siglo frente al otro. Uno de ellos es el siguiente:

- | | | | | | | |
|-----|----|---------------|----------|---|----------------|-------------|
| 11) | 70 | en ella estan | <i>D</i> | : | en ellas estan | <i>ABCE</i> |
|-----|----|---------------|----------|---|----------------|-------------|

Aquí la lección correcta es la primera, tanto desde el punto de vista métrico (hace posible una sinalefa necesaria para el octosílabo) como gramatical (el antecedente del pronombre es «villa», en singular). La conclusión es que el vínculo entre los dos testimonios asignados a Felipe de Junta no es directo, sino que se produce por medio de un ascendiente común. Es interesante notar que Di Stefano (1988: 275-276) se inclinaba por esta misma relación al considerar el texto del romance glosado de don Tristán transmitido por estos dos mismos pliegos. Todo indica, pues, que fueron compuestos en la imprenta de Felipe de Junta a

partir de otro anterior de igual contenido, probablemente estampado en el mismo taller.

En cuanto a la relación entre los pliegos asignados a Alonso de Melgar hacia 1520 y a Carles Amorós hacia 1540, hay indicios de que el texto de este es inferior, aunque la evidencia sea menor. Este es un ejemplo:

12)	50	malamente os ha engañado	<i>ADE</i>
		malamente os an engañado	<i>B</i>
		malamente os han gañado	<i>C</i>

El sujeto es «Paris» (v. 47) pero los dos testimonios en cuestión muestran un error, el paso del verbo al plural por atracción de «sus palabricas» (v. 49). El pliego atribuido a Alonso de Melgar reproduce la lección equivocada de su ascendiente, mientras que el posterior de Carles Amorós introduce un remiendo para restaurar la métrica, pero sigue adoleciendo de incorrección gramatical.

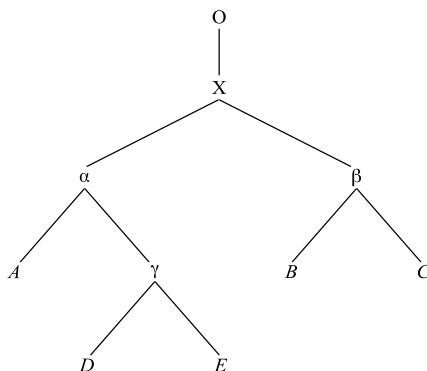
El nombre de un personaje también da pie a variantes en ambos testimonios:

13)	106	y el esforçado Picar	<i>DE</i>
		y el esforcado Picar	<i>A</i>
		y el esforçado picar	<i>B</i>
		y el esforçado pican	<i>C</i>
	118	y al esforçado Picar	<i>ADE</i>
		y al esforçado pican	<i>BC</i>

Cátedra argumenta que la lección correcta es «*Pican*, de acuerdo con la historia de Troya» (1983: 34), pero tal forma no se documenta en ninguno de los tratamientos medievales de la materia troyana ni en sus aldeaños según he podido comprobar. Así pues, me parece claramente preferible la forma «*Picar*», seguramente invención del poeta, por ser lección superior.

La última cuestión es averiguar si el texto del pliego asignado a Alonso de Melgar es ascendiente directo del que ofrece el atribuido a Carles Amorós hacia 1540. De nuevo, no es una hipótesis del todo descartable, pero resulta un tanto improbable. Un aspecto que diferencia a estos dos testimonios de los demás es que son los únicos que presentan casos de *-e* paragógica. Ahora bien, mientras que en el pliego burgalés hay solo uno, «sale» (v. 68), en el barcelonés hay cuatro, «derribare» (v. 66), «salle» (v. 68), «naturale» (v. 126) y «caualgare» (v. 138). Parece más natural suponer que la paragoge figuraba en el modelo y fue suprimida por los impresores que al contrario. Ello, sumado a que es improbable una relación directa o casi directa entre dos testimonios en un corpus con pérdidas masivas, hace más prudente pensar que el pliego asignado a Carles Amorós hacia 1540 no deriva del atribuido a Alonso de Melgar, sino de un ascendiente común a ambos.

Este sería, pues, el *stemma* del romance de la reina Elena en los cinco pliegos conservados:



4. EDICIÓN DEL ROMANCE DE LA REINA ELENA

A continuación presento una edición del romance de la reina Elena, seguida de un aparato de variantes, teniendo en cuenta todos los testimonios. He consultado directamente los pliegos conservados en la Biblioteca de Catalunya y la Biblioteca Nacional de España. En el caso de los de Praga, me he basado en la digitalización disponible en la página correspondiente de la red <<http://www.manuscriptorium.com>>. En cuanto al asignado a Carles Amorós hacia 1540, he utilizado el facsímil por ser la única fuente accesible. Aunque he seleccionado variantes de los testimonios directos e indirectos, me he abstenido de introducir enmiendas *ope ingenii*; a causa de ello, han quedado dos versos hipermétricos. No he intentado reconstruir la *-e* paragógica, que probablemente figuraba en el original, pero que también pudo ser introducida en el subarquetipo β . Además de añadir acentos y puntuación y resolver las abreviaturas, se ha regularizado el uso de *i/j* y *u/v*, pero se ha evitado modernizar otras consonantes, en particular las sibilantes (en el aparato de variantes se mantienen las grafías según aparecen en los pliegos, si bien se desarrollan las abreviaturas).

⁵ He consultado los facsímiles disponibles de los cinco pliegos, pero resulta preferible la inspección del original e incluso de reproducciones fotográficas a causa de los retoques y equivocaciones que a veces se introducen en tales ediciones. En el caso del pliego de la Biblioteca Nacional de España, se pueden advertir las siguientes falsas erratas y correcciones (doy primero la lectura del pliego y después la del facsímil): 57 vn: va; 85 guiaua: guiana; 118 esforçado: esforcado; 121 dnque: duque.

- Reina Elena, reina Elena,
 Dios prospere vuestro estado.
 Si mandáis alguna cosa,
 veisme aquí a vuestro mandado.
- 5 —Bien vengades vos, París,
 París el enamorado.
 París, ¿dónde avéis camino?
 ¿Dónde tenéis vuestro trato?
 —Por la mar ando, señora,
- 10 hecho un terrible cossario.
 Traigo un navío muy rico,
 de plata y oro cargado;
 llévalo a presentar
 a esse buen rey castellano—.
- 15 Respondiérale la reina,
 d'esta suerte le ha hablado:
 —Tal navío como aquesse
 razón era de mirallo—.
 Respondiérale París
- 20 muy cortés y mesurado:
 —El navío y yo, señora,
 somos a vuestro mandado.
 —Gran plazer tengo, París,
 como venís bien criado.
- 25 —Vayádeslo a ver, señora;
 veréis cómo va cargado.
 —Plázeme —dixo la reina—
 por hazer vuestro mandado.—
 Con trezientas de sus damas
- 30 a la mar se ha llegado.
 Echó la compuerta París
 hasta que ovieron entrado;
 desque todas fueron dentro,
 bien oiréis lo que ha mandado:
- 35 —¡Alcen áncoras, tiendan velas!—,
 y a la reina se ha llevado.
 Lunes era, cavalleros,
 un día fuerte y aziago,
 cuando entró por la sala
- 40 aquesse rey Menalao,
 messando de las sus barvas,
 fuertemente sospirando,
 sus ojos tornados fuentes,
 de la su boca hablando:

- 45 —Reina Elena, reina Elena,
¿quién de mí os ha apartado?
Aquesse traidor París,
el señor de los troyanos,
con las sus palabras falsas
50 malamente os ha engañado—.
¡Tan bien se lo consolava
don Agamenón su hermano!
—No lloredes vos, el rey,
no hagades tan gran llanto,
55 qu’el llorar y solloçar
a las mugeres es dado;
y a un tal rey como vos,
con la espada en la mano.
Yo os ayudaré, señor,
60 con treinta mil de cavallo;
yo seré capitán d’ellos
y los iré arreglando.
Por las tierras donde fuere
iré hiriendo y matando:
65 la villa que se me diere,
harela yo derribar;
la que tomare por armas,
essa sembraré de sal,
mataré las criaturas
70 y cuantos en ella están.
Y d’esta manera iremos
hasta en Troya llegar.
—Buen consejo es esse, hermano,
yo assí lo quiero tomar—.
75 Ya se sale el buen rey
por la ciudad a passear.
Con trompetas y añfiles
comiençan de pregonar:
quien quisiere ganar sueldo,
80 de grado se le darán.
Tanta viene de la gente
que era cosa de espantar.
Arman naos y galeras,
comiénçanse de embarcar.
85 Agamenón los regía,
todos van a su mandar.
Por las tierras donde ivan
van haziendo mucho mal.

Andando noches y días,
90 a Troya van a llegar.
Los troyanos que tal saben
las puertas mandan cerrar.
Agamenón, que esto vido,
mandó apercebir su real;
95 pone en orden su gente
como avía de estar.
Los troyanos eran muchos,
bien reparan su ciudad.
Otro día de mañana
100 la comiençan de escalar;
derriban el primer paño,
de dentro quieren entrar,
si no fuera por don Héctor
que allí se fue a hallar;
105 con él estava Troilos
y el esforçado Picar.
París esfuerça su gente,
que empieçan de desmayar;
las voces eran tan grandes
110 que al cielo quieren llegar.
Matan tantos de los griegos
que no los saben contar,
más venían de otra parte
que no ay cuenta ni par.
115 Entrado se an por Troya,
ya la empieçan de robar.
Prenden al rey y a la reina
y al esforçado Picar;
matan Troilos y a Héctor,
120 sin ninguna piedad,
y al gran duque de Troya
ponen en captividad.
Y sacan la reina Elena
y pónenla en libertad;
125 todos le besan las manos
como a reina natural.
Preso llevan a París
con mucha reguridad.
Tres pascuas que ay en el año
130 lo mandan justiciar:
sácanle ambos los ojos,
los ojos de la su faz;

córtanle el pie del estribo,
la mano del gavilán;
135 treinta quintales de hierro
a sus pies mandan echar,
y el agua hasta la cinta
porque pierda el cavalgar.

APARATO DE VARIANTES: 2 vuestro *c*] tu *cDE* tu alto *ABC* | 4 vengades *ADE*] vengays *BC* | 7 aueys *BC*] haueys *A* vays *DE* | 11 nauio muy rico *BCD*] muy rico nauio *A* nauio al puerto *E* | 14 castellano *BC*] Castellano *DE* de françia *A* | 17 aquesse *BCDE*] esse *A* | 18 mirallo *BCE*] mirarlo *AD* | 24 venis *BCD*] veuis *A* ven s *E* | 25 vayades *AD*] vades *BCE* | 30 ha *E*] auia *ABCD* | 32 ovieron *C*] ouieron *AB* huuieron *DE* | 33 todas *BC*] todos *ADE* | 34 oyreys *DE*] oyres *BC* y oyres *A* | 35 tiendan *BCD*] tiendas *A* y *E* | 36 ha *DE*] han *C* an *AB* | 38 vn dia *ABCE*] lunes *D* | y *ADE*] *om.* *BD* | 41 de *ABC*] se *DE* | 47 traydor *DE*] traydor de *ABC* | 49 las *DE*] *om.* *ABC* | palabras *ADE*] palabricas *BC* | 50 ha *ADE*] han *C* an *B* | engañado *ABDE*] gañado *C* | 51 tam bien *A*] tambien *BC* quan bien *DE* | consolaua *ADE*] aconsolaua *BC* | 55 quel *BC*] que *ADE* | 57 y *ABCE*] *om.* *D* | 58 la *ABC*] el *DE* | 59 yo os *DE*] yos *C* y os *AB* | 61 sere *ABDE*] seray *C* | 62 arreglando *ABC*] ordenando *DE* | 66 derribar *ABDE*] derribare *C* | 67 la *E*] y la *ABCD* | 68 sal *ADE*] sale *B* salle *C* | 69 criaturas *ADE*] creaturas *BC* | 70 quantos *ADE*] quantas *BC* | ella *D*] ellas *ABCE* | 72 llegar *ABC*] allegar *DE* | 73 esse *ADE*] esto *BC* | 74 yo *ABC*] y *DE* | 76 ciudad *ABDE*] ciutat *C* | a *ABCD*] *om.* *E* | 78 de *ABC*] a *DE* | le *BC*] lo *DE* la *A* | 85 regia *BC*] guia *A* guiaua *DE* | 91 tal *ABCE*] lo *D* | 94-95 pone en orden / su *ADE*] *om.* *BC* | 96 auia *ADE*] auian *BC* | 104 fue *DE*] fuera *AB* fuere *C* | 105 Troylos *ABC*] Troylo *DE* | 106 Picar *ADE*] picar *B* pican *C* | 107 esfuerça *BCDE*] sforça *A* | 108 empieçan *AE*] empieça *BC* empieçan *D* | 110 quieren *BCDE*] querien *A* | 112 los *DE*] lo *ABC* | saben *BCDE* sabien *A* | 113 venian *DE*] recrecian *ABC* | 114 ay *ABDE*] ya *C* | cuenta *ABC*] cuento *DE* | 115 Troya *AD*] troya *BC* la tierra *E* | 118 Picar *ACDE*] pican *DE* | 119 Troylos *A*] troylos *B* Troylas *C* a Troylo *DE* | 123 la *BC*] a la *ADE* | 124 y *ABC*] *om.* *DE* | en *ABC*] en su *DE* | 126 a *BCD*] *om.* *AE* | natural *ABDE*] naturale *C* | 128 riguridad *ABC*] riguridad *DE* | 130 lo mandan *ABC*] le sacan a *DE* | 133 cortanle *BC*] cortan le *DE* cortenle *A* | 135 hierro *ADE*] fierro *BC* | 136 caualgar *ABDE*] caualgare *C*.

5. LA COMPOSICIÓN DEL ROMANCE DE LA REINA ELENA

Desde un punto de vista narrativo, el romance de la reina Elena está compuesto por cuatro secuencias bien diferenciadas: la primera, el diálogo entre Paris y

Elena seguido por el rapto de la bellísima reina (vv. 1-36); la segunda, el diálogo entre Menelao y Agamenón (vv. 37-74); la tercera, el relato de la conquista de Troya (vv. 75-126); la cuarta, el castigo de Paris (vv. 127-138). Menéndez Pidal pensaba que «los primeros 74 octosílabos de este romance son tradicionales y los 64 últimos son juglarescos» (1968: 353, n. 37). Esta observación no deja de plantear ciertas dificultades: mientras que la secuencia final con el castigo de Paris incorpora elementos de romances tardocarolingios o pseudocarolingios como los de Guarinos («Mal ovistes, los franceses») y Gaiferos («Estávase la condessa»), según ya había observado Menéndez Pelayo (1903: 482), la primera mitad (vv. 1-74) se ajusta en líneas generales a la leyenda troyana y por tanto cabe suponerle una base relativamente erudita. El cambio de asonancia después del v. 64 aparece en un lugar típico y no implica solución de continuidad: se produce en medio de un discurso directo, cuando el personaje comienza a elaborar con detalle una idea que acaba de anunciar —como señala en su edición Di Stefano (2010: 204), de forma similar a como ocurre en el romance que empieza «Rey don Sancho, rey don Sancho, / cuando en Castilla reinó / corrió a Castilla la Vieja...»—. Ya Catalán expuso sus reservas hacia la hipótesis de una parte inicial tradicional a la que se había añadido una continuación y prefirió no excluir «la posibilidad de que el romance ofreciese desde un principio este contraste entre una primera parte dialogada, en un estilo reminiscente del adquirido por los “romances viejos”, y una continuación puramente narrativa» (1970: 104). En realidad, todo apunta a un autor que compuso un romance combinando con bastante libertad motivos de la leyenda troyana con otros ya presentes en el romancero viejo. Su tratamiento, por otra parte, no causa una impresión de gran antigüedad: más que la ausencia de la estratagema del caballo, un elemento incómodo para los cronistas alfonsíes de la *General estoria* y quizá no muy afín a la mentalidad caballeresca, llama la atención en el romance la rapidez con que se produce la conquista de Troya, que seguramente habría resultado extraña a un público anterior a que se extendiera el uso de la pólvora y la artillería en los asedios a fortalezas.

El estilo tradicional del romance de la reina Elena es un asunto que debería ser muy matizado, incluso en la primera mitad. La introducción del narrador en la escena con Menelao y Agamenón resulta particularmente interesante. La referencia al lunes como día funesto y aciago de los vv. 37-38 está en consonancia con una concepción muy extendida en el romancero y hasta cierto punto popular (Armistead y Silverman 1977: 177-179 n. 6; González 2000: 136-138). Sin embargo, el apóstrofe del narrador a los «cavalleros» en el v. 37 es ya poco común. Un ejemplo aún más llamativo en el que esta composición se desvía del estilo tradicional se da un poco más abajo, en el v. 43, cuando en lugar de la fórmula «de los sus ojos llorando» aparece el octosílabo «sus ojos tornados fuentes». Este aparece también en la glosa del romance de Tristán escrita por Alonso de Salaya

que precede al de la reina Elena en los tres pliegos más recientes que lo contienen, pero es raro en el romancero. La fórmula tradicional es «de los sus ojos llorando», tal como puede observarse en numerosos romances, como el de la pérdida de España que comienza «Las huestes de don Rodrigo», el de Bernardo del Carpio «En gran pesar y tristeza», el de los infantes de Lara «Ya se salen de Castilla», el del Cid «Después que Vellido Dolfos», el de rey don Pedro «Entre la gente se suena», el del conde Dirlos «Estávase el conde Dirlos», el del marqués de Mantua «De Mantua salió el marqués», el de Reinaldos «Ya que estava don Reinaldos» o el del conde Claros «Media noche era por filo», por limitarse a ejemplos localizables en la *Primavera* (n.ºs 5, 11, 25, 32, 67a, 164, 165, 189 y 190, respectivamente), a lo que cabe añadir que también se encuentra en los de tema clásico, como el de Tarquino y Lucrecia «Aquel rey de los romanos» (p. ej. en Di Stefano 1993: n.º 57).

Trazar la historia de una imagen puede ser un asunto muy resbaladizo. El origen último de «ojos tornados fuentes» es con seguridad Jeremías 9.1 (8.23 en la Biblia hebrea), cuyo principio en la Vulgata leía «quis dabit capiti meo aquam et oculis meis fontem lacrimarum» y sería vertido por Casiodoro de la Reina en la Biblia del Oso de 1569 con «Oh, si mi cabeza se tornase aguas y mis ojos fuentes de lágrimas». Naturalmente, este versículo había sido traducido en las Biblias romanceadas medievales. Sin embargo, no entró a formar parte de la literatura originalmente compuesta en lengua castellana sino en fecha tardía. La expresión inicialmente aparece en la poesía devota en dos obras de difusión extraordinaria: *La Pasión trobada* de Diego de San Pedro (m. ca. 1502?) se refiere al Redentor «con ojos tornados fuentes» (v. 38g, ed. Severin y Whinnom 1979: 124), mientras que en las *Coplas «De vita Christi»* de fray Íñigo de Mendoza (ca. 1424 – ca. 1508) uno de los Reyes Magos, previendo la muerte de Jesús, exclama «tornad los ojos en fuentes» (v. 238d, ed. Rodríguez-Puértolas 1968: 83). La imagen no se halla en los Evangelios y es probable que no fuera tomada directamente de la Biblia, sino de la literatura devota escrita en latín en otros países de Europa. En cualquier caso, los dos testimonios más antiguos de ambos poemas aparecen en un mismo códice, el *Cancionero de Oñate-Castañeda*, de hacia 1480-1485 (Harvard, Houghton Library, Sig. fMS Span 97; los versos citados en ff. 352v y 333v, respectivamente). Ambas obras debieron de ser compuestas en la década de 1470, aunque solo la de fray Íñigo de Mendoza se pueda datar con precisión gracias a sus referencias al contexto político. La primera versión de las *Coplas «De vita Christi»* hubo de ser escrita en el verano de 1474, en todo caso antes de la muerte de Juan Pacheco, marqués de Villena, el 4 de octubre (se alude a él como vivo), pero algún tiempo después del concilio de Aranda en diciembre del año anterior, ocasión en que aún se había mostrado partidario de Isabel el arzobispo de Toledo Alfonso Carrillo de Acuña (duramente atacado en el poema y que, dicho sea de paso, décadas atrás había bautizado con nombre troyano a su hijo natural, el conde

Troilos Carrillo, ejemplo quizá raro pero no carente de interés) . Los dos poemas estuvieron entre los grandes éxitos de la imprenta temprana: las *Coplas «De vita Christi»* desde que fueron impresas por primera vez en Zamora en 1482 por Antonio de Centenera o acaso algo antes por Pablo Hurus y Juan Blanco en Zaragoza (ambos establecimientos volverían sobre ellas antes de acabar el siglo) y *La Pasión trobada* al menos desde la edición estampada en Zaragoza por Pablo Hurus en 1492, hoy perdida, pero de la cual se ha conservado una copia manuscrita y una nueva impresión del mismo taller de 1495.

La propagación de la imagen a otros géneros literarios fue rápida y amplia, por lo que aquí me limitaré a unos pocos ejemplos tempranos. Primero entró en la lírica amorosa, fuertemente teñida de alusiones religiosas, de poetas contemporáneos pero seguramente algo más jóvenes. Dos de ellos fueron Juan Álvarez Gato (ca. 1435-ca. 1512) —«tornava fuentes mis ojos» en el poema que comienza «Yo's uve amor y temor» (v. 64, ed. Artiles 1928: 47, n.º 39)— y Garcí Sánchez de Badajoz (m. ca. 1526?) —«mis ojos tornados fuentes» en la composición que empieza «A la hora en que mi fe» (v. 12, ed. Castillo 1980: 297 [n.º 112])—. De ahí se difundiría a la poesía bucólica portuguesa, y algún que otro escritor en castellano aficionado a ella, tras ser introducida por Bernardim Ribeiro (m. ca. 1536) en su Égloga V con «seus olhos tornados fontes» (v. 9, ed. Marques Braga 1939: 114). La imagen también se expandió fuera de la lírica y aparece en los géneros en prosa, entre los cuales quizá conviene destacar aquí la narrativa cabaleresca: se puede encontrar la fórmula «sus ojos tornados fuentes» en el *Arderique* impreso en Valencia por Juan Viñao en 1517 (ed. Carpenter 1999: 53) o la *Historia del emperador Carlo Magno y los doze pares de Francia* estampada en Sevilla por Jacobo Cromberger en 1521 (ed. Baranda 1995: 611). En el transcurso del siglo XVI la imagen se acabaría convirtiendo en un manido cliché, sin acabar de perder su asociación con la poesía religiosa. Un ejemplo claro al respecto es la utilización de «sus ojos hechos fuentes» en el soneto burlesco «A un devoto» atribuido a Diego Hurtado de Mendoza (v. 8, ed. Díez Fernández 1989: 391 [n.º 218]).

A la hora de identificar el tratamiento de la materia de Troya que inspiró al autor del romance de la reina Elena, hay que tener en cuenta que este obró con extrema libertad y que se limitó a seleccionar algunos motivos para su composición. Hay algunas reminiscencias verbales que pueden considerarse indicios, aun sin alcanzar el carácter de pruebas contundentes. Según se ha avanzado, tan solo dos secuencias del romance, el diálogo entre Paris y Elena seguido del rapto y el diálogo entre Menelao y Agamenón, guardan correspondencia con las versiones

⁶ Aunque no coincidan exactamente con la datación de las *Coplas «De vita Christi»* aquí propuesta, llaman la atención sobre estos indicios y otros similares Rodríguez-Puertolas (1968: 101-117) y Severin (2014: 34-41).

existentes de la leyenda troyana. En cuanto al primero, hay que tener en cuenta que no hay un equivalente claro en los tratamientos medievales. En estos no se da una conversación entre Paris y Elena antes del robo y el romance se inspira más bien en las palabras con que él la consuela después. Tan solo hay tres obras que mencionen en este pasaje el «estado» (v. 2) de la mujer raptada. Todas ellas dependen de la ya mencionada *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, que sin embargo no contiene un equivalente literal de la palabra en este lugar. La primera, las *Sumas de historia troyana*, de mediados del siglo XIV, se atribuye a Leomarte, citado en el texto un par de veces como autor pero las más como autoridad y que probablemente sea un erudito ficticio; se trata de la obra hispánica más temprana que emplea como fuente a Guido, combinado con otros materiales, y conoció considerable difusión e influencia a pesar de conservarse hoy solo dos manuscritos (Madrid, BNE, mss. 9256 y 6419). La segunda es la *Corónica troyana*, una traducción castellana anónima y fragmentaria de Guido transmitida en un códice misceláneo de hacia 1400 (San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. L.II.16). La tercera es la *Crónica troyana* impresa por Juan de Burgos en 1490, a cuyo éxito editorial ya se ha aludido; se trata básicamente una combinación de las *Sumas* y de una traducción castellana de Guido que, hasta donde se puede comprobar, se corresponde en esencia con el fragmento escurialense recién mencionado. Este es el pasaje aludido, donde se puede observar también la relación entre las dos últimas obras:

e el vuestro estado sera reformado en muy mucho mejor con muy mayor largueza de onrra (*Sumas*, ed. Rey 1932: 168).

Verdaderamente cree, mj mucho amada señora, que muchas rriquezas e deleytes averas en las partes de aca e estado exçelente (*Corónica troyana*, ed. Pelletier Norris 1970: 119).

Verdaderamente cree, mi amada señora, que muchas más riquezas τ deleytes abrás en las partes de acá τ en mucho más onor bivirás τ estado excelente (*Crónica troyana* de 1490, ed. Sanz 2015: 176).

En cuanto a la segunda escena, en la cual Agamenón visita a su hermano Menelao para consolarlo y darle consejo, la expresión clave es «con la espada» (v. 58). El mismo Guido utiliza la palabra *ENSIS*, «espada», en este pasaje: «Ense igitur petenda est ulcio, non murmure querelarum» (ed. Griffin 1936: 81) — «La venganza hay que buscarla con la espada, no con murmullos de quejas» (trad. Marcos Casquero 1996: 160). A causa de ello, la alusión aparece en la mayoría de las versiones hispánicas de la *Historia destructionis Troiae*: «ab l'espasa» en la traducción catalana realizada entre 1367 y 1374, las *Històries troianes* de Jaume

Conesa, protonotario en la cancillería real de Pedro el Ceremonioso (ed. Perujo 2015: 132); «con la spada» en la *Crónica troyana* aragonesa, centrada en los discursos y arengas y atribuida con motivos de peso al *scriptorium* de Juan Fernández de Heredia, gran maestro de la Orden de San Juan de Jerusalén, hacia 1385-1396 (ed. Sanz 2012: 68); «con la espada» en el *Libro de la historia troyana*, la única traducción castellana de Guido conservada completa, realizada por Pedro de Chinchilla en 1443 por encargo de don Alonso de Pimentel, conde de Benavente (ed. Peláez 1999: 191). Sin embargo, si nos limitamos a los tres testimonios que mencionaban el «estado», tan solo dos de ellos citan aquí tal arma. Las *Sumas* atribuidas a Leomarte elaboran el discurso de Agamenón de modo que omite cualquier referencia a los sollozos o la espada; así pues, estos versos del romance vienen a coincidir con el pasaje tal como aparece en el fragmento escurialense de la *Corónica troyana* o en la *Crónica troyana* impresa:

ca por muchos lloros e lágrimas njn sospiros no se aquista honor njn vengança. Por la espada, pues, es de aquistar vengança (*Corónica troyana*, ed. Norris 1970: 122).

que por muchos lloros τ lágrimas ni sospiros no se adquire onor ni vengança. Por la espada, pues, es de adquirir vengança (*Crónica troyana* de 1490, ed. Sanz 2015: 181).

Se trata, pues, de reminiscencias que pueden considerarse indicios de que el autor del romance de la reina Elena se inspiró en una de estas dos versiones de la leyenda troyana. Es difícil decidir en cuál de ambas, pues la segunda utiliza como fuente la primera y la sigue a menudo literalmente. Resulta necesario, por tanto, examinarlas con detalle, en particular el oscuro fragmento escurialense, pues a primera vista parece un texto de escasa circulación que quizá podría ser descartado.

Según se ha indicado, se trata de un texto que aparece en un códice misceláneo de hacia 1400 conservado en El Escorial, el ms. L.II.16, procedente de la biblioteca del conde-duque de Olivares. Su contenido es como sigue: el principio (ff. 1r-74v) lo constituye la citada *Corónica troyana*, una traducción castellana anónima de la parte inicial de la historia de Guido; prosigue una segunda parte (ff. 74v-157r) con la versión de Alfonso XI del *Roman de Troie*; después esta se interrumpe para dar paso a la *Historia troyana polimétrica* (ff. 157r-180r), en prosa y verso; para acabar, retoma la versión de Alfonso XI del *Roman de Troie* (ff. 180r-353v). La traducción de la historia de Guido, que abarca los trece primeros libros y parte del decimocuarto de los treinta y cinco de que consta el original latino, es relativamente fiel, pero el prólogo está muy desfigurado, como ya advirtieron Rey y Solalinde (1942: 39). El motivo de ello es seguramente que encajaba mal con el contenido que iba a tener el códice, donde la historia de Troya se

cuenta a partir de diversas obras. Ello hace también suponer que lo más probable es que esos capítulos traducidos de Guido fueran sacados de una versión castellana completa. Esta no pudo ser otra que la debida al canciller Pero López de Ayala (1332-1407), la primera que se hizo en castellano según antiguos testimonios y que hoy se suele dar por perdida. Existen dos noticias acerca de ella. Una es la que a mediados del siglo xv incluyó en sus *Generaciones y semblanzas* Fernán Pérez de Guzmán, sobrino del canciller:

Por causa d'él son conocidos algunos libros que antes non lo eran, así como el Tito Libio, que es la más noble estoria romana, los *Casos de los príncipes*, los *Morales* de Sant Grigorio, el Esidro *de summo bono*, el Boeçio, la *Estoria de Troya* (ed. Barrio 1998: 96).

El testimonio de Pérez de Guzmán es de gran interés, por ser un personaje excelentemente informado y estar muy preocupado en este punto: en las *Generaciones y semblanzas* declara tomar como modelo precisamente a «Guido de Colupna, aquel que trasladó la *Estoria Troyana* de griego en latín» (ed. Barrio 1998: 67). Coincide además al respecto con un documento anterior sobre los Ayala que informa de lo siguiente sobre el canciller:

E fue ome de gran saber τ por avisar τ ennobleçer la gent τ la Nacion de Castilla fizo Romançes de latyn enl lenguaje castellano algunas coronicas et estorias que nunca antes dél fueron vistas nin conocidas en castilla entre las quales fueron la vna la estoria de *Titulibio* que fabla muy conplidamente los fechos de los Romanos, τ otra *Estoria* que es dicha *Los acaecimientos de los principes* τ la *Estoria de troya* τ el *Boeçio de Consolación* τ los *Morales de Sant Gregorio* (Zarco 1926: 156; también en Lozoya 1972: 176 según copia al parecer posterior).

Esta traducción castellana debida a la iniciativa del canciller Ayala disfrutó, pues, de gran prestigio y conoció considerable difusión, a pesar de que lo único que parece habernos llegado de ella sea el fragmento escurialense. Hay menciones en inventarios, aunque no se hayan identificado correctamente. Así, entre los bienes heredados a mediados del siglo xvi por Isabel de Santisteban, nieta del comendador Cristóbal de Santisteban, aparece la siguiente entrada: «La *Corónica troyana* de mano, real y medio». Cátedra y Rodríguez Velasco (1990: 83) sugieren muy tentativamente que pudiera tratarse de la traducción de Pedro de Chinchilla, pero ha de referirse a un manuscrito con la versión de la que hablamos. Las palabras que encabezan los testimonios conservados de cada una de ellas constituyen un buen indicio: «Comjença la coronica troyana» en el caso del fragmento escurialense (ed. Norris 1970: 51), frente a «Aquí comiença el libro de la istoria troyana segund Guido de Colupna copilló, la cual trasladó de latín al nuestro

romance Pedro de Chinchilla» (ed. Peláez 1998: 115). A ello hay que sumar que esta última no ha dejado huella alguna que permita afirmar que tuviera circulación más allá de la biblioteca de los condes de Benavente. Por último, hay que mencionar que una copia completa de la *Corónica troyana* de López de Ayala puede haberse conservado al menos hasta tiempos relativamente recientes. Amador de los Ríos (1863: 550) nos dice que de ella «poseyó también el docto marqués de Santillana un precioso códice, señalado hoy en la librería de Osuna, P. II, lit. M., n.º 23». Este, sin embargo, no aparece en el catálogo de manuscritos, cuatro de ellos de historiografía troyana, que de la citada biblioteca confeccionó algunos años después Rocamora (1882: 25-27). Cuando Schiff (1905: 265-268) estudió los libros del marqués de Santillana, por cierto también sobrino del canciller Ayala, consideró probable que se tratara más bien de la traducción de Pedro de Chinchilla. Se trata, no obstante, de una hipótesis insatisfactoria, pues Amador de los Ríos es muy claro y tampoco puede referirse a la copia conservada procedente de la biblioteca de los condes de Benavente (comp. Pedro de Chinchilla, ed. Peláez 1999: 93-100).

La *Crónica Troyana* impresa no plantea tantos problemas, pero la personalidad de su redactor sigue siendo una incógnita. Sharrer (1988) argumentó que el refundidor fue el mismo impresor Juan de Burgos. En cambio, Cátedra y Rodríguez Velasco (2000: 84-94) aventuraron la hipótesis de que pudo ser el ya mencionado comendador Cristóbal de Santisteban, regidor de Valladolid. Este realizó una labor similar al publicar por primera vez las *Generaciones y semblanzas* de Pérez de Guzmán como tercera parte del *Mar de istorias* que imprimió Diego de Gumiel en Valladolid en 1512. Sanz, en su edición de la *Crónica troyana* (2015: 24-26), se muestra a favor de esta hipótesis; se puede añadir que esta concuerda con los indicios de que el comendador Santisteban tenía en su biblioteca al menos una de las dos obras utilizadas para su redacción, la traducción de Guido aquí atribuida a López de Ayala. Por el contrario, hay que descartar por completo, como hacen Sharrer y Sanz, cualquier relevancia en este estado inicial de composición de la figura del humanista y religioso hispalense Pedro Núñez Delgado, docente en el Estudio de San Miguel, que un par de décadas después revisaría el texto de la *Crónica troyana* para una nueva edición (Sevilla, Juan Varela, 1509) con tanto éxito que su trabajo sería adoptado por los impresores posteriores.

Así pues, no se aprecia ningún elemento que permita determinar claramente si el autor del romance de la reina Elena se inspiró en la *Corónica troyana* probablemente debida a López de Ayala o en la *Crónica troyana* impresa por primera vez por Juan de Burgos en 1490. No cabe duda de que la composición del poema se halla más próxima cronológicamente a la de esta que a la de aquella, pues su empleo de imaginería divulgada por la poesía devota implica que ha de ser posterior a 1475. Aun sin pruebas definitivas, me inclino a pensar que la fuente de

inspiración fue la *Crónica troyana* impresa. Ello implica que la datación del romance queda muy delimitada: el *terminus post quem* sería el 12 de marzo de 1490, la fecha en que el establecimiento de Juan de Burgos sacó a la luz el libro; el *terminus ante quem* sería el 10 de agosto de 1492, el último plazo en la expulsión de los judíos de España, lo que daría cuenta de su amplia presencia en la diáspora sefardí. Es posible que para algunas concepciones del romancero resulte una noción extrema, pero la hipótesis de un romance troyano compuesto hacia 1491 y que rápidamente se puso de moda y alcanzó popularidad resulta en realidad altamente plausible.

6. «POR UNA LINDA ESPESSURA»:

UNA COMPARACIÓN CON OTROS ROMANCES TROYANOS

Una comparación con otros romances basados en la materia de Troya puede iluminar algo más el lugar del dedicado a la reina Elena. El panorama más reciente es Gamba (2015), quien presenta un corpus de romances troyanos en el siglo XVI y señala cinco en que parece evidente un vínculo directo o indirecto con la *Corónica troyana* impresa. Sus implicaciones para el problema que nos ocupa son muy relativas, pues se trata de composiciones bastante tardías, con dos que aparecen por primera vez en la *Séptima parte de «Flor de varios romances nuevos»* a cargo de Francisco Enríquez (Madrid, Viuda de Alonso Gómez, 1595), y las partes de la historia iliense que cuenta son posteriores al punto en que se interrumpe el fragmento escurialense de la *Corónica troyana*. Con todo, Gamba realiza un análisis muy detallado de «En Troya entran los griegos», un romance de extensión considerable (526 vv.) escrito por Luis Hurtado de Toledo (1523-1585), y hay al menos un indicio claro de que se basa directamente en la *Crónica troyana* impresa y no en la *Corónica troyana* más arriba atribuida al canciller Ayala. El autor se sirve de *meridiones* (v. 189) para referirse a los mirmidones, las tropas bajo el mando directo de Aquiles y tal forma es privativa de la *Crónica troyana* impresa. Surgió probablemente bajo la influencia de una falsa etimología aducida aunque rechazada en las *Sumas*: «E dizen algunos que fueron estos de Merida e que de ally los llamaron mermidones», palabra esta última que el otro testimonio transmite como «meridones» (ed. Rey 1932: 184; se trata de ms. 9256, f. 61v, y ms. 6419, f. 50r, respectivamente); en contraste, en el fragmento escurialense de la *Corónica*, el cual se interrumpe antes del episodio contado por el romance, solo se encuentra «meremjdones» (ed. Norris 1970: 159). Es, pues, una señal bastante clara de que el autor de «En Troya entran los griegos» se basó en la *Crónica troyana* impresa. Sin embargo, no se pueden hacer extrapolaciones con un caso como el que nos ocupa. Luis Hurtado de Toledo era un escritor que ni siquiera había nacido cuando

comenzaron a difundirse los primeros pliegos sueltos con romances troyanos y es natural que en su época la *Crónica troyana* impresa, que ya conocía varias ediciones, estuviera ya consolidada como fuente de romances eruditos.

Así pues, resulta más adecuado considerar el caso de otros romances troyanos tempranos. Entre ellos, hay que destacar el dedicado al juicio de Paris que comienza «Por una linda espessura». Es un poema algo más largo (184 vv.), pero según los indicios aproximadamente contemporáneo y compuesto en un mismo ambiente. Se menciona ya en el contenido del *Libro de cincuenta romances* (Barcelona, Carles Amorós, ca. 1525) y, aunque son más escasos sus testimonios en pliegos sueltos —con uno hoy perdido pero que se hallaba entre los fondos de la Biblioteca Colombina (Rodríguez-Moñino 1997: n.º 110 [+966]) y otro conservado de 1549, con asignación tipobibliográfica al taller burgalés de Juan de Junta (Rodríguez-Moñino 1997: n.º 874.5; Fernández-Valladares 2005: n.º 388)—, fue incorporado en el *Cancionero de romances* s.a. (Amberes, Martín Nucio, ca. 1547), en el *Cancionero de romances* de 1550 del mismo impresor, la *Primera parte de la Silva de varios romances* (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1550) y otras colecciones del siglo XVI (véase la lista de Piacentini 1986: n.º 186). La tradición textual presenta el mismo tipo de dificultades y errores, como casos de hipermetría (vv. 22 y 141), faltas de concordancia (v. 48) y la omisión de un octosílabo (v. 113); algunos de ellos apuntan también a que derivan probablemente de un solo pliego suelto ya defectuoso. Desde una lógica puramente narrativa, el juicio de Paris es anterior al rapto de Elena, por lo cual aquel romance suele preceder inmediatamente a este en las antologías modernas (Di Stefano 1993: 233-237, n.º 59; y 2010: 197-201, n.º 63; Díaz-Mas 1994: 381-385, n.º 98). Además, se han publicado dos importantes estudios sobre él que plantean preguntas similares a las aquí formuladas y no siempre coinciden en las respuestas (Greer 1981; Garvin 2007: 285-299).

«Por una linda espessura», como «Reina Elena, reina Elena», es una composición basada en un pasaje de la leyenda troyana narrado en la *Historia destructionis Troiae* de Guido, en concreto el episodio del juicio de Paris tal como el propio príncipe lo cuenta, como una visión en sueño, ante la asamblea de nobles de Troya (Griffin 1936: 61-63; trad. Marcos Casquero 1996: 139-141). Este relato es omitido del parlamento de Paris en las *Sumas*, las cuales combinan diversas fuentes y ya habían contado el juicio con anterioridad (ed. Rey 1932: 159 y 151-154, respectivamente). En cambio, tanto la *Corónica troyana* escurialense (ed. Norris 1970: 96-98) como la *Crónica troyana* impresa (ed. Sanz 2015: 160-162) siguen a Guido; no obstante, en tanto que la primera se mantiene fiel a él, la segunda, aun coincidiendo por lo general casi literalmente con ella, varía en tres detalles significativos. El primero es que, mientras que en la *Corónica* fragmentaria la acción se sitúa «en las partes de la Pequeña India», en la *Crónica* impresa sucede

«en las partes de la pequeña Bretaña». La lección de Guido «in Minori India», esto es, «en la India Menor», proviene de la del *Roman de Troie* de Benoît «en Inde la Menor» (v. 3861). Constans (1904: 197; 1912: 236, n. 3) la explicó como posible error de lectura por «in Ida monte» con la última palabra abreviada, pues el pasaje correspondiente en *De excidio Troiae historia* de Dares Frigio lee aquí «in Ida silva». Así pues, el redactor de la *Crónica troyana* de 1490 modificó una lección poco satisfactoria de un modo que puede resultar sorprendente al lector actual, pero que no lo es tanto si se recuerdan los lazos que se establecían entre las materias de Troya y de Bretaña. El segundo cambio es la fecha: «Vn dia viernes», el día de Venus, la triunfadora en el juicio, traduce fielmente la *Corónica* escurialense el «día Veneris» de Guido; en contraste, la *Crónica* impresa lo cambia a «un día lunes», el día de la luna, un cambio afín a la mentalidad del autor del romance de la reina Elena, donde se concebía el lunes como día nefasto y aciago, ligado a la destrucción de Troya (vv. 37-38). La tercera alteración es que el dios que conduce a las diosas ante Paris en la *Corónica* fragmentaria es Mercurio, tal como ocurre en Guido, mientras que en la *Crónica* de 1490 es Júpiter. Esta sustitución es claramente una intervención del redactor de esta última. En las versiones de la leyenda troyana más detalladas sobre el juicio, las tres diosas acuden a Júpiter, quien hace que Mercurio las conduzca ante Paris. Sin embargo, puede llegar a omitirse uno de los dos dioses. En Guido, que cuenta el juicio desde el punto de vista de Paris, Júpiter no llega a aparecer, pues el joven príncipe no lo llega a ver. Otros tratamientos de la leyenda troyana, en cambio, simplifican el relato eliminando a Mercurio y esto es lo que ocurre en las *Sumas* atribuidas a Leomarte. El redactor de la *Crónica* de 1490, que se había servido de ellas en una exposición anterior (ed. Sanz 2015: 148-150), siguió el texto de la *Corónica* en el relato que Paris hace de su juicio, pero sustituyó a Mercurio por Júpiter para dar consistencia a su narración.

Hay numerosos ecos verbales que indican que el autor de «Por una linda espessura» se sirvió de la *Corónica* o la *Crónica* impresa, que suelen emplear las mismas palabras en este pasaje. El ejemplo más distintivo al respecto es el poco común cultismo *filosomía*, «fisonomía» (v. 66), que aparece en ambas historias (ed. Norris 1970: 98; ed. Sanz 2015: 161). Así pues, cabría esperar que alguno de los tres detalles explicados proporcionara una pista sobre el texto utilizado en la composición del romance. Sin embargo, ello no ocurre. En el caso de la localización, el poeta tira por la calle de en medio y no sitúa la trama ni en la India Menor ni en la Pequeña Bretaña, sino «en Turquía» (v. 6), un cambio basado probablemente no solo en la realidad geográfica sino también en la identificación entre *Turci* y *Teucrici*, «turcos» y «teucros», muy generalizada en ese periodo. Además, omite decir el día y ningún dios masculino interviene en la acción. Con ello, de

forma similar a como ocurre con el romance de la reina Elena, resulta imposible determinar si el autor se inspiró en la *Corónica* o en la *Crónica* impresa.

El poeta de «Por una linda espessura» también muestra una actitud muy semejante respecto a la tradición romanceril previa. Según se ha indicado, el autor de «Reina Elena, reina Elena» recurría para concluir su composición a los romances de Guarinos y Gaiferos. Por su parte, el de «Por una linda espessura» se sirve del romance del prisionero que comienza «Por el mes era de mayo», situando el juicio de Paris en dicho mes. En este punto se vuelve a desviar conscientemente de Guido y las versiones castellanas de la leyenda troyana que lo toman como fuente: tanto la *Corónica* escurialense como la *Crónica* impresa indican inequívocamente que el certamen se desarrolló «en tiempo de verano, quando el sol fazía su curso so el signo de cranco», por citar solo la última (ed. Sanz 2015: 160). Hay aquí, sin embargo, un aspecto que merece notarse, y es que Guido se desvía en este punto de Benoît. Mientras que el juez siciliano apuntaba «celebrante sole solsticiium estuale, dum sol sub principio Cancrí ageret cursum suum» (ed. Griffin 1936: 61; «cuando el Sol estival se hallaba en su solsticio y comenzaba su curso partiendo de Cáncer», trad. Marcos Casquero 2005: 139), el clérigo francés había escrito «es calendes de mai» (v. 3860, ed. Constans 1904: 197). Esta indicación fue respetada además por adaptaciones hispánicas del *Roman de Troie*, por ejemplo la versión castellana de Alfonso XI, cuyo principal testimonio es un códice terminado de copiar en 1350 en el *scriptorium* real (San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. h.I.6) que aquí lee «en dia de las calendas de mayo» (ed. Parker 1977: 43). Así pues, se suscita la duda de si el autor del romance del juicio de Paris pudo conocer algún otro tratamiento además de la versión castellana de Guido que claramente fue su fuente principal.

Por último, está la cuestión planteada por la pervivencia del romance del juicio de Paris en la tradición sefardí, un problema examinado por Greer (1981: 336-338). El aspecto que probablemente llama más la atención en el texto impreso en el siglo XVI es la ausencia de la manzana maravillosa, elemento de rigor en todas las versiones medievales de la leyenda troyana. Sin embargo, en la tradición sefardí vuelve a aparecer, pero de forma desplazada, como un regalo ofrecido por la tercera y última competidora al juez si sentencia que es la más bella. Esta alteración puede parecer extraña al lector actual, pero desde el punto de vista de la lógica narrativa enlaza con las versiones orales del romance de la reina Elena: si la manzana maravillosa ha sido entregada a Paris, es más natural que este lleve después el manzano de oro en su barco. Ya se ha apuntado más arriba que la difusión de este último motivo hace pensar que figuraba en el romance original sobre el rapto de Elena. Greer plantea la posibilidad de que la manzana maravillosa fuera reintroducida por la tradición oral, pero se decanta en contra. En su análisis observa que la versión sefardí reduce el contenido del romance impreso en el siglo XVI;

no obstante, contiene otro detalle que no aparece en este y sí en Guido y la versión castellana en que se basó el poeta original, a saber, que Paris ha atado su caballo antes de echarse. Esto hace que Greer se incline a pensar que la manzana de oro era también un elemento que figuraba en la composición primigenia. Se produce, pues, una tesitura muy similar a la que planteaba el romance de la reina Elena: la posible eliminación de un motivo maravilloso en un pliego suelto que fue la base de los testimonios impresos conservados del siglo xvi.

La única limitación del estudio de Greer (1981) acaso sea que su corpus se detiene en la *Corónica troyana* escurialense y no llega a la *Crónica troyana* impresa, por aquel entonces todavía necesitada de una edición asequible. Ello hace que identifique a aquella como fuente del romance del juicio de Paris a partir de pasajes que aparecen igualmente en esta. En contraste, Garvin (2007: 299) sugiere que debió de ser impreso por primera vez en Sevilla en el taller de los Cromberger, que el 24 de septiembre de 1519 sacó a la luz una edición de la *Crónica troyana* y volvería a publicarla al menos otras cuatro veces más durante el siglo xvi, aduciendo que a veces estampó pliegos con romances como reclamo de sus propios libros. Se trata de un planteamiento que llega a encajar con las primeras documentaciones de «Por una linda espessura»; sin embargo, tropieza con dificultades si se intenta aplicar al caso de «Reina Elena, reina Elena», que aparece en un medio pliego de Carles Amorós con asignación tipobibliográfica hacia 1510 (aparte de soslayar la cuestión de la tradición oral sefardí, a la que habría que buscar alguna explicación alternativa).

La *princeps* de la *Crónica troyana* fue sacada a la luz por la imprenta de Juan de Burgos el 12 de marzo de 1490. Poco más de un año después, el 24 de junio de 1491, volvió a salir una edición de otro taller burgalés, el de Fadrique de Basilea, que también estampó pliegos con romances según asignaciones tipobibliográficas bastante fiables. La mayoría de los que han transmitido «Por una linda espessura» y «Reina Elena, reina Elena» proceden de este mismo establecimiento cuando ya había pasado a manos de sus herederos. Estas dos composiciones utilizan elementos de la *Crónica troyana* impresa y lo más probable es que sus autores (quizá uno solo) los conocieran por una de esas dos tempranas ediciones. El primer pliego burgalés conservado con el romance de la reina Elena, probablemente impreso hacia 1520 por Alonso de Melgar, yerno de Fadrique de Basilea, puede parecer algo tardío. Sin embargo, deriva de una rama independiente respecto al testimonio más antiguo (el medio pliego estampado en Barcelona por Carles Amorós hacia 1510) y el lugar secundario que da al poema indica que ya había dejado de ser una novedad. Todo ello concuerda con la idea de que hubo una primera moda de romances troyanos hacia 1491, durante la cual se compusieron y popularizaron tanto «Reina Elena, reina Elena» como «Por una linda espessura», necesariamente presentes en la fase temprana de la divulgación de romances en pliegos sueltos.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ GATO, Juan (1928). *Obras completas*. Jenaro Artiles Rodríguez (ed.). Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1863). *Historia crítica de la literatura española*. Madrid: José Fernández Cancela, vol. 4.
- Arderique (Valencia, Juan de Viñao, 1517)* (2000). Dorothy Molloy Carpenter (ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- ARMISTEAD, Samuel G. y Joseph H. SILVERMAN (1971). *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abraham Yoná*. Berkeley, Los Ángeles / London: University of California Press.
- BENOÎT DE SAINTE-MAURE (1904 y 1912). *Le Roman de Troie*. Léopold Constans (ed.). Paris: Societé des Anciens Textes Français, vols. 1 y 6.
- La Biblia del Oso, según la traducción de Casiodoro de la Reina, publicada en Basilea en el año 1569* (1987). Gonzalo Flor Serrano (ed.). Madrid: Alfaguara, vol. 3.
- Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem* (2007). Robert Weber y Roger Gryson (eds.). Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- CATALÁN, Diego (1970). *Por campos del romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*. Madrid: Gredos.
- CÁTEDRA, Pedro M. (1983). *Seis pliegos poéticos barceloneses desconocidos, c. 1540*. Madrid: El Crotalón.
- CÁTEDRA, Pedro M. y Jesús RODRÍGUEZ-VELASCO (2000). *Creación y difusión de «El Baladro del sabio Merlín» (Burgos, 1498)*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- CHINCHILLA, Pedro de (1999). *Libro de la Historia Troyana*. María Dolores Peláez Benítez (ed.). Madrid: Editorial Complutense.
- COLÓN, Hernando (1992). *Abecedarium B y Supplementum. Edición facsímil de los manuscritos conservados en la Biblioteca Colombina de Sevilla*. Madrid / Sevilla: Fundación Mapfre América / Cabildo de la Catedral de Sevilla.
- La Corónica Troyana. A Medieval Spanish Translation of Guido de Colonna's «Historia Destructionis Troiae»* (1970). Frank Pelletier Norris II (ed.). Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Crónica Troyana [Juan de Burgos, 1490]* (2015). María Sanz Julián (ed.). Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».
- DI STEFANO, Giuseppe (1988). «El Romance de don Tristán. Edición “crítica” y comentarios». En Carlos Alvar (coord.), *Studia in honorem prof. M. de Riquer*. Barcelona: Quaderns Crema, vol. 3, pp. 271-303.
- DI STEFANO, Giuseppe (2016). «Los albores de la documentación romanceril. Experiencias de un editor». *Abenámar*, 1, pp. 117-128.

- Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)* (1955). Jose M.^a Madurell Marimón y Jorge Rubió y Balaguer (eds.). Barcelona: Gremios de Editores, de Libreros y de Maestros Impresores.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan (2012). *Crónica Troyana*. María Sanz Julián (ed.). Zaragoza: Prensas de la Universidad.
- FERNÁNDEZ VEGA, María del Mar (2003). «Política y propaganda en los pliegos sueltos poéticos catalanes (siglo XVI)». *eHumanista*, 3, pp. 77-90.
- FERNÁNDEZ-VALLADARES, Mercedes (2005). *La imprenta en Burgos (1501-1600)*. Madrid: Arco.
- FERNÁNDEZ-VALLADARES, Mercedes (2006). «Indicios y evidencias para la asignación tipobibliográfica de los pliegos sueltos burgaleses del siglo XVI». En Pedro Cátedra (coord.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 437-475.
- FERNÁNDEZ-VALLADARES, Mercedes (2012). «Bibliociconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de *babuines* y estampas celestinescas)». *eHumanista*, 21, pp. 87-131.
- GAMBA CORRADINE, Jimena (2015). «El corpus de romances troyanos (siglo XVI) y la *Crónica troyana* de 1490». *Troianalexandrina*, 15, pp. 51-98.
- GARVIN, Mario (2007). *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2000). «Fórmulas en el romancero: elementos significativos». En Florencio Sevilla y Carlos Alvar (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*. Madrid: Castalia, vol. 1, pp. 134-140.
- GREER, Margaret R. (1981). «Mythological and Ballad Traditions in “Por una linda espesura”». En Luis A. Ramos-García y Néstor Lugones (coords.), *Studia Hispanica in Honour of Rodolfo Cardona*. Madrid: Cátedra, pp. 325-338.
- GUIDO DE COLUMNIS (1936). *Historia Destructionis Troiae*. Nathaniel Edward Griffin (ed.). Cambridge, MA: Mediaeval Academy of America.
- GUIDO DELLE COLONNE (1996). *Historia de la destrucción de Troya*. Manuel A. Marcos Casquero (trad.). Madrid: Akal.
- Historias caballerescas del siglo XVI* (1995). Nieves Baranda (ed.). Madrid: Turner, vol. 2.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego (1989). *Poesía completa*. José Ignacio Díez Fernández (ed.). Barcelona: Planeta.
- LAMARCA, Montserrat (2015). *La imprenta a Barcelona (1501-1600)*. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya <http://cultura.gencat.cat/web/.content/sscc/gt/arxius_gt/La-impremta-a-BCN.pdf> [Consulta: 10/12/2016].
- LEOMARTE (1932). *Sumas de historia troyana*. Agapito Rey (ed.). Madrid: S. Aguirre («Anejos de la Revista de Filología Española», 15).

- LOZOYA, Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de (1972). *Introducción a la biografía del Canciller Ayala*. Bilbao: Junta de Cultura de Vizcaya.
- MENDOZA, fray Íñigo de (1968). *Cancionero*. Julio Rodríguez-Puértolas (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1899 y 1903). *Antología de poetas líricos castellanos*. Madrid: Hernando y Compañía / Perlado, Páez y Compañía, vols. 8-9 y 12.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968). *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. Madrid: Espasa-Calpe, vol. 1.
- NORTON, F. J. (1978). *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán (1998). *Generaciones y semblanzas*. José Antonio Barrio (ed.). Madrid: Cátedra.
- PERUJO MELGAR, Joan M. (2015). *Les «Històries troianes» de Jaume Conesa, traducció catalana de la «Historia destructionis Troiae» de Guido delle Colonne: estudi i edició*. [Tesis doctoral]. Alicante: Universitat d'Alacant <<http://hdl.handle.net/10045/65127>> [Consulta: 15/12/2017].
- PIACENTINI, Giuliana (1986). *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo. Los textos (siglos XV y XVI)*. Pisa: Giardini, 2 vols.
- Pliegos poéticos del s. XVI de la Biblioteca de Cataluña* (1976). Madrid: Joyas Bibliográficas, vol. 2.
- Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga* (1960). Ramón Menéndez Pidal (pról.). Madrid: Joyas Bibliográficas, vols. 1 y 2.
- Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional* (1960). Madrid: Joyas Bibliográficas, vol. 2.
- Pliegos sueltos de Praga* (2011). *Manuscriptorium* <http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-NKCR_9_H_231___1QCCLDA-cs> [Consulta: 06/12/2013].
- Primavera y flor de romances, ó Colección de los mas viejos y mas populares romances castellanos* (1856). Fernando José Wolf y Conrado Hofmann (eds.). Berlin: A. Asher, vol. 2.
- REY, Agapito y Antonio GARCÍA SOLALINDE (1942). *Ensayo de una bibliografía de las leyendas troyanas en la literatura española*. Bloomington: Indiana University.
- RIBEIRO, Bernardim (1939). *Éclogas*. Marques Braga (ed.). Lisboa: Oficinas de S. José.
- ROCAMORA, José María (1882). *Catálogo abreviado de los manuscritos de la biblioteca del Excmo. Señor Duque de Osuna é Infantado*. Madrid: Fortanet.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997). *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes (rev.). Madrid: Castalia.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio (1968). *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»*. Madrid: Gredos.
- Romancero* (1988). Michelle Débax (ed.). Madrid: Alhambra.
- Romancero* (1993). Giuseppe Di Stefano (ed.). Madrid: Taurus.

- Romancero* (1994). Paloma Díaz Mas (ed.), Samuel G. Armistead (pról.). Barcelona: Crítica.
- Romancero* (2010). Giuseppe Di Stefano (ed.). Madrid: Castalia.
- Romances de Tetuán* (1952). Arcadio de Larrea Palacín (ed.). Madrid: Instituto de Estudios Africanos, vol. 1.
- SAN PEDRO, Diego de (1979). *Obras completas*. Dorothy S. Severin y Keith Whinnom (eds.). Madrid: Castalia, vol. 3.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Garcí (1980). *Cancionero*. Julia Castillo (ed.). Madrid: Editora Nacional.
- SCHIFF, Mario (1905). *La Bibliothèque du marquis de Santillane*. Paris: Émile Bouillon.
- SEVERIN, Dorothy Sherman (2014). *Religious Piety and Religious Humour: Lives of Christ in Late Fifteenth-Century Castile*. Cancionero Virtual: An Electronic Library of the 15th-Century Castilian *Cancionero* Manuscript Corpus <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/book.htm>> [Consulta: 16/03/2018].
- SHARRER, Harvey L. (1988). «Juan de Burgos, impresor y refundidor de libros caballescrescos». En María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (coords.), *El libro antiguo español: Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*. Salamanca / Madrid: Universidad de Salamanca / Biblioteca Nacional de Madrid / Sociedad Española de Historia del Libro, pp. 361-369.
- La Versión de Alfonso XI del «Roman de Troie» Ms. H-j-6 del Escorial* (1977). Kelvin M. Parker (ed.). Normal, Illinois: Applied Literature Press.
- WILKINSON, Alexander S. (2015). *Iberian Books / Libros ibéricos*. Iberian Book Project <<http://iberian.ucd.ie>> [Consulta: 26/03/2018].
- ZARCO CUEVAS, Julián (1926). *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*. Madrid: Imprenta Helénica, vol. 2.

Recibido: 18/07/2018
Aceptado: 08/08/2018



EL ROMANCE DE LA REINA ELENA EN EL SIGLO XVI

RESUMEN: El romance que comienza «Reina Elena, reina Elena» ha sido transmitido por cinco pliegos sueltos del siglo XVI. Un análisis indica que todos ellos derivan de un solo ascendiente común ya defectuoso, probablemente un pliego anterior hoy perdido. Se elabora, pues, una edición crítica del poema, seguida de un estudio. El romance usa imaginaria que se extiende en la literatura peninsular en lengua vernácula a partir de su introducción en la poesía devota, en concreto en las *Coplas «De vita Christi»* de fray Íñigo de Mendoza, cuya primera redacción es datada en el año 1474, y *La Pasión trobada* de Diego de San Pedro, compuesta durante esa misma década. Un estudio de las posibles fuentes para los episodios narrados apunta a que el autor se basó o bien en la *Corónica troyana* (un traslado al castellano de la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, conservado fragmentariamente y aquí identificado con el debido al canciller Pero López de Ayala) o la *Crónica troyana* impresa por primera vez en 1490 (un texto que combina las *Sumas de historia troyana* atribuidas a Leomarte y la *Corónica troyana* recién mencionada). A pesar de la ausencia de pruebas definitivas, lo más probable es que hubiera hacia 1491 una primera moda de romances troyanos inspirados en la *Crónica troyana* impresa. En tal momento debió de componerse «Reina Elena, reina Elena», así como el contemporáneo «Por una linda espessura», que se hicieron rápidamente populares y entraron en la tradición oral sefardí.

PALABRAS CLAVE: romances, materia de Troya, pliegos sueltos, ecdótica.

THE SPANISH BALLAD OF HELEN OF TROY IN THE 16TH CENTURY

ABSTRACT: *The Spanish ballad of Helen of Troy has been transmitted in five chapbooks of the 16th century. An analysis shows that all of them derive from an already faulty common ascendant, presumably a lost chapbook. A critical edition of the poem is presented, and a study follows. This ballad uses imagery first introduced in Spanish vernacular literature by devotional poetry, namely Fray Íñigo de Mendoza's Coplas "De vita Christi", the date of which is pinpointed to 1474, and Diego de San Pedro's La Pasión trobada, also composed in the 1470s. A study of the sources for this ballad shows that it is mainly based either on the Corónica troyana (a Castilian translation of Guido delle Colonne's Historia destructionis Troiae ascribed here to Pero López de Ayala's initiative, fragmentarily preserved) or on the Crónica troyana first printed in 1490 (a text combining the 14th-century Sumas de historia troyana attributed to Leomarte and the above-mentioned Corónica troyana). Despite the lack of conclusive evidence, the most likely explanation is that there was a first fashion of Trojan ballads ca. 1491 inspired by the incunabular Crónica troyana. The ballad on the Abduction of Helen, as well as the contemporary one on the Judgment of Paris, were composed at that time, becoming quickly popular and entering Sephardic oral tradition.*

KEYWORDS: ballads, matter of Troy, chapbooks, textual criticism.

VILLANCICOS DE TERESA,
VILLANCICOS PARA TERESA. DE 1562 A 1661

ESTHER BORREGO GUTIÉRREZ

Universidad Complutense de Madrid
eborrego@ucm.es

Yo sé persona, que con no ser poeta, le acaecía
hacer de presto coplas muy sentidas.
(*Libro de la Vida*, 16)

Para Ana Martínez Muñoz

Es de justicia reconocer el esmerado trabajo editorial que demuestran las sucesivas publicaciones del corpus poético teresiano, afrontado esencialmente desde el siglo xx, pero se echa en falta una edición actualizada de tipo filológico y crítico. Como es sabido, abundan los poemas de la santa difundidos en editoriales religiosas o divulgativas, cuyas particularidades y finalidad distan mucho, lógicamente, de los criterios de rigor ecdótico exigibles a un material literario de sumo interés. En esta línea, y respecto a la forma poética objeto de este

¹ Este artículo nace de un trabajo comenzado en 2014, a raíz de la invitación del profesor Ignacio Arellano a participar en el Congreso «Santa Teresa y la cultura religiosa de su tiempo», celebrado en la Universidad Popular del Estado de Puebla (México) entre el 28 y el 30 de octubre de 2015. Por motivos ajenos a mi voluntad no pude publicar en su momento el resultado de esa investigación, que ahora se ve ampliada y mejorada. Asimismo, este trabajo se ha podido realizar gracias al Proyecto de investigación UCM-Santander: «Literatura en el claustro. Poesía, teatro y otros géneros (híbridos) en un convento de fundación real de la Edad Moderna: las Descalzas Reales de Madrid» (26/16-20298) y del Grupo de Investigación UCM, «Hibridismo literario y cultura áurea» (970841). En ambos soy la investigadora principal.

² Por este motivo hemos excluido de la bibliografía las antologías divulgativas, las recopilaciones de poemas que apenas incluyen un mínimo prólogo o introducción, y, por supuesto, las innumerables páginas web que acogen poemas teresianos —la mayoría sin indicación crítica alguna—, especialmente difundidas y visitadas a partir de 2015 con motivo del V Centenario del

trabajo, el villancico, ya hace más de cuarenta años que el padre Ángel Custodio Vega exhortaba a la elaboración de un estudio y de una edición «crítica y esmerada» de estas piezas teresianas:

[...] la Santa dedica bastantes de sus composiciones al villancico, género poético característico, al que supo inspirarle toda la ternura de su corazón. Distínguense los de nuestra Santa por su extremada sencillez y claridad, por su devoción y gracia y por su sabor y estilo popular. A veces parecen descuidados su lenguaje y su versificación. Pero hay que tener presente que *no poseemos aún una edición crítica y esmerada*, y que este género de poesía era el más expuesto a corrupciones y alteraciones por las manos que corría (Vega 1972: 42).

Por desgracia, los villancicos apenas han merecido la atención de la crítica, aunque hay que reconocer que esta desatención se contextualiza en la que ha recibido la «otra» poesía de Santa Teresa. Así, aunque es casi un lugar común la gran facilidad que tenía la santa para versificar, su reconocimiento como poeta no alcanzaría al que se le rindió como prosista; no fue así por parte del canon, desde luego, pero tampoco mereció en general el aplauso de la crítica académica. Por otra parte, es difícil determinar el número exacto de los poemas de atribución segura a Santa Teresa de Jesús, pues según la edición de la BAC (2013), que es la que hemos seguido en la transcripción de los textos, estos serían veintisiete, pero no todas las ediciones coinciden en ese número. En todo caso, se advierte en la composición y conservación de los poemas una gran despreocupación por su transmisión textual; de hecho, en los siglos XVI y XVII circularon desorganizadamente y, sobre todo, de manera oral por los conventos de carmelitas y por

nacimiento de Santa Teresa. En todo caso, se puede comprobar que las más relevantes ediciones de los poemas teresianos se albergan en varios casos en colecciones más cercanas a la espiritualidad que al estudio filológico.

³ La cursiva es mía.

⁴ El primer editor de las poesías, Vicente de la Fuente (Santa Teresa 1861: 507), daba por ciertas siete; por «probablemente suyas», trece; y por dudosas, veintiuna. El padre Silverio (Santa Teresa 1922) no cuestiona nada sobre la autenticidad de los poemas y se limita a editar siete. En Santa Teresa (1972), el padre Vega fija en veintiocho el número de piezas auténticas y en cuatro las que él llama «apócrifas», criterio que se sigue en Santa Teresa (1977), aunque se cambia una de las apócrifas por otra; los editores, Barrientos y Rodríguez, dan por seguras veintiocho y cuatro por apócrifas, afirmando, en cuanto al discernimiento de la autoría, que «algunas tienen historia propia, transmitida por testigos o por historiadores; otras, la mayoría, se historian ellas mismas por su claro contenido interno» (17). En Santa Teresa (1994), el padre Llamas determina la autenticidad de veintinueve y tiene tres por dudosas. Finalmente, Herráez (Santa Teresa 1997: 1104), tras esbozar la dificultad de «establecer con seguridad la filiación teresiana de algunas poesías», lo que para él «no es grave», procede a editar sin más treinta y tres poemas. Como se deduce de la reunión de estas opiniones, urge un estudio riguroso y científico que logre esclarecer la autenticidad de la poesía teresiana.

ambientes cercanos a ellos. Sorprende que fuera cerca de dos siglos después de la muerte de la santa, ya en el siglo XVIII, cuando consta la primera copia con interés archivístico, y que hasta bien entrado el siglo XIX no aparezca editado el corpus de sus poemas, concretamente en el tomo 53 de la BAE (1861). En el siglo XX estas piezas poéticas sí figuran en ediciones de obras completas de Santa Teresa (1922, 1954, 1963, 1997), algunas reeditadas en el siglo XXI (Santa Teresa 2000, 2013), y en monográficos sobre su poesía (Vega 1972) o sobre poesía mística suya y de San Juan de la Cruz (Barrientos y Rodríguez 1977).

En cuanto a sus villancicos, no se incluyen en todas las compilaciones de poesía: por ejemplo, en Santa Teresa (1922) se prescinde por completo de ellos, mientras que parece que hay unanimidad en cuanto a la determinación de los poemas que reúnen las condiciones para ser un «villancico»: en Santa Teresa (1861) se determinan siete, criterio que seguirán Vega (1972), Barrientos y Rodríguez (1977) y Efrén de la Madre de Dios y Steggink (2013). Herráez (Santa Teresa 1997) incluirá los siete villancicos tradicionales sin ninguna distinción específica, mientras que Llamas (Santa Teresa 2000) los integra en el apartado «poesías festivas y hagiográficas», prescindiendo de la denominación «villancico».

Esto enlaza con la taxonomía de la poesía teresiana, otro cajón de sastre, pues cada cual sigue sus criterios. Así, de la Fuente (1861) apenas esboza una vaga clasificación en la que distingue el «género lírico y erótico» del «género bucólico» (1861: 502) —en el que integra claramente los villancicos—, y añade otro apartado: el de las «canciones compuestas en las tomas de hábito» (1861: 503-504), dejando sin incluir en ningún apartado otros poemas que edita sin más explicación. El padre Silverio de Santa Teresa (1922) no procede a ningún tipo de organización y apenas dedica unas líneas generales a comentar los siete poemas que edita. El padre Vega (1972: 38), aun admitiendo que su clasificación podría «ampliarse o restringirse», distingue entre poesías: a) lírico-místicas; b) didáctico-ascéticas; c) letrillas de devoción; d) letrillas de circunstancias u ocasionales; y e) villancicos. Barrientos y Rodríguez (1977: 25, 40 y 53) distinguen «poesías lírico-místicas», «poesías festivas y hagiográficas» —categoría en la que incluyen los villancicos— y «poesías didácticas y de la vida religiosa». Herráez (1997) prescinde de

⁵ Los padres Andrés de la Encarnación y Francisco de Santa María, en torno a 1759, recopilaron todos los poemas guardados en varios monasterios de carmelitas, sobre todo en los de Toledo, Cuerva, Madrid y Guadalajara. Gracias a su labor, tras el expolio del Archivo General de los Carmelitas Descalzos, todo este material fue a parar a la Biblioteca Nacional de España. Ahí los encontró Vicente de la Fuente y los dio a conocer en el citado tomo 53 de la Biblioteca de Autores Españoles. Los manuscritos tienen las siguientes firmas: mss. 1400, 5492, 12763 y 12764.

⁶ Véase Santa Teresa (1861). Hubo reimpresiones en 1877 y 1879.

⁷ En las ediciones sucesivas (1930, 1939 y 1954) se siguen recogiendo esos siete poemas y ningún villancico.

clasificar los poemas. Llamas (Santa Teresa 2000) distingue entre «poesías lírico-místicas», «poesías festivas y hagiográficas» y «poesías didácticas y de vida religiosa», y no da lugar específico a los villancicos. Finalmente, Efrén de la Madre de Dios y Steggink (Santa Teresa 2013: 653), simplifican la clasificación dejando bien clara la categoría del villancico: «Las distribuimos por temas: *Líricas* (1-8), *Villancicos* (9-15), *Votivas y familiares* (16-27)», determinando que son siete las piezas que pueden adscribirse a este género, con lo que estamos de acuerdo. Esta especificidad del villancico fue percibida muy claramente por Santa Teresa, como género asociado a lo jocoso y a lo festivo, y en su caso, a lo popular, como podemos comprobar en dos cartas, una a su hermano Lorenzo y otra al convento sevillano, en la que pide a las monjas el acostumbrado villancico:

No sé qué le envié... si no es esos villancicos que hice yo, que me mandó el confesor las regucijase, y he estado estas noches con ellas y no supe cómo siendo así. Tienen graciosa sonada, si la atinare Francisquito para cantar [...] estos [villancicos] no tienen ni pies ni cabeza (*Carta 168, 23, 36*, del 2 de enero de 1577, en Santa Teresa 2013: 1065-1066).

He mirado cómo no me envían ningún villancico, que a usadas no habrá pocos a la elección, que yo amiga soy [de] que se alegren en su casa con moderación (*Carta 315, 14*, del 1 de febrero de 1580, en Santa Teresa 2013: 1257).

Este gusto por lo popular y por la espontaneidad en la composición, marca de los escasos villancicos que se han conservado, es apuntado por la carmelita María de San José, en el siglo María de Salazar, una de las primeras y predilectas discípulas de la santa: «Todo se pasaba riendo y componiendo romances y coplas de todos los sucesos que nos acontecían, de que nuestra Santa Madre gustaba extrañamente, y nos daba mil gracias porque con tanto gusto y contento pasábamos tantos trabajos» (María de San José 1585: XLI).

Pero es el padre Ribera el que añade a su condición de compositora de «coplas» y su modo de ejecutarlas, una nota específica sobre los villancicos:

Gustaba la Madre de que sus monjas anduvieran alegres y que cantasen en las fiestas de los santos e hiciesen coplas. Mas como gustaba de dar ejemplo en todo, hacías ella misma y las cantaba en unión de sus monjas, sin instrumento ninguno de música sino acompañándose con la mano, dando ligeras y suaves palmadas, para llevar compás y hacer cierta armoniosa cadencia. Pero aun los mismos villancicos rebosaban de amor divino (Ribera 1590: I. 4, c. 24).

Los juicios sobre sus villancicos han sido dispares: desde quien los consideró, en su primer viaje editorial, «tan estrafalarios, los conceptos tan bajos, las palabras tan toscas, que propiamente no son más que “coplas de papel de ciego”, que en nada se parecen a las otras composiciones de Santa Teresa» (Santa Teresa

1861: 503) , hasta la alabanza del padre Ángel Custodio Vega a alguno concreto, calificándolo de «pequeña joya literaria, un juguete poético con verdadero alarde de gracia, ingenio y devoción» (Vega 1972: 143). En el resto de ediciones apenas hay referencias a los villancicos ni valoraciones sobre ellos.

En el último tercio del siglo XVI todavía se mantenía el sentido etimológico del término «villancico» (canciones de pueblo, de villanos, populares, de temática profana y religiosa), y el formal, pues se trataba de un género sujeto a una estructura métrica concreta , que se «fijó» de forma regular en el *Cancionero general* de 1511. Así lo afirma el padre Vega, que opina que «este género literario tenía ya un estilo y lenguaje establecido, al que se adaptaban los poetas más encumbrados y cultos» (Vega 1972: 42). Fue el villancico en el siglo XVI la forma más abundante de la canción lírica y Santa Teresa no fue una excepción, aunque sea escaso el número de los conservados. De los siete villancicos teresianos considerados auténticos hasta el momento, cuatro son de Navidad, dos de Circuncisión y uno de Reyes. Aunque, como es sabido, el villancico en su origen no estaba asociado a las fiestas navideñas ni siquiera a asuntos religiosos, los cantares y coplas al Niño nacido en Belén se comenzaron a llamar «villancicos» precisamente por la presencia de pastores y gentes del pueblo en ellos, llegándose a crear una forma de la que era difícil salirse; y en esa forma escribió Santa Teresa los suyos. Es de destacar el elemento pastoril que todos los villancicos teresianos poseen y que se mantendrá en la evolución del género, pero además deseo destacar la presencia constante de un componente dialógico que será muy significativo a medida que avanzan las décadas, pues dará lugar a villancicos verdaderamente cercanos a lo teatral en el siglo XVII .

En este sentido, si atendemos a los villancicos de Navidad, en *¡Ah, pastores que veláis!* , se recomienda a los pastores, en concreto a Gil y a Sonzas, que actúa

⁸ La cita sigue: «Quizá las cantara con sus monjas la misma Santa por ser vulgares en su país, y de ahí que las copieren como suyas». Vicente de la Fuente se atreve incluso a cuestionar la autoría de Santa Teresa en los villancicos, sin más fundamento que su intuición: «Algunos de ellos me inspiran sospechas acerca de su legitimidad. Creo que más bien serían villancicos cantados por las monjas, que no escritos por Santa Teresa» (Santa Teresa 1861: 503).

⁹ El villancico consta de un número indefinido de versos de arte menor, estructurados en cabeza, mudanza y versos de enlace, con predominio del octosílabo y en menor medida del hexasílabo.

¹⁰ Para la evolución del género, véase el espléndido estudio de Eva Llergo (2017). Asimismo, véase el reciente volumen sobre el villancico como género literario y musical (Borrego y Marín 2018).

¹¹ Este título procede del primer verso del villancico. Así procederé con todos, citándolos por su primer verso. En las ediciones que hemos manejado se actúa de diversas formas para la titulación de los villancicos, asunto en el que no entro ahora pero sin duda interesante desde el punto de vista crítico. Para transcribir los textos de los villancicos, he tomado como base la edición de la BAC (Santa Teresa 2013), permitiéndome leves cambios en la puntuación y en alguna transcripción puntual. He utilizado la cursiva para los versos repetidos o similares del estribillo, subrayando así la vertiente musical del villancico.

de simple, que guarden al cordero porque el lobo le acecha, con el claro doble sentido, el divino y el humano, este referido a su oficio. Ellos son verdaderos interlocutores: uno pide el cayado al otro para proteger al Niño; se confiesan mutuamente su aturdimiento y tristeza por la muerte del cordero-Jesús. En resumen, no se trata de una mera exposición poética a dos voces, sino que existe una clara interacción, reflejada en algunos pasajes:

—Gil, dame acá aquel cayado,
que no me saldrá de mano,
no nos lleven al Cordero,
¿no ves que es Dios soberano?

—¡Sonzas!, que estoy aturrido
de gozo y de penas junto,
si es Dios el que hoy ha nacido,
¿cómo puede ser difunto?
¡Oh, que es hombre tan bien junto,
la vida estará en su mano!,
mirad que éste es el Cordero,
hijo de Dios soberano.

—Mía fe , Gil, mejor será
que se nos torne a su tierra,
si el pecado nos destierra
y está el bien todo en su mano.
Ya que ha venido, padezca
este Dios tan soberano.

Continuando en la línea de los diálogos de pastores, en *Hoy nos viene a redimir* se adjudica directamente el papel de simple a uno de los pastores, Gil, por contraste con el «listo», Llorente, que le responde. Esta dualidad de personajes ya estaba presente en los primitivos autos religiosos, y pervivieron en el villancico barroco y en diversas formas teatrales áureas, sobre todo en las de índole cómica ; nótese la agilidad del diálogo y el alegre contrapunto de preguntas y respuestas:

¹² Entiendo esta expresión como parecida a ‘A la fe’: «Modo adverbial, que vale verdaderamente, ciertamente, y las más veces con algún género de admiración o extrañeza. Es usado de los aldeanos y gente rústica» (*Autoridades*).

¹³ Sigo citando los villancicos por el primer verso, aunque este es denominado *Nace el Redentor* en Santa Teresa (2013: 659).

¹⁴ El contraste entre el pastor listo y el pastor tonto está presente desde el teatro de Juan del Encina; serán figuras que contribuirán remotamente a la formación del personaje del gracioso del teatro áureo español.

—Hoy nos viene a redimir
un zagal, nuestro pariente,
Gil, que es Dios omnipotente.

—¿Por eso nos ha sacado
de prisión a Satanás?
—Mas es pariente de Bras
y de Menga y de Llorente.
¡Oh, que es Dios omnipotente!

—Pues si es Dios, ¿cómo es vencido
y muere crucificado?
—¿No ves que mató el pecado
padeciendo el inocente?
Gil, que es Dios omnipotente.

—Mía fe, yo lo vi nacido
y una muy linda zagala.
Pues si es Dios, ¿cómo ha querido
estar con tan pobre gente?
—*¿No ves que es omnipotente?*

—Déjate desas preguntas,
miremos por le servir,
y pues Él viene a morir,
muramos con él, Llorente,
pues es Dios omnipotente.

El siguiente villancico, *Pues que el amor*, ostenta un tono más lírico, de compasión ante el sufrimiento del Niño Dios a causa de las premoniciones de la Pasión, aunque la inserción de unos zagales concretos, Llorente y Pascual, mantienen el contexto pastoril de los villancicos anteriores. Tras la diseminación de elementos alusivos a la pobreza y al dolor («pobre cortijo», «frío», «sayal», «azotes», «ser muerto / de una mala gente») el poema no se escapa al vivo diálogo de los zagales:

Danos el Padre
a su único hijo:
hoy viene al mundo
en pobre cortijo.
¡Oh, gran regocijo,
que ya el hombre es Dios!
*No hay que temer:
muramos los dos.*

Mira, Llorente,
qué fuerte amorío;
viene el inocente
a padecer frío.
Deja un señorío,
en fin, como Dios.
*Ya no hay qué temer;
muramos los dos.*

¿Pues cómo, Pascual,
hizo esa franqueza,
que toma un sayal
dejando riqueza?
Mas quiere pobreza,
sigámosle nos,
pues ya viene hombre,
muramos los dos.
¿Pues qué le darán
por esta grandeza?
Grandes azotes
con mucha crüeza.
¡Oh, qué gran tristeza
será para nos!
Si esto es verdad,
muramos los dos.

¿Pues cómo se atreven
siendo omnipotente?
Él ha de ser muerto
de una mala gente.
Pues si eso es, Llorente,
hurtémosle nos.
¿No ves que él lo quiere?
Muramos los dos.

Un poema enteramente dialógico es *Mi gallejo, mira quién llama*, en el que un pastor cuenta a otro prácticamente *in actu* su asombro ante el nacimiento y ante la presencia de los ángeles con su cantilena («cantillana»), que le han alterado con un gran «zumbido» por el volumen de sus cantos. El villancico prescinde de los elementos trágicos de los anteriores y no falta en sus versos el humor, con la alusión a personajes de índole teatral cuya raíz es el «simple» o tonto, como el alcalde y el pastor, este último, seguramente gallego:

—*Mi gallejo , mira quién llama.*
—*Ángeles son, que ya viene el alba.*

—Hame dado un gran zumbido
que parece cantillana.
—Mira Bras, que ya es de día,
vamos a ver la zagala.

—*Mi gallejo, mira quién llama.*
—*Ángeles son, que ya viene el alba.*

—¿Es pariente del alcalde
u quién es esta doncella?
—Ella es hija de Dios Padre,
relumbra como una estrella.

—*Mi gallejo, mira quién llama.*
—*Ángeles son, que ya viene el alba.*

El único villancico de la santa dedicado a los Reyes presenta un notable interés, pues ya tipifica en cierto modo los motivos que serán fijos en la evolución de este tipo específico de piezas, destinadas a la fiesta litúrgica de la Epifanía: 1) la estrella; 2) el cumplimiento de las profecías con la llegada de los Magos a Belén; 3) el ofrecimiento de los pastores de sus animales, que se mezclarán con los animales «exóticos» que vienen de Oriente; y 4) los dones que llevan al Niño, entre los que despunta el más valioso: su corazón . Nótese cómo se introduce levemente la segunda persona, con la figura del pastor Llorente, en un villancico que apenas presenta forma dialógica, a diferencia de los anteriores:

*Pues que la estrella
es ya llegada,
va con los Reyes
la mi manada.*

Vamos todos juntos
a ver al Mesías,

¹⁵ Vega (1972: 146) confiesa su dificultad para la transcripción de estas palabras: «no sé si se debe escribir “Mi gallejo”, como hacen casi todas las ediciones, o bien “Migallejo”, que sería abreviatura de “Miguel” o “Miguelajejo”». Finalmente, opta por esta última palabra pero nosotros estamos más de acuerdo con la edición de la BAC (Santa Teresa 2013: 660), en la que entienden «Mi gallejo» por «Mi gallego».

¹⁶ Vega (1972: 158) hace notar la inspiración enciniana de este villancico.

que vemos cumplidas
ya las profecías.
Pues en nuestros días
nos es ya llegada,
va con los Reyes
la mi manada.

Llevémosle dones
de grande valor,
pues vienen los Reyes
con tan gran hervor.
Alégrese hoy
nuestra gran zagala,
va con los Reyes
la mi manada.

No cures, Llorente,
de buscar razón,
para ver que es Dios
aqueste garzón.
Dale el corazón
y yo esté empeñada,
va con los Reyes
la mi manada.

Unida a la Navidad está la fiesta de la Circuncisión, que rememora la que se le practicó a Jesús a los ocho días de su nacimiento, como era preceptivo en la ley judaica. Al parecer, Santa Teresa era muy devota de esa celebración litúrgica y los villancicos que tratan este rito surgieron naturalmente del entusiasmo de la madre por tal efemérides. En ambos se resalta el dolor que sufrió el Niño por la incisión, premonición de los dolores de la Pasión, y, por tanto, se integran en el motivo del «nacer para sufrir» o «nacer para morir», ya presente en otros villancicos navideños. Lo destacable es cómo este tópico se sale del molde puramente lírico mediante la intervención y el protagonismo de los pastores, lo que confirma que muy probablemente la santa asumía la presencia pastoril y el diálogo como componentes esenciales del género villanciqueril, como venimos mostrando. En uno de los villancicos, *Vertiendo está sangre*, los protagonistas son Dominguito, Brasillo y Llorente, que se lamentan por la injusticia de hacer sufrir a un inocente:

—Sí, que está muriendo
por quitar el mal.
¡Oh, qué gran zagal
será, por mi fe!

¡Domiguillo, eh!
 —¿Tú no has mirado
 que es niño inocente?
 Ya me lo han contado
 Brasillo y Llorente.

Este Niño viene llorando, villancico dedicado al mismo tema, se centra en un motivo específicamente navideño: el llanto del Niño, generalmente causado por el frío, el hambre, etc., y aquí por la circuncisión. Aunque la pieza mantiene en general el tono poético, termina con un breve y animado diálogo entre Gil y Pascual, a modo de exhortación al amor y al consuelo al Niño:

—Dime, Pascual, ¿qué me quieres,
 que tantos gritos me das?
 —Que le ames, pues te quiere
 y por ti está tiritando.
Mírale, Gil, que te está llamando.

El villancico de tono lírico, debido en gran parte a esa interlocución de los pastores ya bien presente a finales del siglo XVI, como se comprueba en los villancicos de la santa, fue adoptando en el ámbito religioso, y en concreto, de la liturgia, un tono dialógico que lo asienta definitivamente como «villancico barroco», «villancico parateatral» o «villancico paralitúrgico», género plenamente desarrollado en el siglo XVII y extendido hasta el XVIII. Estas piezas solían imprimirse en pliegos, cuya datación más antigua es 1612, y se insertaban habitualmente en los maitines de determinadas fiestas, durante los oficios litúrgicos, sobre todo de Navidad y Reyes, llegando a fijar una estructura básica en *Estríbillo* y *Coplas*, secciones que podían ir precedidas de una *Introducción*. Las líneas constitutivas del género fueron básicamente tres: los villancicos que conservaron el tono lírico, los parateatrales de corte literario, que enlazan directamente con los villancicos teresianos, y los de temática política o de circunstancias. En esta segunda parte del trabajo vamos a comentar los villancicos que se compusieron con motivo de la beatificación de Santa Teresa, en 1614, que se adscribirían a los «de circunstancias», pero que no circularon en pliegos, sino insertos en dos extensas «relaciones» que se escribieron para dejar constancia de las grandes celebraciones a

¹⁷ Esta deriva no impidió que se siguieran componiendo villancicos con predominio de lo lírico. Sin ir más lejos, Lope de Vega escribió preciosos villancicos líricos, muchos de ellos incluidos en *Pastores de Belén* (1612). El término «paralitúrgico» es empleado por Llergo en su libro sobre el género (Llergo 2017), precisamente para incidir en el contexto de su ejecución.

¹⁸ Para profundizar en las características generales del villancico barroco, véanse los estudios recientes de Llergo (2017), Borrego (2013: 127-128) y Borrego (2018: 58-61).

la nueva beata . La beatificación de Teresa de Ávila , promulgada el 24 de abril de 1614, se celebró en 85 lugares de la península (ciudades, villas y pueblos), donde se desplegaron todo tipo de actos festivos recogidos en su mayoría en una larguísima relación, la del padre Diego de San José (1615) y, además, en ocho relaciones de fiestas celebradas en lugares concretos que aquí no detallaré. Entre la multitud de manifestaciones festivas ocuparon un lugar central los certámenes poéticos y las poesías que se recitaron en lugares sagrados, entre ellos, los conventos carmelitanos. Me han interesado dos relaciones en las que no solo se dice que «se cantaron villancicos», sino que se transcribe la letra de los mismos. En primer lugar, contamos con la relación de José Dalmau (1615), que relata las celebraciones de Barcelona, desde que se recibió la noticia hasta las propias fiestas por la beatificación, que duraron una semana y culminaron el domingo 5 de octubre. Dalmau asigna nada menos que a Lope de Vega los ocho villancicos que sirvieron para «entretener el oficio» (Dalmau 1615: ff. 38r-41v) . Sobre esta autoría, hay quien no la pone en duda (Palacios Garoz 1995: 46); hay quien no la considera y hay quien la cuestiona (Lambea 1999: 32). Se cantaron en la iglesia de San José de los padres Carmelitas , en uno de los días de la octava, donde «se pusieron

¹⁹ Esto no impide que, además de en las largas relaciones, estos villancicos (u otros con motivo de la beatificación) fueran impresos en pliegos, la forma habitual de transmisión de estas piezas, pero a día de hoy no tenemos noticia de que circularan por este cauce.

²⁰ El Breve de beatificación de la madre Teresa, firmado por Pablo V en Roma, el 24 de abril de 1614, declaraba su condición de beata y el día 5 de octubre su fiesta. Excelentes estudios sobre estas fiestas de beatificación son los de Ignacio Arellano y Ascensión Mazuela Anguita, contenidos en Borrego y Olmedo (2017). Sobre la proyección de los escritos y la vida de la santa, véase también Borrego y Losada (2016).

²¹ Se incluyen, además, los seis primeros en un manuscrito conservado en la Universitat de Barcelona, con signatura ms. 1113, titulado *Opúsculos espirituales de los padres José de San Francisco y Juan de Jesús María*, procedente, según ficha bibliográfica, «seguramente» del convento de los carmelitas descalzos de Barcelona. Se consideran «para la beatificación de Santa Teresa». Es curioso que no se hayan copiado los dos villancicos finales, que se refieren a la rivalidad entre Alba de Tormes y Ávila, como veremos. Nuestros villancicos están entre los ff. 383r-386r.

²² Por ahora no he encontrado estas piezas en ninguna antología ni compilación de la poesía de Lope de Vega.

²³ El cronista apunta que las carmelitas de Barcelona también compusieron poemas: «En la iglesia de las religiosas descalzas de la misma orden, también se pusieron muchas tarjetas con poesías y jeroglíficos de mucho ingenio y arte, de las cuales solo he podido recoger las que se siguen». A partir de aquí se transcriben las poesías de las monjas en las mismas tarjetas, y otras composiciones: en latín, como epigramas con todas las musas (ff. 41r-46r); poemas en catalán: «cançó a la santa» (ff. 46r-47r); sextina «al Sagrat Mont del Carmelo» (ff. 47r-48r), en el que se alaba la vuelta a la regla primitiva; soneto de don Miguel de Camos «a la devoción» (f. 48v); canción «a la devoción» (ff. 49r-50r); décimas «a les figues que per manament de son confesor sehuia a Cristo noster señor la mare Teresa de Jesús» (ff. 50r-52r), esta última de índole burlesca.

muy lindas tarjetas, en las cuales estaban escritas poesías de mucha arte en lengua latina y castellana, de las cuales he procurado escoger las mejores y ponerlas en este libro» (Dalmau 1615: f. 21r). Hubo numerosos poemas previos a los villancicos, a los que se alude al final de la celebración:

Para cantar la Capilla, mientras se entretenían los oficios, también hubo muy curiosos villancicos y seguidillas, *los más dellos compuestos por el ingenioso poeta Lope de Vega*. Y porque sé que han de ser de gusto, me ha parecido continuarlos con la historia (Dalmau 1615: f. 38r).

Sin embargo, hay que decir que la mayoría pierden el genuino componente popular, tan marcado en las piezas de la abulense, y se convierten en villancicos de «circunstancias», centrados en la vida de la santa o en aspectos de su mística. En el primero se alude al hábito carmelitano y al pesar del demonio por la santidad de Teresa, y se relacionan los colores del hábito con dos virtudes: lo blanco con la castidad y lo pardo con el sacrificio, o lo que es lo mismo, los trabajos que pasó la recién beatificada. La última estrofa alude a un motivo repetido en la beatificación: su condición de virgen y madre (espiritual) de tantos hijos. El villancico adquiere un cariz narrativo, a modo de «hagiografía», pues se relatan los rasgos sobresalientes de su vida:

Vistiose una vez Teresa
de pardo y blanco sayal,
no le va de amores mal,
pues al demonio le pesa.

Teresa, con pensamiento
de ser esposa de Dios,
de aquestos colores dos
hizo galas a su intento:

²⁴ Aporto una breve noticia sobre estos poemas para dar una idea de las variadas formas métricas que se emplearon en alabanza de la santa de Ávila. Además de epigramas latinos, se compusieron dos sonetos: uno, dedicado a «cuando vio un serafín con un dardo que la hirió el corazón» (f. 24v); otro, «al tránsito de la Madre Santa Teresa de Jesús, cuando abiertos los cielos salió su alma en figura de paloma blanquísima» (f. 25r); dos canciones: la primera, «al deseo que tuvo nuestra madre Santa de morir o padecer» (ff. 25r-26v), y la segunda, «A la bienaventurada Santa Teresa de Jesús en su beatificación» (ff. 26v-28r), en la que resume su vida; varios jeroglíficos (ff. 28r-33r); un romance, en el que se cita la transverberación y la excelsitud de Dios, «¡Ay Dios, qué exceso / que andéis de una mujer de amores preso / y que ella herida / por vuestro amor se pierda, y gane vida!» (ff. 33r-34r); en los ff. 34r-36v se recogen los epigramas y jeroglíficos que envió el padre Pablo Mascarel; finaliza este despliegue de poemas con otro romance «de nuestra madre santa» (ff. 36r-37v), en torno a la figura bíblica del cedro, para pasar luego a recorrer su vida hasta su muerte en Alba.

lo blanco fue casta empresa,
lo pardo, al trabajo igual.
*No le va de amores mal,
pues al demonio le pesa.*

Pesole por ver que habían
de nacer de aquesta boda
hijos que la tierra toda
con su luz ilustrarían,
y, aunque ser virgen profesa,
es su madre celestial,
*no le va de amores mal,
pues al demonio le pesa.*

El segundo alude a un motivo propio del *Cantar de los Cantares*, libro sobre el que meditó largamente la santa y sobre el que escribió algunos comentarios : el esposo que abre la puerta a la amada, que espera «descalza» a la puerta de su cabaña tras una penosa búsqueda:

Cuando el Esposo despierta
mucho a su Teresa ensalza,
*que con hallarla descalza
le abrió tan presto la puerta.*

Cuando el Esposo divino
su Teresa despertó,
aunque descalza la halló
a verle corriendo vino.
Él, viéndola tan despierta,
por mayor virtud ensalza,
*que con hallarla descalza
le abrió tan presto la puerta.*

No enfrena el paso amoroso
tener lavados los pies,
que llegó como Moisés
a la zarza de su Esposo.

²⁵ Teresa manifiesta en más de una ocasión el refugio y consuelo que le proporciona este libro bíblico, hasta el punto de que decide glosarlo para las monjas de sus carmelos. Tras someterlo a la aprobación a dos teólogos, uno de ellos, el dominico Diego de Yanguas lo reprueba por no parecerle adecuado que una mujer escribiese sobre la Escritura. Tras oír su parecer, la santa quema el libro original. Aunque Domingo Yáñez, el otro informante, lo aprueba, apenas se pudo salvar la copia de una pequeña parte.

Está con la luz despierta
y él, prudente, la ensalza,
*que con hallarla descalza
le abrió tan presto la puerta.*

Otro de los motivos frecuentes en la hagiografía teresiana es su maternidad espiritual, aquí enfocada hacia la pobreza dada su numerosísima «descendencia», por lo que a sus múltiples hijos les hace falta un padre, que no es otro que Dios:

Es de tantos hijos madre
Teresa, que no hay pensar
*de poderlos sustentar
si Dios no fuera su padre.*

Tantos hijos le han nacido
a la divina Teresa
de aquella dichosa empresa
que de ser madre ha tenido,
que con ser tan buena madre
medio no pudiera hallar
*de poderlos sustentar
si Dios no fuera su padre.*

Desconfiada del suelo,
siempre corto de favor,
dioles el padre mejor
que hay en la tierra y el suelo,
que no hallarán, siendo madre,
modo, traza ni lugar
*de poderlos sustentar
si Dios no fuera su padre.*

En el siguiente villancico se alude a «Terasas» que han sido reinas, sin dar pista de ninguna en concreto. Podría tratarse de Teresa de Portugal (1175-1250), cuyo matrimonio finalmente anulado con Alfonso IX de León (primo hermano) la abocó al claustro hasta su muerte, siendo beatificada por el papa Clemente XI en 1705. O de Teresa de León (¿1080?-1130), infanta de León y condesa de Portugal (hija ilegítima de Alfonso VI de León), que gobernó el condado de Portugal durante la minoría de edad de su hijo con el título de reina. Pero ninguna iguala a la carmelita abulense, que reina en el cielo por su santidad:

Terasas, reinas del suelo,
hubo muchas, pero vos,

*después que reináis en Dios
pasastes el nombre al cielo.*

Un nombre tan excelente
no sin causa os le darían,
pues Teresas ser solían
las reinas antiguamente.
Dieron a su patrio suelo
gloria y honor, pero vos
*después que reináis en Dios
pasastes el nombre al cielo.*

Pues quien a Dios sirve reina,
reino en la tierra tuvistes,
y en el siglo también fuiste,
por vuestras virtudes, reina.
Ya las Teresas del suelo
se honrarán con vos, pues vos,
*después que reináis en Dios
pasastes el nombre al cielo.*

Los villancicos de «enigma», de amplia difusión en la época, se planteaban a modo de diálogo, recuperando así en este caso al zagal como interlocutor. El enigma de este quinto villancico consiste en conjugar la condición de virgen y madre en Santa Teresa, atreviéndose de este modo a equipararla a la mismísima Virgen María.

¿Qué es cosa, y cosa tan bella
mas que no la sabéis vos?
*Que después de la de Dios
hay una madre doncella.*

Es un enigma divino,
zagal, y una cosa y cosa,
más nueva y misteriosa
que la del rey y del vino.
No la vio Tebas tan bella
ni oímos jamás los dos
*que después de la de Dios
hay una madre doncella.*

Teresa, virgen prudente,
tantos hijos engendró
que el nombre se le quedó

de madre por excelente.
 Con esto, y saber que es ella,
 tendréis por posible vos
que después de la de Dios
hay una madre doncella.

Su condición de alma enamorada de Dios se ve corroborada en los versos del sexto villancico, en los que se ensalza el «grado de amor» que alcanza Santa Teresa, aludiendo indirectamente a su condición de escritora espiritual y de doctora de la Iglesia que, lamentablemente, tardaría más de tres siglos en reconocerse:

Hoy de amor el grado
 dan a Teresa,
por primera divina
de sus licencias.

El doctor soberano
 de amor divino,
 que tan sabio procede
 de Padre e Hijo,
 graduar ha querido
 su amada esposa,
 y la escuela toda
 su grado aprueba
por primera divina
de sus licencias.

Su esposo le ha dado
 licencias tantas
 que en el modo que puede
 con él se iguala:
 tan enamorada
 que a sus requiebros
 responden los cielos
 «Victor, Teresa»,

²⁶ No es la primera vez que Lope identifica al amor como un «maestro» que enseña al enamorado e ilumina su entendimiento, acorde con la visión neoplatónica que caracteriza muchos de los discursos amorosos de sus comedias. Baste a modo de ejemplo recordar algunos versos de *La dama boba*, compuestos en 1613, fecha cercana a la de estas fiestas, en los que Finea se ha «graduado» gracias al amor: «Ya puedes del grado honrarme, / dándome a Laurencio, amor, / con quien pudiste mejor, / enamorada, enseñarme. [...] ¡Gran fuerza tiene el amor, / catredático divino!» (Vega 1976: 144-145).

*por primera divina
de sus licencias.*

El séptimo villancico nos traslada la rivalidad entre Ávila y Alba de Tormes, cuyos puntos de fricción comienzan desde la muerte de la santa en Alba, con las disputas sobre qué localidad era más merecedora de conservar su cuerpo, hasta el punto de sufrir varios traslados que ahora no viene al caso comentar. El villancico se centra precisamente en esa disputa: Ávila es el oriente porque allí nació Teresa, pero Alba no merece menos al ser el ocaso, porque allí murió:

Son del cielo (con celos)
Ávila y Alba,
*el oriente y el ocaso
del sol de España.*

Cuando mira el cielo
un sol en la tierra
que su gloria encierra,
quisiera ser suelo
lleno de recelo.
Mira los dos polos
en los cuales solos
el mundo abarca
el oriente y el ocaso,
Ávila y Alba,
*el oriente y el ocaso
del sol de España.*

La una gloria quiere
porque allí el sol nace;
la otra, pues renace
cuando allí el sol muere.
Cada cual prefiere
con igual victoria
su ventura y gloria,
que al fin son ambas
*el oriente y ocaso
del sol de España,
Ávila y Alba,
el oriente y el ocaso
del sol de España.*

Sin embargo, el último poema parece confirmar la inclinación a Alba de Tormes, pues todo él es un puro elogio a la villa salmantina, lo que refuerza la autoría

de Lope, pues, como es sabido, el Fénix vivió allí al servicio del V Duque de Alba, don Antonio Álvarez de Toledo, entre 1591 y 1595, fechas cercanas a la muerte de la santa y en las que la Casa de Alba se empleó a fondo en la promoción de la vida, la santidad y los escritos teresianos . Lope procede a exaltarla mediante juegos de palabras con el alba como figura de la muerte que al fin y al cabo es vida, como símbolo del amanecer a una vida divina y nueva:

Ya el sol de Teresa en Alba
muestra su claro arrebol,
*que las campanitas de Alba
dicen que ha salido el sol.*

El sol, que en Alba se puso
donde un alba fue su ocaso,
pues salió en el cielo al paso
que en el cielo se traspuso,
haciéndole hoy Alba salva
vuelve a esparcir su arrebol,
*que las campanitas de Alba
dicen que ha salido el sol.*

Púsose en Alba y dejola
hecha de alba, noche oscura,
mas hoy de noche, alba pura,
la torna a hacer y arrebola.
Ya amanece y su luz, Alba,
alegra el cielo español,
*que las campanitas de Alba
dicen que ha salido el sol.*

Tras la luz de su memoria,
que era la luna en su ausencia
vino del sol la presencia
que fue la luz de su gloria.
Sale hoy su pureza salva
cual el oro del crisol,
*que las campanitas de Alba
dicen que ha salido el sol.*

²⁷ Don Fernando Álvarez de Toledo, gran duque de Alba, fallecido el mismo año que la santa, 1582, fue gran amigo suyo y dejó en testamento 14.000 ducados para seguir la causa de Teresa en Roma, por la común opinión de la santidad de Teresa de Jesús. Los duques de Alba, ya desde tiempos de Teresa, mostraron una gran cercanía y devoción a la santa, y serán los que promuevan su beatificación, canonización y su reconocimiento como patrona de España.

Conocemos tan solo la letra de tres villancicos más, cuyo autor, Luis Díaz de Aux, escribe la relación de las fiestas de la beatificación en Zaragoza (Díaz de Aux 1615: 51-52), en la que se incluyen. Sabemos que el 4 de octubre, víspera de la fiesta principal, se interpretó el oficio divino por las capillas de música de La Seo y la Basílica del Pilar, hubo danzas, música instrumental, canto de villancicos y de motetes en varios conventos y palacios, entre ellos el de los carmelitas, pero desconocemos la letra. El día de la fiesta, 5 de octubre, hubo canto del Oficio Divino y misa mayor por la capilla de música de La Seo, procesión con música instrumental y canto de «motetes y villancicos» (44), de los que, afortunadamente, sí se refiere la letra. El entorno fue solemne, en contraposición a las celebraciones de los siguientes días, donde hubo una «fiesta y paseo de los estudiantes», con «grande número de gente con muchos vistosos y varios disfraces, extraordinarias y graciosas invenciones» (52), otra de labradores (58), certámenes poéticos, muchos de ellos de cariz jocoso, juegos burlescos con música instrumental y danza, y hasta una comedia en la que «hubo apacible música, discretas letras cantadas con destreza y peregrinos tonos» (147). De los tres villancicos conservados, destaco el primero, en el que un pastor exhorta a otro, Gil, a vestirse para ver el prodigio de las bodas entre la «zagala del Carmelo» y Cristo:

Vístete, Gil, date priesa,
 las campanas te provocan,
que repican y tañen y tocan
a las bodas de Teresa.
¡Dan, din, don, que la novia es bella,
pues le da parabienes toda la aldea!

Hoy verás lo que no has visto,
 pues con aplauso del cielo,
 la zagala del Carmelo
 se ha desposado con Cristo.
 Toma el grabán [*sic*], date priesa,
 que hasta las torres provocan,
que repican y tañen y tocan
a las bodas de Teresa.
¡Dan, din, don, que la novia es bella,
pues le da parabienes toda la aldea!

Elías, aquel del cielo,
 viendo levantar su honor

²⁸ Entendemos ‘gabán’ como «Cierta género de capote con capilla y mangas, hecho de paño grueso y basto, de que usa ordinariamente la gente del campo para defenderse de las inclemencias del tiempo» (*Autoridades*).

como si fuera el Tabor,
 ha de venir al Carmelo.
 Lleva el zurrón, date priesa,
 pues tañendo nos provocan,
que repican y tañen y tocan
a las bodas de Teresa.
¡Dan, din, don, que la novia es bella,
pues le da parabienes toda la aldea!

El segundo y el tercero son villancicos de carácter circunstancial: se juega con los consabidos tópicos y dobles sentidos del alba y el sol, y se alaba la reforma del Carmelo. Nótese de nuevo la prioridad que se otorga a Alba de Tormes en el segundo:

El alba del Carmen
 en Alba de Tormes,
con el alba sale,
con el sol se pone.

Cuando al sol del suelo
 el alba hace salva,
 del Carmen al alba
 la hace al sol del cielo:
 y corriendo el velo
 de un sol puesto en cruz,
 porque con su luz
 su luz perficione,
con el alba sale,
con el sol se pone.

Con nuevas señales
 sus hijas la han visto
 por el sol de Cristo
 derramar cristales;
 tantas son y tales
 las perlas que vierte,
 para que en su muerte
 Dios las galardone,
con el alba sale,
con el sol se pone.

La reforma del Carmelo emprendida por Santa Teresa ve su reconocimiento en el último villancico:

Teresa, si en vos se ve
restaurado lo perdido,
no para mal del Carmelo ha sido,
mas para bien del Carmelo fue.

Vuestra rara perfección
pudo tanto con el cielo
que ha restaurado al Carmelo
el bien de su religión.
Y pues sois causa que esté
en estado tan subido,
no para mal del Carmelo ha sido,
mas para bien del Carmelo fue.
¿Qué más bien pudo alcanzar
mirando vuestra aspereza,
pues por ella a tal alteza
de gloria pudo llegar?
Y si el fervor se le ve
que en su principio ha tenido,
no para mal del Carmelo ha sido,
mas para bien del Carmelo fue.

Tras las fiestas de beatificación vinieron las de canonización en 1622, y durante los años sucesivos se escribieron villancicos y poemas para Santa Teresa, que merecerían un estudio más amplio y detallado. Ahora, para cerrar este siglo de villancicos, entre las primeras composiciones de la santa, que suponemos de los años 60 , y las posteriores dedicadas a ella, deseo dar breve noticia de un raro pliego de siete hojas sin paginar, conservado en la Biblioteca Nacional de España, justo de 1661, que conserva tan solo dos villancicos . Estas piezas, que ya constan explícitamente de estribillo y coplas (o *letras*) y de las que se indica la autoría («Por el Reverendo Padre Maestro Prior de dicha Congregación») se cantan en el entorno de una fiesta conventual carmelitana, en concreto en Valencia, para celebrar algo tan ajeno a la clausura como el nacimiento del futuro Carlos II en noviembre de 1661 y el segundo aniversario de la boda de su hermanastra

²⁹ La cronología de la poesía de Santa Teresa es otro tema de difícil acometimiento que necesitaría una pronta clarificación. No es tarea fácil dado el carácter oral de muchas de estas composiciones y, como decíamos al principio, dado el descuido en su escritura y conservación. He determinado el año 1562, que figura en el título, por ser el primero del que se sabe con seguridad que estaba escribiendo, en concreto el *Libro de la Vida*. Podemos suponer que por estas fechas comenzaría a escribir también algunos de sus poemas.

³⁰ En la década de los 60 del siglo XVII lo habitual era que los pliegos de villancicos contuvieran entre 8 y 10 piezas.

M.^a Teresa, quien había contraído nupcias con Luis XIV en 1659, como fruto de la Paz de los Pirineos. En el primer villancico se retoma lo político y se exulta por el nacimiento del heredero, que se encomienda directamente a la santa:

Dilación dichosa
 la desta fiesta,
 pues parece esperaba
 solo esta nueva
 de que príncipe gozan
 el Rey y Reina,
 ¡vivan, vivan, mil años
 reinar les vean!
 [...]
 El Príncipe, Madre, es tuyo,
 por tu cuenta desde hoy corre,
 empeño es tuyo, Teresa,
 de que el Príncipe se logre .

(Anónimo ¿1661?: 1-3)

El segundo villancico «celebra la gracia natural y sobrenatural que tuvo N. S. con los que la comunicaban, para ganar sus corazones y llevarlos a N. Señor» (Anónimo ¿1661?: 4). Lo curioso de esta pieza es que se glosa uno de sus más famosos poemas místicos, que aparece impreso en disposición vertical en el margen de la séptima y última hoja («Aquella divina prisión / del amor en que yo vivo / hace a Dios mi cautivo / y libre mi corazón»). Al hilo de la figura del oro (Cristo) atraído por el imán (Teresa), se invierte la imagen del alma atraída por la divinidad, llegando a ser la santa el objeto de amor de todo un Dios. Pero a su vez se alude a Teresa de Austria, que ha atraído la voluntad y el afecto de su marido, el rey de Francia:

Del imán, del imán
 de las dos Teresas,
 su afecto ha atraído,
 aunque en Roma queda,
 a celebrar viene
 aquesta real fiesta.

(Anónimo ¿1661?: 5)

³¹ Recordemos que Felipe IV había tenido cuatro hijos varones antes, dos con Isabel de Borbón y otros dos con Mariana de Austria, y que todos habían fallecido: Baltasar Carlos, en 1646, con solo 16 años; Francisco Fernando, en 1634, con 8 meses; Felipe Próspero, en 1661 con apenas 4 años; y Fernando Tomás, en 1659, que no llegó al año. En las citas del pliego la paginación es mía.

³² El determinante demostrativo de la poesía original es «Esta», no «Aquella».

Los dos años de matrimonio que celebra la infanta se comparan con un lapso temporal similar de visiones y experiencias místicas de la santa:

Dos años tu esposo viste
continuos junto a ti misma,
qué mucho si tú el imán
fuiste, y oro su cabeza.
Fuiste al fin tan atractiva
que fue prisión y cadena
tu amor de ese oro más fino,
como cantas en tu letra.

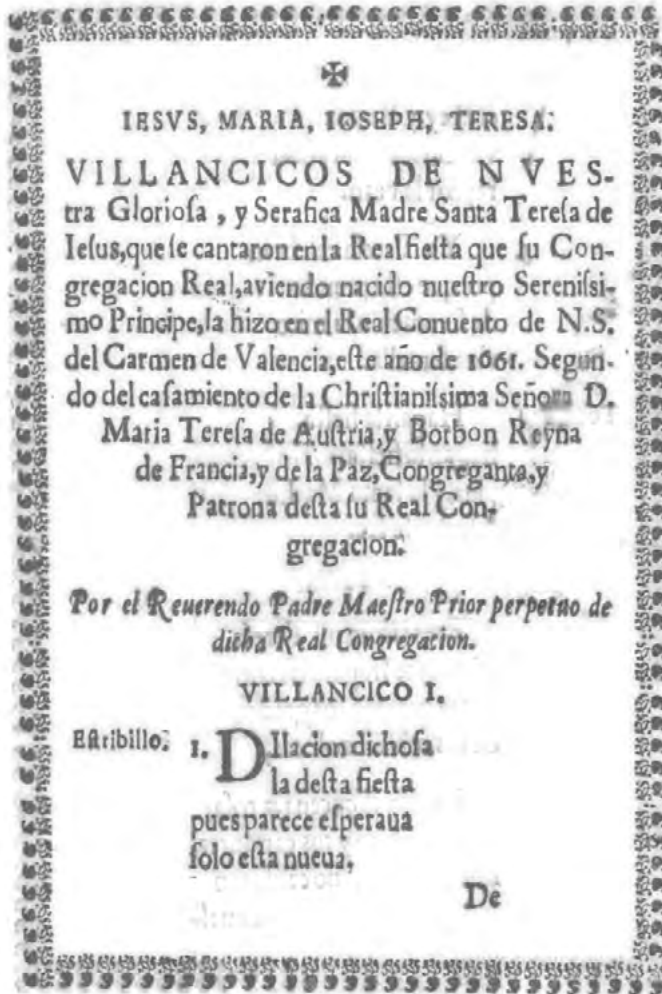
(Anónimo ¿1661?: 6-7)

Sin embargo, no podía faltar una alusión especial a la condición de fundadora de Santa Teresa, rompiendo en cierto modo la dualidad del villancico:

Bien claro lo está diciendo
tu ilustre y heroica empresa
de Descalzas y Descalzos
que diste, Madre, a la Iglesia.

(Anónimo ¿1661?: 6)

Basten, pues, estas muestras, que abarcan prácticamente un siglo, con tres hitos temporales concretos (1562-1582, 1614 y 1661), para comprobar cómo el villancico —en este estudio, de Teresa o «para Teresa»—, fue una forma proteica, polivalente, capaz de acoger diversos temas y diferentes tonos, desde los cómicos diálogos de pastores hasta los motivos más místicos, pasando, cómo no, por preocupaciones políticas y regias como la pérdida de los sucesivos herederos. Una vez más, la huella de Santa Teresa no deja indiferente y los tópicos teresianos penetran en las diversas formas y temas del villancico.



© Biblioteca Nacional de España

ANÓNIMO (¿1661?). «Portada», *Villancicos de nuestra gloriosa y seráfica madre Santa Teresa de Jesús [...]*.
 ¿Valencia?: [s.e.] [BNE, VE/124/22].

que mucho, si tu el iman
fuiſte, y oro ſu cabeza.


* Fuiſte al fin tan atractiua
que fue priſion, y cadena
tu amor de eſſe oro mas ſino
como cantas en tu letra.

De virtud tan poderoſa
Don Panfilio ſe prometa
que le retorne el buſcarla,
y le de de ſu amor prendas.

Que ſi el pan eſ para el hijo,
y Panfilio a queſto expreſſa;
la Madre le alcance gloria
que tiene eſte pan por preda!

* Aquella divina vnion
del amor en que yo vivo
haze a Dios ler mi cautivo,
y libre mi coracon, &c.

Gloſſa de N. S. M. cap. ii



© Biblioteca Nacional de España

ANÓNIMO (¿1661?). *Villancicos de nuestra gloriosa y seráfica madre Santa Teresa de Jesús [...]*.
¿Valencia?: [s.e.], p. 7 [BNE, VE/124/22].

BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES PRIMARIAS

- ANÓNIMO (¿1661?). *Villancicos de nuestra gloriosa y seráfica madre Santa Teresa de Jesús, que se cantaron en la real fiesta que su congregación real, habiendo nacido nuestro serenísimo príncipe, la hizo en el Real Convento de N. S. del Carmen de Valencia, este año de 1661. Segundo del casamiento de la cristianísima señora D. María Teresa de Austria y Borbón, Reina de Francia y de la Paz, congreganta y patrona desta su real congregación, por el Reverendo Padre Maestro Prior Perpetuo desta congregación. ¿Valencia?: [s.e.] [BNE, VE/124/22].*
- DALMAU, José (1615). *Relación de la solemnidad con que se han celebrado en la ciudad de Barcelona las fiestas a la beatificación de la Madre S. Teresa de Jesús*. Barcelona: Sebastián Matevad [BNE, 2/34064].
- DIEGO DE SAN JOSÉ (1615). *Compendio de las solenes fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N. S. M. Teresa de Jesús [...]*. Madrid: Viuda de Alonso Martín [BNE, 2/46369].
- DÍEZ DE AUX, Luis (1615). *Retrato que a la beatificación de Santa Teresa de Jesús [...] hizo [...] la [...] ciudad de Zaragoza*. Zaragoza: Juan de la Naja y Quintanar [BNE, R/457].
- MARÍA DE SAN JOSÉ (1913). *Libro de recreaciones, ramilletes de mirra, avisos, máximas y poesías [1585]*. Padre Silverio de Santa Teresa (ed.). Burgos: Monte Carmelo [BNE, ms. 2176].
- RIBERA, Francisco de, S.I. (1590). *La vida de la Madre Teresa de Jesús [...]*. Salamanca: Pedro Lasso [BNE, R/ 29512].
- SANTA TERESA DE JESÚS (1861). «Poesías». En Vicente de la Fuente (ed.), *Escritos de Santa Teresa*. Madrid: Rivadeneyra, BAE, 53, pp. 501-518.
- SANTA TERESA DE JESÚS (1922). «Poesías». En Silverio de Santa Teresa, O. C. D. (ed.), *Obras de Santa Teresa de Jesús*. Burgos: Monte Carmelo, pp. 77-119.
- SANTA TERESA DE JESÚS (1972). «Poesías». En Ángel Custodio Vega, O. S. A. (ed.), *La poesía de Santa Teresa*. Madrid: BAC, pp. 239-277.
- SANTA TERESA DE JESÚS (1977). «Poesías». En Alberto Barrientos y José Vicente Rodríguez (eds.), *Lira mística*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, pp. 25-67.
- SANTA TERESA DE JESÚS (1997). «Poesías». En Maximiliano Herráez (eds.), *Obras completas [de Santa Teresa]*. Madrid: Sígueme, pp. 1103-1140.
- SANTA TERESA DE JESÚS (2000). «Poesías». En Enrique Llamas *et alii* (eds.), *Obras completas [de Santa Teresa]*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, [1.º ed. 1963] , pp. 1158-1189.

³³ La editorial fue la de Espiritualidad, pero en la primera edición el editor fue el padre Isidoro de San José.

- SANTA TERESA DE JESÚS (2013). «Poesías». En Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, O. C. D. (eds.), *Santa Teresa de Jesús. Obras completas*. Madrid: BAC, [1.ª ed. 1954], pp. 509-518.
- VEGA, Félix Lope de (1976). *La dama boba*. Diego Marín (ed.). Madrid: Cátedra.
- VV. AA. (1982). *Libro de romances y coplas del Carmelo de Valladolid*. Víctor García de la Concha y Ana M.ª Álvarez Pellitero (eds.). Salamanca: Consejo General de Castilla y León, 2 vols.
- VV. AA. (entre 1651-1700). *Opúsculos espirituales de los padres José de San Francisco y Juan de Jesús María*, letra del siglo XVII. [s.l.]: [s.e.], 422 ff. [Biblioteca de la Universidad de Barcelona: ms. 1113].

2. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- ARELLANO, Ignacio (2017). «Santa Teresa, protagonista teatral en el Siglo de Oro». En Esther Borrego y Jaime Olmedo (dirs.), *Santa Teresa o la llama permanente. Estudios históricos, artísticos y literarios en el V centenario del nacimiento de la Santa (1515-2015)*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 195-220.
- BENITO DE LUCAS, Joaquín (2015). *La poesía de Santa Teresa: entre la tradición y lo divino*. Madrid: RIALP.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (2013). «Un siglo de impresión de pliegos de villancicos. El caso de los Monasterios Reales de la Encarnación y las Descalzas (1649-1752)». *El libro de poesía entre Barroco y Neoclasicismo (1651-1750)* (volumen monográfico). *Criticón*, 119, pp. 127-143.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther y José Manuel LOSADA (dirs.) (2016). *Cinco siglos de Teresa. La proyección de la vida y los escritos de Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Fundación M.ª Cristina Masaveu Peterson.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther y Jaime OLMEDO (dirs.) (2017). *Santa Teresa o la llama permanente. Estudios históricos, artísticos y literarios en el V centenario del nacimiento de la Santa (1515-2015)*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther y Javier MARÍN (eds.) (2018). *El villancico en la encrucijada. Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (ss. XV-XIX)*. Kassel: Reichenberger.
- CUSTODIO VEGA, Ángel, O. S. A. (1972). *La poesía de Santa Teresa*. Madrid: BAC.
- LAMBEA, Mariano (1999). *Los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626). Contribución al estudio del villancico en Catalunya en el primer tercio del XVII*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- LLERGO OJALVO, Eva (2017). *El villancico paralitúrgico: un género en su contexto*. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- MAZUELA ANGUITA, Ascensión (2017). «Música y paisaje sonoro en las fiestas de beatificación de Santa Teresa en 1614». En Esther Borrego y Jaime Olmedo (dirs.), *Santa Teresa o la llama permanente. Estudios históricos, artísticos y literarios*

en el V centenario del nacimiento de la Santa (1515-2015). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 109-126.

PALACIOS GAROZ, José Luis (1995). *El último villancico barroco en Valencia*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

Recibido: 07/06/2018

Aceptado: 01/08/2018



VILLANCICOS DE TERESA, VILLANCICOS PARA TERESA. DE 1562 A 1661

RESUMEN: Se conservan apenas siete villancicos de Santa Teresa, protagonizados por pastores y de marcado carácter dialógico y, en cierto modo, parateatral. A su muerte, y con motivo de las fiestas de su beatificación en 1614 se escribieron multitud de poemas que celebraban su vida y virtudes, entre ellos diez villancicos de alabanza a su persona y a sus obras. Durante el siglo XVII se siguen componiendo poemas, obras de teatro y otros tipos de textos. Muestra de ello es un raro pliego de 1661 que contiene dos villancicos peculiares que aúnan la alabanza a la santa de Ávila y a miembros de la familia real, entre ellos el recién nacido Carlos II, cuya vida se encomienda a Teresa en un intento desesperado por mantener la dinastía. Con este recorrido queremos mostrar la condición proteica de un género capaz de albergar diferentes temas y enfoques.

PALABRAS CLAVE: poesía de santa Teresa, villancico, villancico paralitúrgico, pliegos.

TERESA'S VILLANCICOS, VILLANCICOS FOR TERESA. FROM 1562 TO 1661

ABSTRACT: Only seven villancicos of Santa Teresa are conserved, carried out by shepherds and of marked dialogical character and, in a certain way, paratheatral. At his death, and because of the celebrations of his beatification in 1614, many poems were written that celebrated his life and virtues, among them ten villancicos of praise to his person and his works. During the seventeenth century poems, plays and other types of texts continue to be written. Proof of this is a rare chapbook of 1661 containing two peculiar villancicos that join the praise of the Saint of Avila and members of the royal family, including the newborn Carlos II, whose life is entrusted to Teresa in a desperate attempt to maintain the dynasty. With this journey we want to show the protean condition of a genre capable of hosting different themes and approaches.

KEYWORDS: poetry of santa Teresa, villancico, Paraliturgical villancico, Chapbooks.

NUEVOS APUNTES A PROPÓSITO DE
LA SEGUNDA PARTE DE LA TORRE DE DAVID
MORALIZADA POR VÍA DE DIÁLOGOS
(¿DE JERÓNIMO DE LEMOS?)
Y DE UNA *HISTORIA ACAECIDA EN UNA CIUDAD
DE ESTE REINO MUY PROVECHOSA
ASÍ PARA RELIGIOSOS COMO PARA CASADOS*

JAVIER ESPEJO SURÓS

Université Catholique de L'Ouest / Dialogyca

jespejo@uco.fr

Para dar orden y concierto a estas líneas es necesario traer antes noticia de otras, dadas recientemente a las prensas, en las que ofrecía unas primeras notas acerca de un manuscrito custodiado en la Biblioteca Nacional de Viena (Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis Palatinus 11657. Sign. Cod. 11657 Han.) que incluye la *Segunda parte de La Torre de David moralizada* de Jerónimo de Lemos, extraviada durante varios siglos, así como una enteramente desconocida *Historia acaecida en una ciudad de este reino muy provechosa así para religiosos como para casados* (Espejo Surós 2017). Conviene recordar, así, que cuanto conocíamos acerca de dicha *Segunda parte* era que el propio Jerónimo de Lemos la anunciaba ya en el prólogo de la primera:

Es de notar que el séptimo diálogo se me mostró tan copioso de materias provechosas a todo género de gente, que fui constreñido a dejarle en esta parte por acabar, para que de lo que de allí adelante procediere, se haga otro tratado tan grande y

¹ Trabajo realizado en el marco del Proyecto de investigación: «*Dialogyca*: Transmisión textual y hermenéutica del diálogo hispánico» (FFI2015-63703-P) (MINECO/AEI/FEDER-UE), bajo la dirección de Ana Vian Herrero y Mercedes Fernández Valladares.

² Más abajo el manuscrito vienés.

mayor que este. Y por esto le uve de dividir: porque mi intento es hacer dos volúmenes, o libros tan pequeños, que se puedan traer en el seno como buxeta de medicina preservativa para todas enfermedades, como parece en las muchas diferencias de materias que se tocan en estos siete Diálogos con el octavo que al fin se habrá de añadir. Porque aprovechándonos de los siete que significan todo lo que se pasa en esta vida, podamos gozar del octavo, por el cual se entiende el descanso de la gloria .

Más adelante, en la *Tabla de diálogos* que figura a modo de índice de la primera parte y, más precisamente, en el sumario del séptimo diálogo, leemos: «Este postre diálogo queda imperfecto, por lo que lo restante del, con otros diálogos que se le añaden, hacen otro cuerpo tanto y mayor que este». En las líneas finales del séptimo y último diálogo de los que componen la primera parte, los personajes se emplazan expresamente a retomar en breve la conversación; una conversación que dará lugar, necesariamente, a la continuación del tratado. Discurren así los personajes:

Paréceme que aunque no quede del todo concluido ni averiguado por hoy, que nos volvamos mañana, con un presupuesto que he pensado después que estamos aquí, y querría que estudiásemos sobre ello, y es. Que hagamos cuenta, que cualquiera de estos estados es bueno y perfecto, y que es digno de ser elegido, cada uno en su manera, y que no haya dificultad ni falta en ninguno de ellos. Pongamos caso que yo quiero ser fraile, y que me cuadra más este estado que otro alguno. Veamos, ya que yo estuviese aficionado, y con esta determinación, qué orden será bien escoger: pues por la gloria de Dios hay tantas y tan diversas en hábitos y en costumbres, como vemos que hay en el mundo. Lo mismo hemos de hacer cuenta, que vos queréis ser clérigo, y que este estado queréis seguir: tratemos qué manera, qué ejercicio o cómo os emplearéis en él. Porque ya veis que hay clérigos, ocupados en diversos oficios: unos tienen cargo de ánimas; otros se contentan con solas sus pitzanas; otros sirven a los obispos que de provisores, que de visitadores, que de capellanes; otros entran en las iglesias catedrales, que para el pulpito, que para leer, que para abogar y defender sus pleitos; y otros que son beneficiados en las dichas iglesias; bien habrá aquí que averiguar cuál será lo mejor. Ítem pongamos caso que un grande amigo nuestro se quiere casar, y nos ruega que le aconsejemos qué manera de vivienda seguirá en el mundo, donde hay tantas diversidades de oficios

³ En las citas, tanto para la primera como para la segunda parte de *La Torre de David* así como para la *Historia acecida*, transcribo el texto modernizando la ortografía y la puntuación. Sigo el uso moderno para la acentuación, mayúsculas o la división de palabras; resuelvo confusión de *b-v*, *h* diacrítica, alternancias (*i/j*; *u/v*). Desarrollo abreviaturas y contracciones. Conservo las formas verbales esdrújulas en *-ades*, *-edes* («supiédeses», «llamábades»). Para la primera parte, manejo la primera edición conocida, *La Torre de David: moralizada por via de dialogos para todo genero de gentes compuesto por Hieronymo de Lemos, de la orden de S. Hieronymo*. En Salamanca en casa de Andrea de Portonarijs, 1566 (pero 1567), ejemplar en la BNE, con sign. R/7166 (Ruiz Fidalgo 1994: n.º 646). Para la segunda parte y la *Historia acaecida*, uso el ejemplar único vienés reproducido a petición del equipo *Dialogyca*.

y ejercicios con que los hombres que militan debajo de la bandera del matrimonio usan el día de hoy. Sobre estas tres cosas será nuestra plática y conferencia. Así vendremos a concluir y cumplir con nuestro principal intento [...] (ff. 388v-390r).

Fray Baltasar de Toledo, Vicario del monasterio del Parral de Segovia, encargado de poner orden y publicar los materiales dejados inconclusos por Lemos, fallecido unos años antes sin ver impreso el fruto de sus esfuerzos, afirmaba al publicar la primera parte que había buscado sin éxito la segunda, razón por la cual pedía encarecidamente a quien la tuviere que la sacara a la luz pública:

Todo el tiempo que la tuve en mi poder hasta el fin y sepultura de su autor [se refiere a la primera parte], estuve en el escrúpulo, que después me han puesto los letrados a quien he mostrado, que han sido hartos. Los cuales todos a una voz me decían, que era gran cargo de consciencia encubrirlo, y no poner sobre el candelero una candela tan resplandeciente como esta [...] Por tanto suplico a Vuestra Ilustrísima, reciba este librico, y le ampare, y dé tanto favor, que obligue y constriña al que tiene la segunda parte de esta obra, que la manifieste y saque a luz .

La noticia de la pérdida o hurto de la *Segunda parte de La Torre de David* la recogía Diego de Colmenares en su *Vida y escritos de escritores segovianos* (1640):

Escribió Gerónimo de Lemus [*sic*] en latín un libro que intituló *Turris David*, dividido en siete diálogos devotos, y muy doctos; si los gozáramos, como sabemos que él los escribió. Murió antes de imprimirle año mil quinientos sesenta y tres. Tradújole en romance un religioso de su Orden, aunque no de sus letras y caudal, y echó algunos remiendos sobre sano, y de paño muy diferente, deslustrando con muchas desigualdades la alteza del título y asunto. Dedicóle a nuestro Obispo don Gaspar de Zúñiga, ya Arzobispo de Santiago, y aunque dislustrado alcanzó estimación, y deseos de que apareciera la segunda parte, hurtada, o perdida, que así desmendan los escritos en ausencia de su autor (Colmenares 1640: 732-733) .

⁴ Carta de fray Baltasar de Toledo a Gaspar de Zúñiga y Avellaneda, arzobispo de Santiago, que integra los preliminares de *La Torre de David, moralizada por vía de diálogos, para todo género de gentes*. El compendio de diálogos de nuestro jerónimo gozó de cierta fortuna editorial pues, además de la citada de 1567, conocemos otras ediciones de Salamanca, en casa de Matías Mares, 1571 (Ruiz Fidalgo 1994: 794); Salamanca, en casa de Juan Bautista de Terranova a costa de Miguel de Aviñón, 1573 (Ruiz Fidalgo 1994: 847a); Salamanca, en casa de Juan Baptista de Terranova: a costa de Diego de Ureña, 1573 (Ruiz Fidalgo 1994: 847b); Salamanca, en casa de Pedro Lasso, 1578 (Ruiz Fidalgo 1994: 973); y, finalmente, Medina del Campo, en casa de Francisco del Canto: a costa de Juan Boyer, 1584 (Pérez Pastor 1887: 202).

⁵ Jerónimo de Lemos recibió el hábito de san Jerónimo en el convento de Nuestra Señora del Parral, donde profesó en 1537, según Colmenares (1640: 732-733) y Baeza y González (1877: 92-93). Rafael Hernández, en la relación de los frailes que tomaron el hábito en el monasterio de Santa María del Parral, afirma que fray Jerónimo hizo profesión «lunes segundo día del mes

Colmenares, como se advierte, además de aludir a la continuación perdida, daba por hecho que la primera parte de *La Torre de David* fue compuesta en latín y traducida después con escasa pericia por un hermano de la Orden. Lo cierto, sin embargo, es que no parece que existiera tal original latino. El mismo Lemos, de hecho, se ufana en el prólogo de la primera parte de haber compuesto su obra «en lengua vulgar y común para todos». Para saber un tanto más acerca de dónde acaba la mano de Jerónimo de Lemos y empieza la de fray Baltasar de Toledo, en lo que a la primera parte se refiere, puede acudir a la *Licencia real dada en la villa de Madrid a quince días del mes de noviembre de mil quinientos treinta y cuatro*, en donde Juan Hernández de Herrera, secretario de Cámara de Su Majestad, afirma lo siguiente:

Por cuanto por parte de vos, Fray Baltasar de Toledo, Vicario del monasterio de nuestra señora del Parral de la orden de San Jerónimo, nos ha sido hecha relación

de abril y segundo día de Pascua de Resurrección año de mil y quinientos treinta y siete». Hernández Ruiz de Villa (1958: 157). Citado por Marino (2013: 319). Sobre Lemos véase, además, Vergara y Martín (1904), Sáinz Rodríguez (1984: 210-227) y Rodríguez (1932-1995: vol. 9, col. 588).

- ⁶ Nicolás Antonio asegura que Lemos había redactado inicialmente sus diálogos en latín y que, al verse sorprendido por la muerte, los dejó en cuartillas (*schedis*), retomadas por un compañero de la Orden: «F. Hieronymus de Lemos, segoviensis, Hieronymianus ad coenobium Parralis monachus, libellum edidit, doctum sane & pium, septem dialogis comprehensum, quem Turrim [*sic*] David Latino, quo erat scriptus, idiomate vocavit. Hunc morte praeventus in schedis reliquit anno MDLXIII. Cui tamen pro Latino, hoc est germano ipsius auctoris, successit alius Hispanicus, a sodali Hieronymiano quodam male confutus, hoc titulo: Torre de David. Salmanticae apud Adream de Portonariis 1567. & apud Petrum Lasso 1578 Editum vidimus Italica etiam lingua sic inscriptum: *Armeria religiosa, Dialogo spirituale per amare i Servi di Dio*, interprete Fr. Julio Zanchini de Castiglionchio, una cum Joannis de Bonilla tractatu de Pace animae. Florentiae apud Georgium Marescotti 1579» (Antonio 1783, 587-588). La traducción italiana referida por Antonio lo es únicamente del cuarto diálogo, manejando la edición de Medina del Campo en 1584, referida más adelante, según Marino (2013: 340-359).
- ⁷ Fray José de Sigüenza, en la *Segunda parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo*, publicada en 1600, se extiende también en la cuestión de la torpe mano de quien hubo de asumir la tarea de dar a conocer la *Primera parte*: «Pudiera yo añadir a esta memoria de los antiguos, y primeros algunos de los que yo vi [se refiere a un elenco de ilustres monjes jerónimos de los que va dando noticia], y no los tengo olvidados, ni puedo, porque no son de menos santidad que los pasados. Como es del siervo de Dios fray Gerónimo de Lemos, varón docto, y santo. El que escribió un libro que anda por ahí, que se llama *La Torre de David*. Bien creo yo si le topara que no le conociera por suyo, porque dexado a parte que él le escriuio en Latin, y sin algunas frialdades y niñerías que en el se veen, en la substancia y nobleza del sujeto tiene poco de torre, y de David nada. Sacole a luz vn religioso que auia estudiado, y gastado poco azeyte» (Sigüenza 1907: 550). A propósito de una supuesta primera versión en latín, es concluyente la reflexión de Abad: «En la licencia del Rey [...] se dice que el libro es de Fray Jerónimo de Lemos y que se intitula *Torre de David*, sin mentar para nada original ninguno latino. Y lo que es más, el autor, en el prólogo escribe: “Porque tengo entendido, que redundará utilidad a la Patria por ser en lengua vulgar y común para todos”. El lenguaje y estilo todo del libro está diciendo que el original se escribió en castellano. Sería un milagro de adaptación una traducción tan suelta y tan castiza [...]» (Abad 1954: 48).

diciendo que vos aviades trabajado en escribir y sacar en limpio un libro que compuso fray Jerónimo de Lemos intitulado *La Torre de David*.

Del mismo modo, en la Licencia de Fray Jerónimo de Alabiano, Prior del monasterio de San Bartolomé de Lupiana, leemos:

[...] por vuestra carta [de Fray Baltasar de Toledo] me hicisteis saber que el venerable padre Fray Jerónimo de Lemos, profeso de dicho monasterio del Parral, compuso un libro que intituló *Torre de David*, en que introduce algunos diálogos. Cuya doctrina será útil a todo género de personas que con propia afección los leyere. E que prevenido de la muerte el dicho Fray Jerónimo de Lemos, no los pudo acabar y poner en perfección. E que vos, viniendo los dichos diálogos a vuestro poder, e viendo que si se imprimiesen podrían ser provechosos a la república Christiana, trabajaste en los recopilar y sacar en limpio .

Puede afirmarse, así, que la función desempeñada por Baltasar de Toledo fue la de recopilar y sacar en limpio los siete diálogos que conforman *La Torre de David moralizada por vía de diálogos para todo género de gentes*, impresa por primera vez en 1567. En el volumen que contiene la segunda parte, fray Baltasar desaparece. Tanto en el lomo de la encuadernación, en donde se lee, arriba, *Varii dialogi Hispanici [...] P. II Hieronimy De Lemos* y, abajo, *Codex M Theologicus NDCIII Olim S. N.*; como en uno de los folios en blanco sin numerar que preceden al texto, en donde figura un expreso *Pars II Operis inscripti 'Turris David. Autore: Fr. Hyeronymo de Lemos. O. S. Hieronymi'*, la atribución a Lemos es rotunda.

El *Codex Vindobonensis Palatinus 11657* (sign. Cod. 11657 Han) de la Österreichische Nationalbibliothek consta de 438 folios manuscritos encuadernados en papel cartáceo («chartaceus»), en letra redonda, por lo general perfectamente legible y, con visos de veracidad, del siglo XVI. El manuscrito incluye, en efecto, en los ff. 1r-348v, la *Segunda parte de La Torre de David moralizada*, rescatada ahora del olvido cuatro siglos después, compuesta de cuatro diálogos y, a continuación, una *Historia acaecida en una ciudad de este reino muy provechosa así para religiosos como para casados* (ff. 349r-438v), integrada, a su vez, por cuatro nuevos diálogos . De todo ello nos puso sobre la pista una mención extensa en un

⁸ Cito por Jerónimo de Lemos, *La Torre de David: moralizada por vía de dialogos para todo genero de gentes compuesto por Hieronymo de Lemos, de la orden de S. Hieronymo*. En Salamanca en casa de Andrea de Portonarijs, 1566 (1567), BNE, R/7166. Cfr. Ruiz Fidalgo, n.º 646. Consta de un prólogo de fray Jerónimo de Lemos y, en efecto, de hasta siete diálogos.

⁹ La noticia del catálogo electrónico recoge: *Operis inscripti 'Turris David' Pars altera dialogos 4 morales hispanicos comprehendens. (Nr. 1) Lemos, Hieronymus de: Operis inscripti 'Turris David' Pars altera dialogos 4 morales hispanicos comprehendens. (span.). (Nr. 2) Lemos, Hieronymus de: Dialogi quattuor inter duos fratres et duas sorores de vita religiosa et coniugali.*

catálogo publicado entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, el de Michael Denis, *Codices Manuscripti Bibliothecae Palatinae Vindobonensis Latini Aliarumque Occidentis Linguarum*, en cuya entrada número 600 de la segunda parte del primer volumen, se ofrecía una amplia y precisa descripción del manuscrito (Denis 1794: 600) .

La rúbrica del primer diálogo de los cuatro que encontramos en la segunda parte confirma lo dicho por Lemos en la primera parte. Prudencio y Didino, los mismos interlocutores que se emplazaban a dialogar en el futuro, se encuentran de nuevo, dispuestos a reanudar la plática:

Comienza el primer diálogo entre los dos estudiantes, Prudencio y Didimo que es el que quedó comenzado en la primera parte de esta obra. Estos estudiantes habiendo mirado lo que habían de tratar cuenta cada uno lo que ha visto y hallado en la Torre de David, y así señala cada uno de ellos el estado a que más se aficiona, declarando en esta plática muchos pasos de la Sagrada Escritura.

En esas otras páginas a las que aludía al principio de estas traté de mostrar que, más allá del empleo del diálogo, existe un principio de identidad formal y funcional entre las distintas partes y composiciones que ahora conocemos y que, de un modo u otro, aparecen expresamente atribuidas a Jerónimo de Lemos. El uso de motivos e inquietudes comunes o la coincidencia de estilo así como ciertas estrategias ligadas al empleo del diálogo u otros recursos narrativos, como el acopio de citas tomadas de las sagradas escrituras, convenientemente anotadas, así como de dichos populares, refranes, cuentos tradicionales y voces castizas, permitían afirmar, con las debidas precauciones y a modo de hipótesis de trabajo, que las distintas piezas están cortadas del mismo patrón y que bien pudieran ser obra de un mismo autor. El conjunto de textos, por lo demás, ofrece un puñado de reflexiones corrientes en torno a un abanico reducido de estados y condiciones (seglar, casado, fraile, monja, estudiante), concluyendo que el estado monacal es el más perfecto, así como varias *quaestiones* triviales de *vita religiosa et coniugali*. La redacción de *Las Torres de David* y de la *Historia acaecida* coincide en el tiempo con la decimocuarta sesión del Concilio de Trento, de 11 de noviembre de 1563, de la que surge la doctrina sobre el sacramento del matrimonio . El ambiente y propósito de los trabajos tridentinos explica, a su vez, la especial relevancia que adquieren en los textos atribuidos a Lemos las continuas apelaciones a la necesaria ejemplaridad de la vida del religioso.

¹⁰ La noticia la retoma el volumen VII del *Tabulae codicum manu scriptorum, praeter graecos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum* (1875: 26).

¹¹ A este propósito puede verse Brandenberger (1996), Caamaño (2007) y Pérez García (2016).

Llegados a este punto retomo la reflexión, con objeto tanto de avanzar en el conocimiento de las obras descubiertas como de ensayar nuevas lecturas no siempre coincidentes con las que fueron mis primeras impresiones.

La *Segunda parte de La Torre de David* no cuenta con licencias, dedicatorias o prólogo. Arranca con el primero de los cuatro diálogos que lo componen (ff. 1r-51r, el f. 51v, en blanco).

El diálogo está dividido en diez secuencias numeradas, cada una de ellas, excepto la primera, introducidas por un epígrafe:

1. [sin epígrafe].
2. f. 5r: De algunas excelencias de la sagrada escritura.
3. f. 9v: De los tres estados aplicados a tres apóstoles [San Pedro, Santiago y San Juan] y a tres virtudes [teologales: fe, esperanza y caridad].
4. f. 15v: De la virtud de la fe.
5. f. 21r: De la virtud de la esperanza.
6. f. 25r: De la virtud de la caridad.
7. f. 28v: De algunos bienes del matrimonio.
8. f. 34r: De las excelencias del estado eclesiástico.
9. f. 37v: Del estado monacal y de sus excelencias.
10. f. 40v: De la conclusión de todo este diálogo.

El propósito de los interlocutores (Prudencio, estudiante y Didimo, estudiante) es mostrar «que no hay más de tres estados en la Cristiandad, que son el de los casados, el de los clérigos y el de los religiosos que llamamos frailes y monjes» (f. 10r). El más perfecto es este último. Con la intención de demostrarlo, establecen una singular ecuación entre estados, apóstoles y virtudes teologales:

Veis aquí los tres santos apóstoles que escogió el hijo de Dios para sus secretos y maravillas y en ellos parecen cifrados y resumidos los tres estados que también escogió

¹² «Y no permitió [Jesús] que nadie le acompañara, a no ser Pedro, Santiago y Juan, el hermano de Santiago» (Marcos 5, 37). «Prudencio: Digo pues que entendamos en estos tres apóstoles, los tres estados que hay en la Iglesia de Dios y que así como nuestro redentor escogió estos tres apóstoles para hacerles participantes de sus misterios y maravillas, así también escogió estos tres estados para que los cristianos como gente escogida entre todos los del mundo se pudiesen salvar en cualquiera de ellos que escogiesen. Por San Pedro, que fue casado, se entiende el estado de los casados. [...] San Pedro se señala más que todos en la virtud de la fe y dio mayores muestras de ella que los otros. [...] Por Santiago que quiere decir suplantador o el que engaña, entiendo yo aquí el estado clerical así en la vida y muerte como en la significación del nombre [...] un engañador de los vicios [...] El estado de los frailes en este lugar se entiende por San Juan, hermano de Santiago, [...] San Juan fue virgen y a esta causa más privado y más querido del hijo de Dios» (f. 13v).

Dios para que los hombres se salven. Así mismo veis cuán al propio resplandecen en ellos las tres virtudes teologales sin las cuales ninguno se puede salvar (f. 14r).

El diálogo ampara, en el marco de una exposición acerca *De la virtud de la fe*, la acción de la Inquisición contra aquellos herejes afectos a la espinosa cuestión de la justificación por la fe:

[...] a esto tiene respondido nuestra madre la santa Iglesia y aun si bien me acuerdo, este santo concilio tridentino dice en la sesión 6 capítulo 8 que todas esas autoridades y las demás a ellas semejantes se han de entender en el sentido que la santa madre Iglesia las ha entendido y declarado (ff. 18v-19r).

El diálogo segundo (ff. 52r-166v) tiene por interlocutores a Abdano y Dobrino, hermanos (no encontramos al inicio, como sí ocurre en los otros diálogos, una indicación explícita de quiénes van a ser los interlocutores):

Comienza el segundo diálogo entre dos hermanos. El uno buen letrado y gran peccador llamado Abdano y el otro sin letras y gran siervo de Dios llamado Dobrino. Y el Dobrino se esfuerza a persuadir al hermano Abdano con buenas razones a la lección sagrada y a la conversación religiosa católica y honesta y devota. Y el Abdano se excusa con arrogancia de sus letras. Al fin el Dobrino con su humildad y caridad y perseverancia le persuade al ejercicio de la virtud. Trátanse muchas y saludables materias para el bien y quietud de la consciencia y para apartar de los vicios a los muy habituados a ellos.

Está dividido en catorce secuencias numeradas:

1. f. 52r: Disfrute que se saca de oír la Palabra de Dios.
2. f. 58r: De los daños y males que viene a los que no quieren oír la palabra de Dios.
3. f. 64r: Del fruto que se saca de la lección de buenos libros y el daño que hay en lo contrario.
4. f. 69r: Del peligro que siguen los sabios y poderosos si no viven bien.
5. f. 76r: De la utilidad del conocimiento de sí mismo y el daño de lo contrario.
6. f. 82v: Del peligro en que están los que viven mucho tiempo en pecado mortal.
7. f. 89r: Del provecho de la memoria de la muerte y del daño de su olvido.
8. f. 98r: Contra la hipocresía.
9. f. 106v: Cuánto nos importa deja el juicio a cuyo es.
10. f. 112v: De la misericordia de Dios y de cómo nos debemos aprovechar de ella.

11. f. 121v: Cómo los pecadores están dormidos y enfermos.
12. f. 132v: Del provecho que trae consigo la buena confesión y del daño de la no tal.
13. f. 141v: Contra las excusas que dan los pecadores.
14. f. 152r: De las grandes muestras que Dios usa para llevar a los hombres a sí.

Sin duda, el más entretenido de los capítulos es el tercero, *Del fruto que se saca de la lección de buenos libros y el daño que hay en lo contrario*, en el que se arremete contra los libros de caballerías, por más que la crítica, ciertamente, sea convencional y encuentre apoyo en lugares comunes:

DOBRINO: Tómalos [los libros] alguno por vía de pasatiempo y no solo pierden [/f. 64v] el tiempo mas corrompen las buenas costumbres, enseñan vicios, ciegan los buenos entendimientos y dañan grandemente la juventud y mocedad cristiana. Y cuánto se corre esta pestilencial mercadería pregúntenlo a los que alquilan estos libros con que se ha inficionado de esta nuestra Castilla. Porque verdaderamente que esta lección de libros de caballerías, de fábulas, de amores y de ficciones mentirosas es una ponzoña dulce y sabrosa píldora dorada y una invención disimulada y compuesta por el demonio y una granjería suya con que aparta a muchos del camino de la camino de la virtud incitándolos con sus halagüeñas palabras a seguir los vicios... Porque claro está que el cristiano que tiene doctrina sana y aprobada por la Iglesia y esta para diversos gustos y disonancias [/ f. 65r] [...] y se ocupa en leer un *Amadís de Gaula*, en un *Esplandián*, en un *Primaleón*, en un *don Florisel de Niquea*, en una *Diana* y otros semejantes libros que de tal podremos temer no le acaezca en la muerte. El castigo que se le aparejaba al glorioso nuestro padre San Jerónimo cuando por haber leído con afección las obras de Tulio y de otros gentiles por la composición y elocuencia del estilo siendo llevado ante el tribunal del verdadero juez fue gravemente castigado...

ABDANO: Tanto quiero yo mis libros que vos menospreciáis que no los daría por hartos dineros pues me alivian de hartas pesadumbres que al hombre se le ofrecen cada hora y no son tan malos como vos los hacéis. No sin causa dijo Plinio que solía decir un gran filósofo que no había libro tan malo que no tuviese algo de bueno.

DOBRINO: Yo os certifico que andan por ahí y tenéis vos hartos de ellos tan malos y abominables que al sentir y parecer de muchos doctos y santos varones los habían de quemar y mandar que jamás se imprimiesen porque estragan las ánimas tiernas de los que no se recatan avisadamente de ellos, pues qué estrago harán en los ignorantes y rudos lectores.

En el diálogo tercero (ff. 167r-264r, f. 264v en blanco), los interlocutores son Senesio, padre, y Adolino, hijo. De su contenido, tal y como ocurre en el resto, da buena cuenta el sumario:

Comienza el tercer diálogo entre un padre muy viejo llamado Senesio y un hijo suyo llamado Adelino. Entrambos leídos y doctos en diversas facultades. Moralizanse algunos pasos de la sagrada escritura. Y al fin vienen a tratar de los males y bienes que hay en la vejez y en la mocedad.

En el diálogo cuarto (ff. 265r-348v), finalmente, aparecen de nuevo los mismos personajes que encontrábamos en el primero, a saber, Didino, ahora presentado como clérigo y Prudencio, ahora religioso:

Diálogo Cuarto. Entre un Fraile y un clérigo que alcanzándose en un camino vinieron a reconocer la grande amistad que en otro tiempo habían tenido y tratando el uno y el otro de sus estados y el contento que tienen, viene a declarar algunas dudas de la Torre de David y la diferencia que hay en la vida y estado del uno y del otro. Llamase el clérigo Didimo y el Fraile, fray Prudencio.

La *Historia acaecida en una ciudad de este reino muy provechosa así para religiosos como para casados* (ff. 349r-438v), por su parte, llama la atención, primero que nada, por su título, distinto de la producción precedente conocida de Lemos y más propio, a decir verdad, de otras tipologías discursivas. Viene precedida de un *Prólogo y argumento* (ff. 349r-349v):

En una ciudad de este reino estaba un hombre honrado casado con una noble señora y por ser ella un poco descuidada, y él no bien acondicionado, vivieron algunos años mal casados. El marido tenía un hermano fraile, y la mujer una hermana monja. El marido solía ir a comunicar sus disgustos con su hermano el fraile, y ella daba parte de sus trabajos a su hermana la monja. Por otra parte, el fraile estaba tan descontento con el estado de la religión que había tomado, que muchas veces estaba determinado de dejar el [f. 349v] hábito, y la monja se veía tan desconsolada, que muchas veces se deseaba la muerte viéndose cautiva para siempre. Fueron tantas las quejas, que los casados a sus hermanos dieron, y tantos los peligros que tenían y lazos en que a cada paso caían los de su estado, que no solamente los religiosos tuvieron por gloria el estado que habían elegido, mas con sus exhortaciones y buenos consejos reconciliaron a los casados de tal manera, que puniendo cada uno un poco de consideración de su parte volvieron a vivir en grande unión y conformidad y así aprobaron los unos y los otros el estado, a que Dios los había llamado, y reconocieron no estar la falta en el estado de vida, si no en el no saber usar de él como debían. Va repartida en cuatro diálogos, en el primero entra el casado y el fraile y después la casada y la monja.

La correspondencia es plena, de nuevo, entre lo anunciado y cuanto sigue. En el diálogo primero (ff. 350r-364v), los interlocutores son un fraile y un casado. Este último, desabrido con la carga del matrimonio va al monasterio a dar parte de sus desconsuelos y trabajos a su hermano el fraile. El cual le consuela

prometiéndole buen suceso en su estado si aprovechase de algunos avisos que le dará, con lo cual el casado va un tanto satisfecho; y el religioso viendo el desconsuelo que su hermano tenía, vuelve sobre sí y aprueba y alaba el estado que tenía. Arranca con las quejas de ambos interlocutores; el uno, por las fatigas del matrimonio («Lo que más me fatiga es ver la poca paz que tengo en mi casa y así no entro en ella si no es a comer o a dormir y aun esto es por fuerza y a más no poder. Los trajes y gastos de mi mujer son sin medida, las demandas de cada hora no tienen término, daca [da acá] para esto daca para estotro», f. 352); el otro, el fraile, por lo aburrido de su existencia así como de que, cuando merece visita, solo es para contarle penas. Finalmente, acuerdan seguir senda segura, *La Torre de David*, que es, se nos dice, la sagrada escritura:

[...] he oído decir que en *La Torre de David*, que es la sagrada escritura, se hallan todas las armas que son menester para defenderse el hombre de todos los acaecimientos de este mundo así prósperos como adversos, déjeme dar vueltas por allá que espero en Dios que hallase lo que para esa su desgracia y desconsuelo es menester. Porque así como el refugio de todas las necesidades y fatigas de este mundo es la oración, así para tomar avisos, doctrina, esfuerzos, consuelo y consejo está esta torre muy (a)bastecida. Y así de aquí a que vuelva encomiende muy de veras a dios este negocio con continuas oraciones y yo también de mi parte haré el oficio de hermano, así en esto como en escoger de esta torre las armas que me parecerán serme / necesarias contra los enemigos que me dice ha (f. 362r).

El diálogo segundo es entre mujeres (ff. 365r-381r), casada —la una—, monja —la otra—:

En el cual se va continuando la historia, quejándose la casada a la monja de sus descontentos, desganas y desasosiegos. La cual aunque lo estaba mucho más con su encerramiento lo disimula y la consuela (f. 365v) con palabras que después aplica para su misma consolación.

Los procedimientos son análogos: primero, ambas se quejan, la casada porque no soporta a su marido; la monja, bien porque el resto de mujeres, a pesar de sus cuitas de casada, «gozan más del mundo que nosotras, que estamos aquí emparedadas»; bien porque nadie viene a verlas («como si me dejaran ya muerta»); segundo, acuerdan encontrar soluciones en un libro sabio, que ya no es el Libro, sino «un librito que me trajeron el otro día que da muchas reglas de bien vivir no solo a los religiosos y religiosas, también a los casados y casadas, y entiendo que hallaré allí algunas cosillas con que podella [*sic*] aprovechar para pasar con igual corazón todas estas dificultades». El librito en cuestión ya no es la palabra sagrada sino la propia primera parte de *La Torre de David* de Lemos, referida veladamente:

CASADA: Tengo necesidad yo dese librito. Dígame por vida suya cómo se llama porque me le haga buscar.

MONJA: No hay necesidad de eso porque se lo terné aquí para cuando venga y le terné señalado lo que me acuerdo en él haber leído que (como digo) le será muy provechoso.

En los diálogos tercero y cuarto, los portavoces del estado religioso (fraile y monja) van a entregarse a un acto de reconocimiento de culpa y propósito firme de enmienda. Sus quejas dan paso al consejo sabio fruto de la lectura de las Escrituras y, además, del libro de Lemos.

En el diálogo tercero (ff. 381v-414v) «de la mesma historia entre los dos hermanos que quedaron aplazados para volver a la plática comenzada. En el cual el fraile comunica al hermano seglar lo que ha estudiado en la Torre de David y toma para sí lo que le toca para vivir él más contento con el estado que tiene», los personajes, que se refieren a la primera parte de *La Torre de David* ya como obra impresa, comparten gustos literarios, entre los que destaca fray Luis de Granada. Conviene extenderse en la cita:

[f. 412v:] CASADO: hame tanto consolado con su plática aunque no llevase de aquí otra cosa sino haber entendido el provecho que se saca de la lección de la Torre de David bastara para enviarme muy contento pues con estoy avisado de cómo he de regir y gobernar mi casa y sobre todo cómo he de mejorar mi vida y costumbres que es doblarme la obligación de no descuidarme en lo que tanto me va. Dele nuestro señor el galardón que yo no soy tan poderoso de saberle agradecer tan buena obra, mas en fin aquel por cuyo amor lo ha hecho se lo pagará. Haga cuenta que ha rescatado mi ánima y remediado toda mi familia y casa y dado buen fin a mí y a mi mujer e hijos que según los pasos que llevábamos todo iba perdido. Por lo que, de aquí adelante, verá y sabrá de mis cosas entender el fruto que los trabajos de sus estudios han hecho. Todas mis desgracias, desconsuelos y enojos, me parece que se me han ya pasado y desaparecido como humo o espuma que con el aire [f. 413v] o frío se deshace. Deme licencia para irme que ya no veo la hora de comenzar mi nueva vida y de dar cuenta muy larga a mi mujer de lo aquí hemos platicado y cuánto provecho me han hecho los caminos que se la ha venido. Plega a Dios que se aprovechen de ella otro tanto las idas y venidas que hace a su hermana la monja que no sé cuántos días ha que cada fiesta se me va a hablar con ella.

FRAILE: Yo espero en Dios que lo que ella habrá oído con lo que él le dirá le hará har-to provecho. Porque su hermana no le puede decir sino cosas que le inciten a vivir en amor y caridad a gloria y servicio de Dios y a contento de su marido y con buen ejemplo a su familia puesto mismo es lo que yo aquí le he dicho y dije que le diga.

CASADO: Sí dice por cierto y con mucho amor y voluntad. Mas de una cosa quiero que me dé aviso y es en qué lección me podré entretener cuando me cansaren los negocios fuera de [f. 414r] la torre de David.

FRAILE: Hay tantos y tan buenos libros que podrá escoger [...]. Mas porque para los que comienzan es inconveniente el derramarse por muchos libros para su aprovechamiento tome uno que sea de buen [ilegible] y devoto y vaya gustando de él poco a poco que hace muy al caso que lo que se lee se entienda y guste. Y no piense que se saca más provecho de leer más libros sino que el que escogiere, como le va leyendo, vaya poniendo en práctica los consejos que para su estado de vida le parece que hacen al caso y de esta suerte hallará en el libro alivio de su trabajo y remedio a su pena. Y en esa de devoción sepa que las obras de Fray Luis de Granada tienen grande doctrina. Y también este librito que debajo de este título de *La Torre de David* ahora se ha imprimido tiene algunas cosillas buenas que parece que hacen el propósito y se dejan entender por ser cosas que los hombres tratamos con las manos cada día. Porque trata cómo [f. 414v] el casado se ha de haber con su mujer, como ha de criar sus hijos, cómo ha de gobernar su casa, esa es lo que de él toca. Aunque también trata de otros estados y así digo que es doctrina apacible aunque no muy subida y así se deja entender.

CASADO: Cierto que al presente lo que más hace a mí propósito es eso. Yo me voy con su licencia y no iré a casa sin él si lo hallo en casa del librero y con tanto quede Dios en su compañía.

El diálogo cuarto (ff. 414v-438v), finalmente, retoma la historia entre las dos hermanas, la casada y la monja «las cuales aplazadas para este día se juntan para comunicar y tratar el medio y remedio que la casada debía tener para vivir en paz y amor con su marido conforme a lo que en la vez pasada habían tratado. Da noticia la casada del provecho que de la plática pasada resulta y la monja el contento que tiene del buen suceso». De nuevo, se recomienda la lectura de la primera parte de *La Torre de David*:

MONJA: Hay tantos libros de romance que enseñan estas cosas que por su culpa de quien sabe leer las ignora. Ya os dije que andaba por ahí un librito que se intitula *Torre de David* que enseña maravillosamente cómo se han de amar los casados para vivir con mucha paz y contento. Y a los clérigos lo mismo. Y a los frailes otro tanto. Y pues sabéis leer, aprovechaos del que así os hago yo.

CASADA: Podrá ser que le compre y que me ocupe algún rato en esa lectura (f. 427r).

Jerónimo de Lemos, como quedó dicho, jamás llegó a ver impresa su *Torre de David*. Las menciones a las que he aludido, por tanto, obligan a considerar que, con visos de veracidad, el monje jerónimo no fuera el autor de la *Historia acaecida* y que, acaso, no se trate siquiera de una reformulación de materiales heredados, como sí parece ser el caso de la *Segunda parte*. Pero más allá de quien fuera el autor de una u otra parte, el trabajo filológico emprendido permite afirmar que el conjunto de textos conforman —como si de una unidad se tratara— una suerte de manual de costumbres cuya función no es otra que la pedagogía de una forma

de vida cristiana para un tiempo convulso. Todos ellos van dirigidos, «a todo género de gentes», tal y como nos decía el propio Jerónimo de Lemos en el epígrafe de la primera parte y matizaba después en el prólogo:

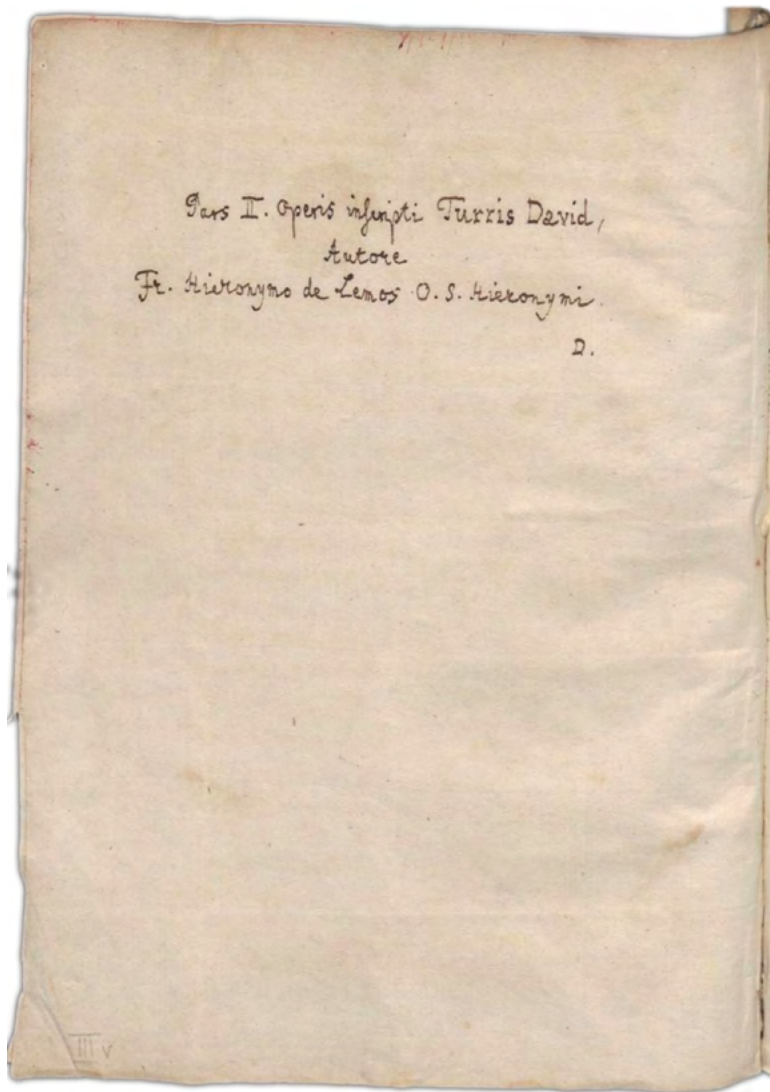
Aquí hallará el grande y el pequeño, el rico y el pobre, el flaco y el grueso, el sano y el enfermo, y finalmente todos hallarán todas las armas conforme a su persona, y necesidad. Por eso se llama Torre de David, que está edificada con sus almenas, de la cual cuelgan mil escudos, y todas las armas de los fuertes, que son las autoridades de la sagrada escritura, y los consejos y sentencias de los santos, con que cada uno se puede armar para se defender, o resistir a su contrario (Prólogo).

Se trata, en suma, de un corpus que importa situar en un momento histórico de tránsito a la Modernidad que viene acompañado de agudas transformaciones. En ese contexto, que es el de la Europa inquieta de las reformas, cobra necesariamente una importancia capital la literatura en torno al tema del matrimonio, forma esencial de organización del cuerpo social ligada, a su vez, a temas tan candentes como el celibato y la vida más o menos ejemplar del clero. El diálogo, a lo largo del siglo, se alza por ello como forma privilegiada de llevar a cabo la tarea didáctica relativa al matrimonio y la moral sexual, cuestiones sujetas ellas mismas a interpretaciones varias hasta bien entrados los tiempos del concilio .

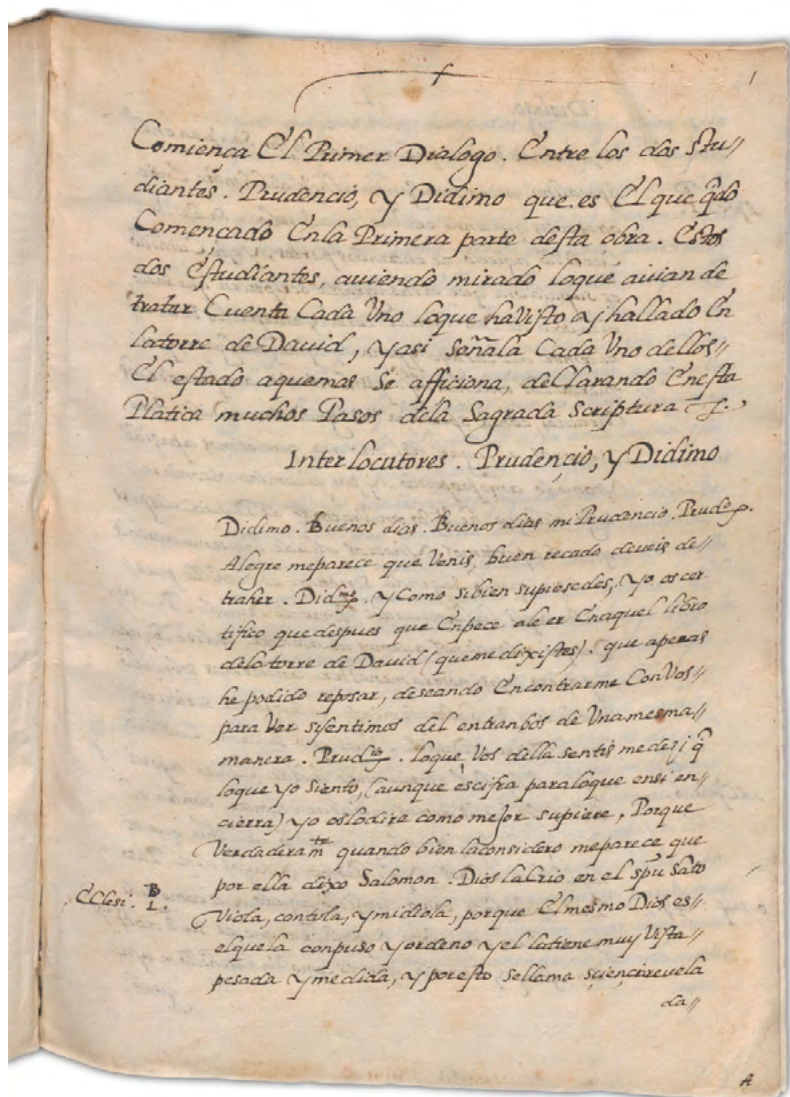
¹³ Tal y como afirma Pérez García, al que sigo, hubo de ser esencial el ejemplo de Erasmo y sus *Coloquios*, que empiezan a imprimirse en 1518 aunque es, sobre todo, desde 1522 y en las sucesivas ediciones latinas ampliadas con nuevos coloquios aparecidas entre 1523 y 1526, cuando se convierten en un verdadero manual dialogado de la vida cristiana que sintetizaba su pensamiento. Entre ellos ocuparía un lugar central el *Uxor mempsigamos* (1523). En España, las principales obras en lengua castellana dedicadas al matrimonio también adoptarían la forma dialogada: así el *Norte de los estados* de fray Francisco de Osuna (Sevilla, 1531) o los *Coloquios matrimoniales* de un Pedro de Luján (Sevilla, 1550). Pérez García sitúa al *Norte de los estados* al final de la coyuntura de floración de diálogos en castellano que se abre en 1525 con el nuevo ambiente humanista de la época de Carlos V y la influencia de Erasmo; ello tiene que ver con su carácter de respuesta a las ideas del holandés. La relación de la forma dialogada con el tema del matrimonio va más allá, pues otros diálogos de carácter misceláneo también dedicaron un espacio específico al matrimonio, como los *Diálogos de Filosofía natural y moral* (Granada, 1558) de Pedro de Mercado (en el diálogo séptimo dedicado a los estados), o los *Diálogos de varias cuestiones* (Alcalá, 1577) de Lorenzo Suárez de Chaves (en concreto los diálogos VIII al XIV) (2016: 232).



Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis Palatinus 11657
[Sign. Cod. 11657 Han].

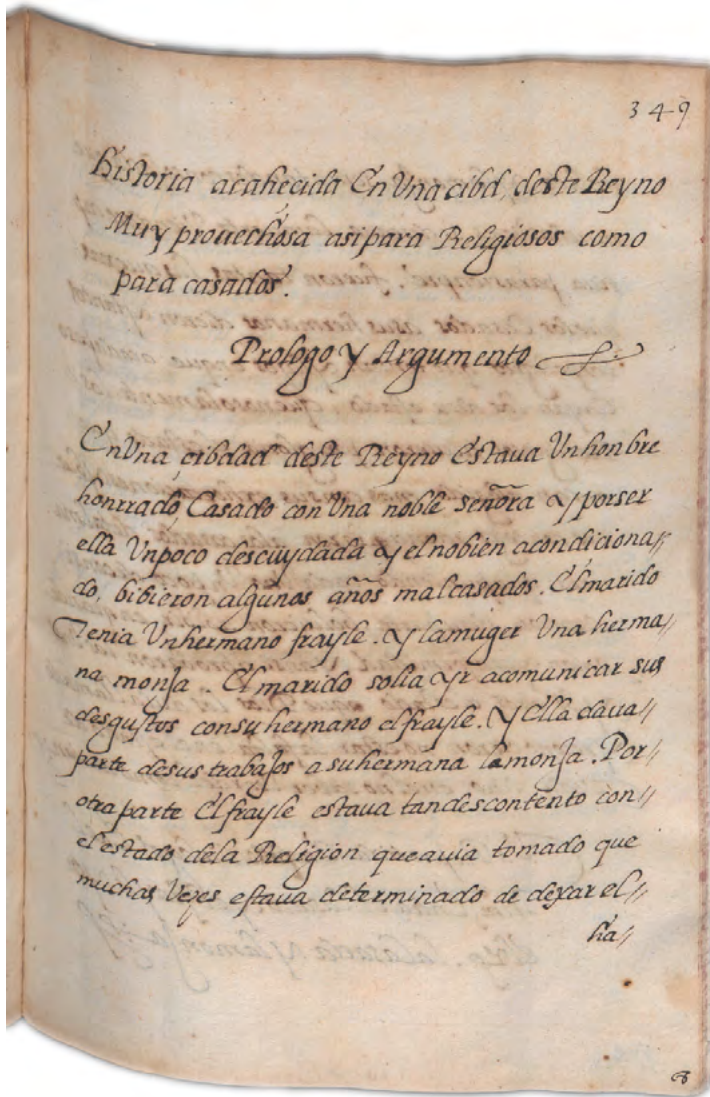


Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis Palatinus 11657
[Sign. Cod. 11657 Han].



[Segunda parte de la Torre de David], ff. 1r-348v

Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis Palatinus 11657 [Sign. Cod. 11657 Han].



Historia acahecida en una cibdad deste reino muy provechosa asi para religiosos como para casados,
ff. 349r-438v. Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis Palatinus 11657
[Sign. Cod. 11657 Han].

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Camilo María (1954). *El venerable P. Luis de la Puente, de la Compañía de Jesús: sus libros y su doctrina espiritual*. Comillas: Universidad Pontificia.
- ANTONIO, Nicolás (1783). *Bibliotheca Hispana nova sive Hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruerunt notitia, tomus primus*. Madrid: Joachinum de Ibarra.
- BAEZA Y GONZÁLEZ, Tomás (1877). *Apuntes biográficos de escritores segovianos...* [Segovia]: Sociedad Económica Segoviana de Amigos del País, pp. 92-93.
- BRANDENBERGER, Tobias (1996). *Literatura de matrimonio (Península Ibérica, s. XIV-XVI)*. Lausanne, Zaragoza: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos y Pórtico Editores.
- CAAMAÑO TOMÁS, Alejandro (2007). «El diálogo y la literatura de matrimonio en la España del siglo XVI». *Fuentes Humanísticas*, 19, 35, pp. 145-156.
- COLMENARES, Diego de (1640). *Vida y escritos de escritores segovianos que dedica a la posteridad y buen ejemplo Diego de Colmenares su compatriota*. En *Historia de la insigne ciudad de Segovia*. Segovia: [s.e.], pp. 732-733.
- DENIS, Michael (1794). *Codices Manuscripti Bibliothecae Palatinae Vindobonensis Latini Aliarumque Occidentis Linguarum*. Viena: J.-T. de Trattner, vol. I, pars II.
- ESPEJO SURÓS, Javier (2018). «La Segunda parte de La Torre de David moralizada por vía de diálogos de Jerónimo de Lemos. Notas sobre su hallazgo y bosquejo de análisis de sus estrategias argumentativas». *e-Spania*, 29 <<http://journals.openedition.org/e-spania/27378>> [Consulta: 02/09/2018]; DOI <http://dx.doi.org/10.4000/e-spania.27378>.
- HERNÁNDEZ RUIZ DE VILLA, Rafael (1958). *El libro del monasterio de Santa María del Parral de Segovia*. Segovia: Instituto Diego de Colmenares.
- MARINO, Giuseppe (2013). *La literatura devocional española en Italia: estudio de sus traducciones* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid <<https://repositorio.uam.es/handle/10486/660385>> [Consulta: 20/08/2018].
- PÉREZ GARCÍA, Rafael M. (2016). «Francisco de Osuna frente a Erasmo. El norte de los estados y la controversia dialogada acerca del matrimonio». En Ana Vian Herro, M^a José Vega Ramos y Roger Friedlein (eds.), *Diálogo y censura en el siglo XVI (España y Portugal)*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, pp. 229-250.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1887). *La imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días*. Madrid: Imp. de Manuel Tello.
- RODRÍGUEZ, Isaías (1932-1995). «Lemos (Jérôme de), hiéronymite, † 1563». En *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et histoire*. Paris: Beauchesne, vol. 9, col. 588.
- RUIZ FIDALGO, Lorenzo (1994). *La Imprenta en Salamanca. 1501-1600*. Madrid: Arco Libros.

- SÁINZ RODRÍGUEZ, Pedro (1984). *Antología de la literatura espiritual española: siglo XVI*. Madrid: Fundación Universitaria Española, t. II, pp. 210-227.
- SIGÜENZA, fray José de (1600). *Segunda parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo: dirigida al Rey Nuestro Señor, don Philippe III por fray Ioseph de Siguença, de la misma Orden*. Madrid: Imprenta Real / Iuan Flamenco [Madrid: NBAE, VIII, 1907, p. 550].
- Tabulae codicum manu scriptorum, praeter graecos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum. Edidit Academia Caesarea Vindobonensis*. Códices 11501-14000. Viena: Gerold, 1875, vol. VII, p. 26.
- VERGARA Y MARTÍN, Gabriel María (1904). *Ensayo de una colección bibliográfico-biográfica de noticias referentes a la provincia de Segovia*. Guadalajara: Taller tipográfico del Colegio de Huérfanos de la Guerra.

Recibido: 25/09/2018

Aceptado: 22/10/2018



NUEVOS APUNTES A PROPÓSITO DE LA *SEGUNDA PARTE DE LA TORRE DE DAVID MORALIZADA POR VÍA DE DIÁLOGOS* (¿DE JERÓNIMO DE LEMOS?) Y DE UNA *HISTORIA ACAECIDA EN UNA CIUDAD DE ESTE REINO MUY PROVECHOSA ASÍ PARA RELIGIOSOS COMO PARA CASADOS*

RESUMEN: Estas líneas proponen una interpretación de los materiales literarios alojados en el Codex Vindobonensis Palatinus 11657 (Österreichische Nationalbibliothek, Sign. Cod. 11657 Han.), la *Segunda parte de la Torre de David moralizada por vía de diálogos para todo género de gente*, perdida durante siglos, y una desconocida *Historia acaecida en una ciudad de este reino muy provechosa así para religiosos como para casados*. El trabajo filológico permite considerar que, con visos de veracidad, Jerónimo de Lemos no pudo ser autor de la *Historia acaecida* y que, acaso, no se trate siquiera de una reformulación de materiales heredados, como sí parece ser el caso de la *Segunda parte*. Más allá de quién fuera el autor de una u otra parte, el conjunto de textos gozan una unidad que los convierte en una suerte de manual de costumbres cuya función no es otra que la pedagogía del matrimonio y de una forma de vida cristiana para un tiempo convulso.

PALABRAS CLAVES: Jerónimo de Lemos, matrimonio, diálogos hispánicos.

NEW INSIGHT INTO THE *SEGUNDA PARTE DE LA TORRE DE DAVID MORALIZADA POR VÍA DE DIÁLOGOS* (FROM *JERÓNIMO DE LEMOS?*) AND A CERTAIN *HISTORIA ACAECIDA EN UNA CIUDAD DE ESTE REINO MUY PROVECHOSA ASÍ PARA RELIGIOSOS COMO PARA CASADOS*

ABSTRACT: *These lines propose an interpretation of two literary works found in the Codex Vindobonensis Palatinus 11657 (Österreichische Nationalbibliothek, Sign. Cod. 11657 Han.): the Segunda parte de la Torre de David moralizada por vía de diálogos para todo género de gente, lost during centuries; and an unknown Historia acaecida en una ciudad de este reino muy provechosa así para religiosos como para casados. Philological considerations delivered here allow us to suggest that Jerónimo de Lemos could not be the author of the Historia acaecida. Indeed, it is very probable that the latter not be the outcome of rewriting of previous materials, as it seems, on the contrary, to be the case for the Segunda parte. Independently from considerations on their authorship, the set of texts studied here represents a certain unity conferring them the role of manual of customs with an underlying function of promoting the pedagogy of marriage and a Christian way of life in a convulsed time.*

KEYWORDS: Jerónimo de Lemos, marriage, Hispanic literary dialogues.

LEER Y EDITAR A GÓNGORA EN EL SIGLO DE ORO:
MARTÍN DE ANGULO O LA FORJA (FRUSTRADA)
DE UN CANCIONERO DE AUTOR

FRANCISCO J. ESCOBAR

Universidad de Sevilla

fescobar@us.es

Atendiendo a las diferentes formalizaciones identificables en los cancioneros del Siglo de Oro, se hace cada vez más necesario investigar sus aspectos formales, morfológicos y estructurales desde variadas perspectivas, esto es, ecdótica, naturaleza genológica, musical, editorial, como recopilación colectiva o individual ... Pues bien, habida cuenta de tan disímiles modalidades genéricas de cancionero, me propongo analizar en estas páginas la singular compilación de poemas de Luis de Góngora que llevó a cabo un comentarista y editor frustrado del ilustre cordobés, Martín de Angulo y Pulgar, en un manuscrito autógrafo suyo un tanto olvidado . De hecho, se trata de un cancionero de autor facticio, *in fieri* y misceláneo, dado que brinda numerosos poemas de Góngora, a modo de cancionero-antología, con el objeto de enaltecer sus cualidades estéticas y contribuir, en suma, a su canonización en el parnaso áureo o república de las letras. En general, sigue la estela, también frustrada, del manuscrito Chacón pero tratando de superar al tiempo, si bien con una notoria voluntad estética e imaginación creativa, las ediciones del XVII (Gonzalo de Hoces, Vicuña...).

¹ Este trabajo de investigación queda enmarcado en el Proyecto de investigación: «Del sujeto a la institución literaria en la Edad Moderna: procesos de mediación», Universidad de Sevilla, bajo la dirección de Juan Montero e Isabel Román.

² Sobre este autor ha realizado su tesis doctoral Juan Manuel Daza (2015), con un detallado estado de la cuestión. En esta voluntad de reivindicar el análisis de la obra integral de dicho comentarista, preparo el estudio y edición de la *Égloga fúnebre* en el Proyecto de investigación: «Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora», Université de Paris-Sorbonne, bajo la dirección de M. Blanco.

Además, para su empresa, Angulo trabajó en diálogo intertextual con prestigiosos círculos de élite cultural de fuste gongorino que, como un corifeo orquestado o acción colegiada, contribuyeron de alguna forma a la forja de este cancionero de autor, o cancionero colectivo según se mire, para homenajear a Góngora y difundir así su poesía en la década de los treinta. Se trataría, en fin, de un proyecto similar, salvando las distancias, al del pintor Francisco Pacheco y Francisco de Rioja respecto a la edición de *Versos de Fernando de Herrera: emendados y divididos por él en tres libros* (1619), con la salvedad de que el de Angulo no llegó a buen puerto editorial.

Me centraré, por tanto, en lo que hace al plano epistemológico y de orden metodológico, en las siguientes perspectivas y categorías conceptuales, a saber, aspectos de caracterización genérica, morfológicos, formales, estructurales, editoriales y de recopilación individual. Para ello, me ceñiré a esta disposición expositiva, al servicio de una debida argumentación analítica, con el objeto de ofrecer unos resultados finales y conclusiones, acompañadas de futuras líneas abiertas para la discusión y debate:

1. Un manuscrito de poesías varias o un género editorial frustrado: caracterización genérica y morfológica
2. Contenido y estructura
3. Análisis del contenido
 - 3.1. Notas biográficas de Góngora y circunstancias compositivas
 - 3.2. Góngora entre la realidad y la ficción: voz de la enunciación poética y *sermocinatio*
 - 3.3. La imagen poética de Góngora entre el reflejo, el vislumbre y el fulgor: la retórica visual de Angulo
 - 3.4. Fronteras entre los géneros poéticos: hibridación
 - 3.5. Labor de Angulo como editor, comentarista e intérprete: hacia el género del centón
 - 3.3.1. Referencias intratextuales
 - 3.3.2. Referencias intertextuales (e interpersonales)
4. A modo de conclusión

1. UN MANUSCRITO DE POESÍAS VARIAS O UN GÉNERO EDITORIAL FRUSTRADO:
CARACTERIZACIÓN GENÉRICA Y MORFOLÓGICA

El manuscrito autógrafo *Varias poesías y casi todas las que compuso... D. Luis de Góngora*, de Angulo y Pulgar, Fundación Bartolomé March (B87-V3-10), de 330 folios, fue compuesto en distintas fases de redacción con tinta negra, en su mayor

parte, y roja, al tiempo que presenta titulillos, reclamos, epígrafes, argumentos, notas y algunas ilustraciones. Para estas, el erudito contó con la colaboración de Jean de Courbes y Francisco Heylan como acceso al autor y *ordinatio*, eso sí, sin preliminares y posliminares de naturaleza textual. En el códice se identifican igualmente enmiendas, apostillas *supra lineam* y espacios en blanco con la intención de transcribir poemas que no se llegaron a copiar. En definitiva, estamos ante una edición truncada, si bien destaca su inacabado aparato de notas como comentario y glosa a los poemas, arropado de argumentos a modo de contextualización preliminar.

Por otra parte, el códice deja ver en ocasiones variantes redaccionales, sean del texto de Góngora o del editor; otras veces, en cambio, se plantean más bien problemas de interpretación de pasajes o *loci critici* por parte de Angulo en calidad de lector tanto de las ediciones consagradas al cordobés, con frecuencia con el objeto de enmendar la plana, como de comentaristas de la altura de José de Pellicer, Salcedo Coronel y Salazar Mardones. Asimismo, se hace eco de la vindicación de Góngora por parte del Abad de Rute, a quien recuerda en *Del Zéphiro* (Apéndice, f. 249v) como lector de su *Didascalía multiplex*, Francisco de Amaya y Pedro Díaz de Rivas. Por último, especial realce merecen algunas notas eruditas de aliento ensayístico relacionadas con la polémica a propósito de los retratos satíricos (o caricaturas) de Quevedo por Góngora, con la censura paródica de su traslación de las *Anacreónticas*. Del mismo modo, presta atención nuestro comentarista al estilo «claro» de Lope de Vega, por su *Arcadia*, *Jerusalén conquistada* y *Dragonteá*, con pátina de polémica literaria, o al hilo de la expresión popular *Esto es de Lope*, frente al «culto» inventado por el ilustre cordobés. No falta tampoco el *Orfeo* de Jáuregui y su acerado juicio crítico contra las *Soledades*.

2. CONTENIDO Y ESTRUCTURA

Si se atiende a la esmerada encuadernación del códice, el lector puede hallar como pórtico de entrada el *ex libris* de Bartolomé March: «BM non ego argento sed argentum bono et amicis meis». Seguidamente, tras dos folios y medio en blanco, se accede a los siguientes contenidos, que paso a resumir de manera sintética:

f. 1r: Varias poesías i casi todas las que compuso aquel ilustre, ingeniosísimo, erudito i doctísimo varón D. Luis de Góngora, natural de la ciudad de Córdoba, racionero de su Santa Iglesia, capellán de las S. C. y R. Magestades de D. Filipe

³ A partir de este códice citaré los textos conservando sus caracteres grafemáticos pero modernizando tanto el empleo de mayúsculas como de la puntuación.

⁴ Según he analizado en otro trabajo, en prensa *a* («En los márgenes de la controversia literaria: Góngora vindicado por Angulo y Pulgar»).

3 i 4. Recogidas i restituídas a su más cierto original con mucho trabajo, solicitud i cuidado de muchos, copiosos i buenos papeles i verdaderas noticias de varios, mui curiosos i entendidos sugetos de Córdoba, Granada i otras partes, deudos, amigos i contemporáneos de su autor. I en este volumen comentadas i de su mano escritas por D. Martín de Angulo i Pulgar, natural de la ciudad de Loxa, año del nacimiento de Iesucristo, nuestro redentor. MDCXXXIX

- f. 1v: [Folio en blanco]
- f. 2r: [Retrato de Angulo a los 25 años, con firma de Jean de Courbes y sendas leyendas: *Veritas vincit y Tal deve el ombre ser como quiere parecer*]
- f. 2v: [Folio en blanco]
- f. 3r: [Retrato de Góngora por Jean de Courbes]
- f. 3v: [Folio en blanco]
- f. 4r: [Retratos de varios Monarcas y representación iconográfica de la Fama]
- f. 4v: [Folio en blanco]
- f. 5r: Romances líricos a reyes. Congratulatoria
- f. 6v: O[c]tavas Heroi[cas]
- f. 10v: Romances líricos a rey[es]
- ff. 11v-12v: [Folios en blanco]
- f. 13r: Líricos.
 - f. 13r: Romance 2.º Por D. Filipe 4. N. S. i D. Isabel de Borbón, su esposa
- ff. 13v-14r: Romances líricos a rey[es]
- ff. 44v-45r: Romances líricos moros
- ff. 52v-54v: Romances líricos
- ff. 55r-64r: Romances amorosos
- f. 64v: [Folio en blanco]
- ff. 65r-68r: Romances sacros
- ff. 68r-84v: Romances satíricos
- f. 85r: Romances burlescos
 - f. 85r: Romance 1. Fábula de Píramo i Tisbe no acabada
 - ff. 85r-90v: Romance 2. Fábula de Píramo i Tisbe acabada con toda perfección
 - ff. 91r-93r: Fábula de Leandro i Ero. Primera parte
 - f. 93r: Rom. 3. De Ero. Segunda parte
 - ff. 94v-111r: [Otros romances burlescos Rom.4-Rom.32]
 - ff. 111r-112r: Rom. 33 [sin redactar, en blanco]
- f. 112v: Canciones [satíricas]
 - f. 112v: Canción. Lira. Ballata o madrigal de una estancia
 - f. 113r: Con qué eficacia el pendolar ministro

⁵ Duplicado de.

⁶ Autor, como se sabe, del retrato de Góngora en las *Lecciones solemnes* de Pellicer y colaborador en el *Polifemo* de Salcedo Coronel.

- f. 114r: Firmeças de Ysabela. Comedia famosa
- f. 114r: Argumento del Acto primero
- ff. 114r-125v: [Acto primero]
- f. 125v: Argumento del Acto segundo
- ff. 125v-138r: [Acto segundo]
 - f. 138r: Argumento del Acto tercero
 - f. 138r-153v: [Acto tercero]
- ff. 154r-154v: [Folios en blanco]
- f. 155r: Canciones heroicas
 - f. 155r: Canc. prim. A los Católicos Reyes D. Felipe i D. Margarita de Austria, su Esposa, estando la primera vez preñada
- ff. 155v-158v: [Otras Canciones heroicas Canción 2-Canc. 5]
- f. 159r: Canciones líricas
 - ff. 159r-159v: Canción 1.^a A los Marqueses de Ayamonte i su Armada q[ue] iban por Virreyes a México
- ff. 159v-162r: [Otras Canciones líricas Canción 2-Canc. 5]
- ff. 162r-162v: Canción sacra. Única
- f. 163r: Tercetos heroicos.
 - ff. 163r-163v: A Luis de Cabrera i a su Primera Parte de la Historia de la R. M. de Filipe Segundo
- ff. 163v-165r: Tercetos varios. Quiriendo salir de la Corte D. Luis por el mes de Octubre de 16 [*sic*]
- f. 165v: [Folio en blanco]
- ff. 166r-168v: Octavas heroicas [Est. 1-Est. 24]
- ff. 169r-169v: [Folios en blanco]
- ff. 170r-179r: Panegírico. Oración laudatoria a Prínc[i]pe. Escrita a Don Francisco de Rojas i Sandoval, primer Duq[ue] de Lerma, gran Privado de D. Filipe Tercero, el Piadoso, rey de las Españas [Est. 1-Est. 79]
- f. 179r: Octavas heroicas sacras. Por la Capilla q[ue] D. Fernando [*sic*] de Rojas i Sandoval labró para Sagrario en la Iglesia Mayor de Toledo donde era Arçobispo i Cardenal... [Oct. 1-Oct. 10]
- ff. 179v-182r: [Otras octavas sacras]
- f. 182r: Octava fúnebre. Epitafio. En el ataúd de D. Margarita de Austria, reyna de las Españas quando le hizo sus onras la ciudad de Córdoba
- 182v: Fábula de Polifemo i Galatea. Dedicada al excelentísimo Sr[.] Conde de Niebla, ya oy Duque de Medina Sidonia, Don Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno
- f. 182v: Dedicatoria [Rima 1-Rima 3]
- f. 182v: Argumento de la Rima 1.^a
- f. 183r: Argumento
 - ff. 183r-190r: [Rima 1-Rima 60]
- f. 190v: [Folio en blanco]

- f. 191r: Varias poesías i casi todas las que compuso aquel ilustre, ingeniosísimo, erudito i doctísimo varón D. Luis de Góngora, natural de la ciudad de Córdoba, racionero de su Santa Iglesia, capellán de las S. C. i R. Magestades de D. Filipe 3.º i 4.º. Recogidas i restituídas a su más cierto original con mucho trabajo, solicitud i cuydado de muchos, copiosos i buenos papeles i verdaderas noticias de varios, muy curiosos i entendidos sugetos de Córdoba, Granada i otras partes, deudos, amigos i contemporáneos de su autor. I en este volumen comentadas i de su mano escritas por D. Martín de Angulo i Pulgar, natural de la ciudad de Loxa, año del nacimiento de Iesucristo, nuestro redentor. MDCXXXX o 1640
- f. 191v: [Folio en blanco]
- f. 192r: [Como en el códice precedente, retrato de Angulo con 25 años por F. Heylan; leyendas: *Veritas vincit* y *Tal deve el ombre ser como quiere parecer*]
- ff. 192v-193v: [Folios en blanco]
- f. 194r: Sonetos heroicos
- f. 194r: Soneto I. A N. Peregrino, flamenco de nación, pintor que retrataba a Don Luis
- ff. 194r-207r: [Otros sonetos heroicos: 2-58]
- f. 207v: Sonetos sacros
- f. 207v: Soneto I. Disputa i resuelve cuál sea más en Dios i por qué el nacer que el morir. Argumento
- f. 207v: [Otros sonetos sacros: 2-8]
- f. 210r: Sonetos fúnebres
- f. 210r: Soneto I. Consideración de la muerte, i del Infierno, poderosa para librarse de ambas cosas. Argumento
- ff. 210r-216v: [Otros sonetos: 2-25]
- f. 217r: Sonetos amorosos
- f. 217r: Soneto I. Por D. Filipe 3.º i D. Margarita de Austria, reyes nuestros i de las dos Españas
- ff. 217r-226v: [Otros sonetos: 2-50]
- f. 227r: Sonetos satíricos
- f. 227r: Soneto 1.º A Don Antonio Moscoso, Marqués de Villanueva
- ff. 227r-234v: [Otros sonetos satíricos: 2-37]
- f. 235r: Sonetos burlescos
- f. 235r: Soneto I. A la ciudad i Corte de Valladolid
- ff. 235r-241v: [Otros sonetos burlescos: 2-36]
- f. 242v: Sonetos varios
- f. 242v: Soneto I. Por una enfermedad que tuvo D. Luis en Salamanca
- ff. 242v-245r: [Otros sonetos varios: 2-13]
- f. 245v: [Folio en blanco]
- f. 246r: Apéndice a las notas de los sonetos heroicos
- ff. 246r-260r: Al soneto 1.º Apéndice

ff. 260v-262v: [Folios en blanco]

ff. 263r-326r: Todas las cartas de D. Luis de Góngora que corresponden a las presentes poesías

ff. 326v-330v: [Folios en blanco]

3. ANÁLISIS DEL CONTENIDO

3.1. NOTAS BIOGRÁFICAS DE GÓNGORA Y CIRCUNSTANCIAS COMPOSITIVAS

En el manuscrito, las notas de Angulo ofrecen datos más o menos acertados sobre la vida y obra de Góngora, si bien con frecuencia remozados de cierta fantasía creativa, y a menudo con un especial énfasis por el maridaje entre la voz poética y la música; así en f. 19v, «Rom. 12. Compúsole para cantar en la vigüela i agradó tanto que el mismo Sr. Rey D. Filipe 3, el piadoso, compuso tono a tres voces con notable primor i dulçura [...]», como también el romance «Pregono, pregono / que sale un toro...» y en f. 201r, en la sección de *Sonetos heroicos*, el 33, «Un culto Risco, en venas oy süaves», al que sigue una glosa interpretativa del poema: «A Don Diego Mardones, Obispo de Córdova dedicándole unos villancicos del santíssimo Sacramento, compuestos por D. Luis las letras i la música por Juan Risco, maestro de capilla en su iglesia, donde se cantaron, año 1617. Están en la pla[na]».

Otras circunstancias compositivas de la obra poética de Góngora que interesaron a Angulo, en las fronteras entre la realidad y la ficción, y con no escasas dosis de voluntad estética, se encuentran en ff. 24v-25r («Rom. 29. A D. Antonio Ponce de León i Chacón, señor de la Villa de Polvoranca, amigo íntimo de D. [L]uis [...]. No acabó D. [L]uis este dulce y grave romance, ni hiço dél más que estas coplas»), al igual que en la sección de *Romances burlescos*, f. 99r, esto es el titulado

⁷ En una alternancia sistemática de los textos con folios en blancos.

⁸ Véase: Luis de Góngora (1998 IV: 385-389), n.º 292, sección *Romances atribuidos*; cfr.: f. 25v, Rom. 21: «Este romance compuso D. [L]uis para cantar en guitarra, i con el transcurso del tiempo, q[ue] todo lo olvida, se perdió i se a hallado con mucha dificultad a retaços i falto. Fue muy celebrado de los q[ue] entendieron la tácita materia que contiene q[ue] no e podido alcançar verdadera. Cada uno le dé el sentido que le pareciere mejor, que el mío es este: A un cavallero se le ofreció ausentarse de la dama que servía i la dejava con peligro de que le olvidase admitiendo a otro; persuádele que no se ausente i finge una lidia de toros, i q[ue] es uno el olvido, en la plaça de la ausencia; i q[ue] como los toros matan con cuernos, el Amor permite ponérselos al ausente, olvidándole su dama; i concluye aconsejándole con q[ue] pues ya no le matan celos i a goçado de la dama, la deje, antes que ella a él le dé con el olvido. Advértele que lo quiere hacer i q[ue] el mayor alano i de más pena que le puede arrojar a la oreja del toro deste olvido desta dama es dejarla; i ruega que no sea exemplo de daño a otros no hacerlo; i dejándose atropellar deste toro i del amor desta dama».

«Temo tanto los serenos» . No faltan tampoco a este respecto los *Romances amorosos*, en f. 57r («Rom. 4. Que no acabó o no se halla más»; «Los cristales de Genil») y «Rom. 5. Que no acabó»; «Al pie de un árbol robusto») y f. 57v («Rom. 6. Que no acabó DL.»; «O tú, que pendiente al ombro i»); *Sonetos satíricos*, f. 228r («Soneto 8. A N. Vallejo, autor de comediantes») y f. 228v («Soneto 9. A N. Baldés, autor cómico») . En la misma sección, se hallan otras noticias sobre teatro, autores y comediantes, con una notable presencia femenina y algo de intrahistoria, en tiempos de Góngora: f. 228v, «Soneto 10. A Isavel de la Paz. Dama fue cómica»; f. 228v, «Soneto 11. A la misma Isavel de la Paz»; f. 229r, «Soneto 12. A María de Vergara. Fue comedianta»; y f. 229v, «Soneto 14. A Josefa Baca, autora hermosa de comedias i muger de N. Morales».

Por otra parte, especial atención pone Angulo en sus notas al posicionamiento y truncada carrera de Góngora en la corte, con ambiciosa querencia y desencantado aborrecimiento de fondo. Así se trasluce en la sección de *Tercetos varios*, f. 163v («Queriendo salir de la Corte D. Luis por el mes de octubre de 16 [sic] . Argumento 1, número 1») , con realce estético creativo en el estado anímico de desengaño, soledad y resentimiento del poeta por su frustrada aspiración profesional, en f. 195r, *Sonetos heroicos* («Soneto 6, al Apénd[ice] 5, pla[na] 108»)

⁹ «Rom. 10. A D. Pedro de Cárdenas i Angulo, cavallero de la Orden de S[an]tiago. Envió a combidar a D. Luis para jugar a los naipes. Discúlpase con que es de noche i nótale de impaciente quando pierde a ellos».

¹⁰ «En una comedia del Antecristo (compuesta por D. Juan de Alarcón), en una de las tramoyas avía de volar i no se atrevió, i assí voló por él Luisa de Robles, viçarra i hermosa. [Espacio en blanco.] Aprueba D. Luis el averse escusado de volar motejándole de cornudo voluntario; aconséjale q[ue] deje el volar para los ángeles q[ue] tienen alas i no cuernos como él, i como se escusó, no le vieron volar, quedando con tal peso en la caveça».

¹¹ «Lamentásele su muger, Gerónima de Burgos, de q[ue] N. de Gante (otro autor sería) se le aventajase en ser sufrido i en el caudal porque descaecía el suyo i su estimación. Quéjase de [que] no tiene ya la q[ue] antes en sus comedias Lope de Vega, i q[ue] N. Alcante, alguacil de Corte, les chupaba el dinero, i ella avía engordado tanto q[ue] ya no era celebrada, i assí le aconseja q[ue] se tornen a ser ermitaños como Baltasara (dama de comedias sería), mas él respondió: “pues ya no estáis para el teatro, tomen un bodegón donde, usando de todo, ganéis para ambos”. No [corrijo: Ne] e podido entender mejor el terceto 1, q[ue] parece, i no es, [supra lineam: i no es] errado. Save el cielo, Baldés, si me a pesado».

¹² Angulo corrige *Por en A*.

¹³ Espacio en blanco.

¹⁴ «Viendo q[ue] no le aprovechava o no hallava favor en los Señores para lo q[ue] pretendía i hallándose muy pobre (desgracia propia suya), maldice a los q[ue] se fian dellos i, gastándose ambiciosos, quedan pobres».

¹⁵ «Desengañado ya D. Luis de no conseguir una merced de una pensión a [supra lineam: a] que pretendía en Córdoba, con alegoría de cinco religiones, da a entender cómo está despedido de la Merced, por causa de su fortuna; que se irá a la Compañía de sus deudos, forçado de su pobreça;

o f. 210r, en Sonetos fúnebres ; y finalmente en ff. 216r-216v, en la misma sección, como se demuestra en el «Soneto 25. Habla por sí mismo con todos los hombres. Compúsole año 1624, a los 63 años de su edad ya desengañada. [...] En este occidental, en este, o Licio».

Como se ve, el tono de desengaño y desencanto como denominador común de este ciclo de poemas lo hace dialogar creativamente Angulo con lo que él considera un pretendido anhelo de trascendencia por parte de Góngora, identificable al parecer en su poesía «a lo divino», que el comentarista reivindica en f. 207v, sección de *Sonetos sacros*, concluyendo con el apunte: «Algunos dixeron que D. Luis no aplicó su alto espíritu a la poesía sacra...». No obstante, dicho juicio valorativo sobre tal «*contrafactum* a lo divino» volverá a reaparecer en los *Sonetos amorosos*, en concreto en el 7 («A solo pelear con dos barriles»), f. 228r: «No le inspiró la musa, como otras veces, en lo espiritual i trocó la glosa a los ministros i desta ocasión, o de otras, se originó sin duda la injusta fama q[ue] a D. Luis se le atribuyó de que no levantó su espíritu a lo sacro, mas es falsa [...]».

3.2. GÓNGORA ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN:

VOZ DE LA ENUNCIACIÓN POÉTICA Y *SERMOCINATIO*

En consonancia con lo señalado en el apartado precedente, Angulo da claras muestras de su predilección por representar a Góngora como personaje actante en el marco de la ficción, atribuyéndole al autor la responsabilidad, a efectos de veracidad y verismo, del mensaje, sentimientos y emociones transmitidos por la voz de la enunciación poética. Así sucede, como una constante preñada de pretendida verosimilitud, a modo de *sermocinatio* y en virtud de su imaginación creativa, en la sección de *Romances burlescos*, f. 106r («En todos los rom[ances] que se siguen habla D. Luis por sí mismo. Rom. 24. La ociosidad i exercicios en q[ue] vivía quieto hará q[ue] le hirió el Amor. Dice sus propiedades i pídele perdón. Agora, q[ue] estoy de espacio...»), hasta el punto de proponer, en el diseño

que si la culpa fue el ser del Carmen, el ser Poeta, sobre averle hecho merced por ello de un ávito, se volverá a su patria contento, ya q[ue] vuelve descalço i pobre; i aunque es Capellán del maior Rei del Mundo, será Fraile Mínimo de la Vitoria, i sugeto ya a su adversa Fortuna, hará voto solene de vida Quaresmal, pues su caudal no alcança para más. De la Merced, [tinta en rojo, marcando la llamada de la nota] señores, despedido, [...]».

¹⁶ «Donde muestra D. Luis la grandeça de su espíritu i junta exemplos grandes para desengaño desta vida i útiles moralidades para alcançar dichosa quietud en la otra i para lo poético nuevas i galantes frases, gravedad en las voces, atención en la narración i en lo doctrinado, proporcionándolo todo con la materia fúnebre i con los sugetos de quien i con quien habla en ella». Soneto 1. Consideración de la muerte i del infierno, poderosa para librarse de ambas cosas.

¹⁷ En vez de *u* en el manuscrito.

general de su proyecto entre la ciencia editorial y la aspiración creativa, una suerte de cancionero amoroso con notas de ética y etología moral por añadidura, que tiene como eje vertebrador o referente axial a las damas, como en f. 106v («Rom. 25. Prosigue el suceso q[ue] tuvo con esta dama, o sea con otra; no está caval ni fiel. Antes q[ue] el sueño me vença...»), incluso con problemas de atribución autorial en f. 107r .

3.3. LA IMAGEN POÉTICA DE GÓNGORA ENTRE EL REFLEJO, EL VISLUMBRE Y EL FULGOR:

LA RETÓRICA VISUAL DE ÁNGULO

Otra de las directrices esenciales que implementa Angulo al servicio de su personal proyecto editorial de canonización de Góngora, y de él mismo como editor y creador, viene dada por la forja y creación de la imagen poética de su *laudandus*, por lo general entre la realidad y la ficción a partir de una pretendida construcción biográfica del autor cordobés, como se ha demostrado. Lo comprobamos en el f. 194r, sección de *Sonetos heroicos*, en concreto el Soneto 1 («A N. Peregrino, flamenco de nación, pintor que retrataba a Don Luis») , con escolios en los que facilita la identificación de sus modelos principales, esto es, Horacio y Virgilio, esclareciendo al tiempo el significado integral del poema, sus figuras retóricas, etc., para concluir con el siguiente apunte en una nueva confluencia entre vida y literatura: «En los cinco sonetos que se siguen manifiesta Don Luis su adversa fortuna, trabajo que casi siempre padecen hombres de tan grande ingenio».

Ahora bien, Angulo no se limita al mero bosquejo prosopográfico de Góngora, con más o menos visos de verosimilitud, sino que amplía su espectro de actuación en virtud de otros retratos y galerías afines. Algunos ejemplos representativos sobre este particular se hallan en la sección de *Sonetos heroicos*, f. 206v, Soneto 57 («“O tú, qualquiera que entras, peregrino”. A una galería del señor cardenal don Fernando Niño de Guevara, arzobispo de Sevilla»), con alusiones a la «hermosa galería, clara por las vidrieras q[ue] la circundan, i más clara por la divina pintura que en sí contiene [...]», el retrato de este cardenal por el Greco, en ff. 215v-216r,

¹⁸ Rom. 26. «Aunq[ue] no es indigno el argumento deste r[omanc]e del genio de D. L., todavía no parece suyo en las coplas; i la 21, qualquier poeta de Córdoba pudo decir lo mismo. El en fin es reprehender el uso de nombres moros para disimular los poetas los de sugetos q[ue] cantan; adviérteles q[ue] pueden i deven usar de los nuestros, de los de pastores, i franceses. A mis señores poetas...». Véase: Luis de Góngora (1998 III: 234-240), n.º 135; sección *De atribución menos fundada*.

¹⁹ «Argumento. Quanto el lienço en que me retratas debe más vida a tu pincel, tanto temo verlo hecho cenizas, pues llega a ser émulo del cuerpo a quien Prometeo dio alma de fuego; pero aunque no se la puedas dar tan verdadera, prosigue, belga insigne, mi retrato, que a de vivir muchos años, pues [-es *supra lineam*] el roble los vive, aunque insensible, i el hombre, aunq[ue] oye i ve, vive menos [...]».

Sonetos fúnebres («Soneto 23. Epitafio al sepulcro de Domingo Greco, gran pintor i escultor») , *Sonetos heroicos*, f. 200r, Soneto 38 («Al retrato de D. Juan de Acuña, Presidente de Castilla por Filipe 3.º Fue Marqués de Valle»), con las características marcas deícticas («Este que...»), tanto en el incipit del poema como en la glosa argumental, en la que se insiste en «el pincel que lo retrató» y «el tiempo sea buril que le grave en bronce i haga inmortal la memoria de su nombre», con ecos del *aere perennius* horaciano.

Como se ve, sobresale por tanto la sensibilidad estética de Angulo por determinadas técnicas pictóricas y de retórica visual asociadas al retrato, el *valiente* pincel y el claroscuro mediante contraste; así en *Sonetos heroicos*, f. 199r, una vez más a propósito del Marqués de Ayamonte , f. 200v, Soneto 30 («Sacro pastor de pueblos, que en florida»), donde se dice que «[...] el mismo Apolo cante la curiosidad de su oratorio, adornado de santos mártires en escogida pintura en marcos dorados, tan curiosamente dispuestos i de tan valiente pincel, q[ue], aunq[ue] lo eran, parecían cuerpos vivos i ángeles mudos, cielo suyo i vestuario de sus almas, la sala en que estaban», en f. 199v, Soneto 27, dedicado al Conde de Villamediana con alusiones a la «valiente pintura», en diálogo con el «pincel valiente» del v. 5, e incluso con variaciones sobre el «escultor valiente» en f. 217v, y en *Sonetos amorosos*, Soneto 4 («Qual, del Ganges marfil, o qual de Paro»). Del mismo modo, no están ausentes tampoco otros notorios aspectos circunscritos a la retórica visual y potenciados además en el *Polifemo* , como en f. 195v, *Sonetos heroicos*, Soneto 8, «Teatro espacioso, su rivera», en el escolio

²⁰ «Este sepulcro de alavastro curiosamente labrado es del más valiente pintor q[ue] tuvo el mundo su nombre, digno aun de mayor memoria q[ue] le puede dar la Fama [sustitución de minúscula por mayúscula mediante una corrección autógrafa]. Está esculpido en este mármol. Venéralo, ó peregrino, i pasa adelante. En él yace un pintor por excelencia, el griego. Con su muerte eredó la Naturaleza el Arte q[ue] la perficiona; el Arte q[ue] le adelanta sus primores, el Arco del Cielo colores vistosamente mezcladas, luces el Sol i Morfeo sombras; urna que contiene hombre tan eminente ablándese con sentimientos i beba lágrimas de los q[ue] sobre ella lloran su muerte; i el humo q[ue] exalan las corteças del cinamomo, que sobre ella quemán (assí lo deven) los que la visitan».

²¹ Soneto 24. «Al Marqués [de Ayamonte] mismo, caminando de noche i porq[ue] le mostró un retrato de la marq[ues]a a D. Luis. Disc[reto], novilíssimo s[eñ]or, claro en sangre i entendimiento, i claro i noble infinitas veces por la clara luz q[ue] livalmente me mostráis de los dos ojos semejantes a dos soles, que del hermoso cielo del rostro de la marquesa, traéis retratados en vuestro ilustre pecho, de un valiente pincel que los copió, atrevimiento, que aun fuera pequeño castigo del morir abrasando dellos, que pintor fue águila q[ue] pudo mirar a tanta luz i hermosura, i copiaros los rayos del sol de su divina velleza [trazado el vocablo sobre una corrección autógrafa], mirándola en este retrato, camináis de noche, pero es luciente i clara, que no puede ser oscura, con los dos soles que en él lleváis en sus dos vellos ojos».

²² Según analizo en un artículo en prensa b: «Martín de Angulo lector de Góngora (con notas inéditas al *Polifemo*)».

«THEATRO» , o en f. 220v, *Sonetos amorosos* («Soneto 20. Píntale su rigor, en ella misma, a esta o a otra dama») .

3.4. FRONTERAS ENTRE LOS GÉNEROS POÉTICOS: HIBRIDACIÓN

Además del maridaje *ora la pluma, ora el pincel* identificable en el códice, en lo que hace a la caracterización genérica empleada por Góngora en su obra poética, Angulo se muestra especialmente atento al mestizaje o hibridación genérica; por ejemplo tiene lugar en la sección de *Canciones heroicas*, al hilo de la canción y la silva, en f. 155v («Canc. 3.^a En la creación de cardenal de la Sta. Iglesia de Roma del eminente Sr. D. Enrique de Guzmán i Haro, hijo segundo del Marqués del Carpio. Estancia») , o a propósito de las fronteras e intersección de códigos genológicos entre madrigal, canción y silva en *Canciones líricas*, f. 159v («Madrigal Canci. 2 o Silva. A don Fran[cis]co Manuel de Zúñiga, marqués de Ayamonte»), con alguna marca retórica de écfrasis («Pinta») como arranque . También destaca a este respecto, sobre el Marqués de Ayamonte y el ciclo ayamontino, el no siempre verosímil mensaje identificable en la voz de la enunciación poética que refleja, al decir de Angulo, la experiencia vital del escritor en los *Sonetos heroicos*, en concreto en el «Soneto 17. A D. Francisco Manuel de Guzmán, marqués de Ayamonte, llegando D. Luis a Lepe» , sin olvidar tampoco el Soneto 18, «Cisnes de

²³ «[...] Los poetas usan variamente destes nombres [teatro, circo, anfiteatro i espectáculo] pintando en un lugar lo q[ue] se exercitava en el otro i al contrario, assí como en el teatro lo que se exercitava en el amphiteatro».

²⁴ «Restituid (dice) las colores de vuestra velleça al oro, a la nieve, a las perlas i coral, i los ojos al cielo i a Dios la gracia i discreción, i veréis q[ue] lo que os queda vuestro es solo ingratitud i crueldad. Dejad las hebras de oro ensortijado».

²⁵ «Porq[ue] las tres estancias desta canción (a quien otros llaman silva) son largas i contienen cosas varias i varían sus consonantes, i la cantidad de sus versos para mayor claridad las divido en fragmentos i hago argumento a cada uno, fácil será al letor juntarlos después, i lo mismo en las q[ue] se a de hacer otro tanto». Se trata, en efecto, de la conocida canción «Generoso mancebo, / purpúreo en la edad, más q[ue] en el vestido».

²⁶ «Pinta un prado en una casa de placer junto a Guadiana; atribúyete al Marqués el nombre de Apolo; i q[ue] porque desta recreación deja el Parnaso de su palacio i viene con sus damas, hácelas Musas, compáralas a un enjambre de avejas i dice q[ue] vien[en] tañendo i cantando. Por este culto bien nacido prado».

²⁷ No obstante, Angulo realiza su peculiar paráfrasis de estos versos enfatizando para ello el empleo verbal de la primera persona en aras de conseguir, con mayor eficacia comunicativa, dicho efecto estético de verosimilitud: «Triste i lleno de cuidados, pobre i descaminado, llegué a tu villa (por donde el río Guadiana entra en el mar Mediterráneo), donde un edificio real i hermoso, que vide con el escudo de tus armas, me enseñó que era tu palacio, templo donde a tu esposa i hija veneran tus vasallos; i si yo, por ser pobre, no les ofrecí don alguno, les manifesté mi voluntad [...]. A los campos de Lepe, a las arenas [...]».

Guadiana a sus riveras» e igualmente los siguientes del ciclo ayamontino (19, 20, 21, 22, 23, 24, 25), bien estudiados por Jesús Ponce (2013), aquí con nuevos datos para el análisis.

Más interés reviste en cambio la marcada oposición genérica que establece Angulo entre la canción real o lírica *versus* canción heroica, con la intención ya de paso de sacar a la luz algunos errores o imprecisiones que detecta en las ediciones de Góngora. Sucede en el f. 160v con motivo de la canción «En roscas de cristal, serpiente breve» , si bien se identifican otras críticas *sui generis* a estos libros impresos ; así, referido a Gonzalo de Hoces, en la nota *Eritreos* (Apéndice, f. 252r): «Eritreos. Del mar Bermejo. Otros leen (con la última edición de las obras de D. L. por don G[onzal]o de Hoces) *rubicundos*, mas no es voz erudita, como *eritreos*. I para explicarla digo con Plinio (i otros), lib. 6, c. 23, q[ue] es griega i significa lo mismo q[ue] en latín *rubrum* i en nuestro idioma, *bermejo*, *purpúreo* o *rojo* [...]», con implicaciones en lo que atañe a una espinosa atribución autorial, que será una tónica dominante en otros pasajes del código; por ejemplo en f. 37r, «Rom. 34. [...] Una bella caçadora... [...] Dicen q[ue] D. L. negó el ser suyo este rom[anc]e», f. 41r («Todo lo demás deste romance no es de D. Luis»). Rom. 38 «Entre los sueltos cavallos») y sobre todo en la sección de *Sonetos heroicos*, f. 208r, Soneto 3 («Pío lector, yo soy un hombre rudo»), de manera que Angulo concluye con un apunte más o menos aclaratorio proporcionado por un informante: «Algunos dijeron que no fue de D. Luis este soneto, pero el do[cto]r Luis de Babia, Capellán real de Granada, me lo dio i dijo que el mismo D. Luis se lo embió por suyo, i escrito de su mano, i assí me lo mostró».

3.5. LABOR DE ÁNGULO COMO EDITOR, COMENTARISTA E INTÉRPRETE: HACIA EL GÉNERO DEL CENTÓN

Pero sin duda la labor más meritoria de Angulo como editor con comento y glosa en su código autógrafo se traduce en un notable esfuerzo, dentro de su a veces exigua erudición de fuste ensayístico, por la aclaración de *realia*, referencias históricas, mitológicas, bíblicas..., tratando de desentrañar en virtud de interpretaciones simbólicas el «secreto» artificio de su modelo y *auctoritas*; eso sí, en la mayoría de las ocasiones, se limita más bien a realizar un juicio estético valorativo muy

²⁸ Canc. 4. «Esta real canción, aunq[ue] de tan altos i hinchados versos, i aunq[ue] la dan por heroica las dos muy erradas ediciones de las desgraciadas [enmienda: *desgraciadas*] poesías de Don Luis (por q[ue] imiten a su dueño) verdaderamente es lírica. Por ser la más dificultosa de quantas compuso, le di el último lugar en las de su especie. En los argumentos está incluida la construcción de las cláusulas o períodos más gravemente colocados i con mayor alteça de estilo».

²⁹ Como he analizado en otro trabajo: «En los márgenes de la controversia literaria...» (Escobar en prensa a).

personal y no siempre certero de la poesía de Góngora desde su privilegiada atalaya de entusiasta comentarista o *laudator*. Para ello suele conectar poemas bien dispares del *auctor* cordobés mediante alusiones temáticas a modo de centón, cierto halo de crítica literaria y en diálogo a su vez con una tabla de varia erudición a modo de apéndice. A este respecto, pasaré, en primer lugar, a desentrañar las principales referencias tanto intratextuales como intertextuales, con palpable trasfondo biográfico, de las que se valió Angulo como editor, comentarista e intérprete de Góngora en este códice. No obstante, dicho andamiaje técnico le permitió ir forjando su peculiar concepto de centón como género creativo que culminaría en un nuevo tributo dedicado al autor cordobés: la *Égloga fúnebre*.

3.5.1. Referencias intratextuales

Como se ha indicado, Angulo vincula y hace dialogar entre sí los poemas de Góngora, a modo de claves hermenéuticas internas en la *dispositio* integral del códice, con el objeto de facilitar no solo la lectura, remozada una vez más de pátina biográfica, sino también la asociación de claves temáticas de su modelo. Lo demuestran los siguientes ejemplos, esto es, en f. 196v, *Sonetos heroicos*. Soneto 12, «Florido en años, en prudencia cano», en cuya nota se remite al *Polifemo* («*El vello flores de su primavera*, i por la poca edad de Acis en el *Polif.*, r. 32»), e igualmente en la nota *Redil* de su Apéndice, f. 251v, citando de nuevo conocidos versos de este poema mayor de Góngora, técnica a la que Angulo volverá a recurrir por cierto a propósito de la «Rim. 58. Violos huir Polif[em]o (porq[ue] era de tanta vista q[ue] alcançava con ella a ver las adargas de los africanos); previno qué tirarles, dando un grande i celoso grito; hácelos semejante al trueno, cuyo ruido previene q[ue] quiere salir el rayo. [...]». Incluso en un escolio marginal, como una referencia intratextual complementaria ubicada en el lado izquierdo inferior de la octava, puede leerse en esta misma dirección compositiva por parte de Angulo: «R. 41, 47 y 49 toda».

Sin embargo, el comentarista no se limitó únicamente al *Polifemo* sino que llega a aplicar este procedimiento técnico en otras secciones de su manuscrito, es decir, como si estuviese tejiendo en el seno mismo de su *codex excerptorius* un centón temático gongorino, o sea reflejo de su *officina*, *modus operandi* y carpintería creativa implementada en su *Égloga fúnebre*. Principalmente se demuestra

³⁰ Redil. «Es un cercado q[ue] se hace de redes donde los pastores guardan, amparan i recogen su ganado. Díxolo con la gala que suele D. L. en la 3 rima del *Poliffem]o* i por su cueva, donde se recogía él i sus ovejas:

i redil espacioso donde encierra.
Cuanto las cumbres ásperas cabrió,
de los montes esconde».

en *Sonetos heroicos*, f. 199v, en relación con la *Fábula de Píramo y Tisbe* y a propósito del Soneto 26, pero también en f. 219v, *Sonetos amorosos* («Soneto 15. Habla con la misma casería donde estava esta dama») y otros casos identificables en la sección de *Sonetos sacros*; por ejemplo en f. 209r, Soneto 7, de suerte que el editor cierra su comentario con una nota aclaratoria sobre los lazos no fáciles entre Góngora y Juan de Pineda, con censura de por medio. Es más, como correspondencia interna en el manuscrito, en la sección de *Sonetos fúnebres*, encontramos el 10 («Esta que admiras fábrica, esta prima»), con apuntes aclaratorios intratextuales como los siguientes: «Todo lo que aquí está escrito tocante al P[adre] Pineda es del soneto 7 sacro, pla[na] 31 i no deste menos»; y «Lo del soneto “Esta capilla q[ue] el ilustre” que me dixo Juan Villegas (a quien hiço D. L. el son. heroi. 20, pla. 3) q[ue] no es de nuestro poeta». De hecho, este informante es a quien dedicó Góngora, como recuerda Angulo, el soneto, de 1615, «En villa humilde sí, no en vida ociosa (*A Juan de Villegas, alcalde mayor de Luque, por don Egas Venegas, señor de aquella villa*)».

Por último, el voluntarioso editor aprovecha este poliédrico diálogo entre los textos de Góngora, a modo de mosaico reticular, con el fin de ponerlos en relación con otras empresas suyas dedicadas al poeta cordobés. Es el caso, como se ha apuntado, de su *Égloga fúnebre*, redactada a modo de centón en la tradición de Ausonio y otros autores de la tradición clásica, a propósito de Lícidas que aparece en su fuente, es decir, la canción «Perdona al remo, Lícidas, perdona». Por ello, en f. 19r puede leerse, bajo el empleo del nombre «parlante» como máscara de aliento biográfico o impostación identitaria referida al Conde de Niebla, «Rom. 11. Sean propios amores los q[ue] canta en este romance, de tan suave número i estilo,

³¹ «A Don Cristóval de Mora, primer marqués de Castel Rodrigo. Estirpe de Moral dichoso, cuias ramas en lugar de moras dan por fruto a las armas de tu antigua Casa de las Quinas, del rey de Portugal, teñidas, no con sangre vertida por des[h]onestos amores, como la de Píramo i Tisbe [...]».

³² «[...] i vos, [dirigiéndose a la Pared] secreto resquicio por donde puedo verla, sedme más favorable q[ue] aquel por donde se vían Píramo i Tisbe porque mis amores no acaven sin goçarse como los suyos».

³³ «En una justa poética en la beatificación de S. Ignacio de Loyola en Sevilla, año 16[sic; espacio en blanco], a [espacio en blanco] del mes de março. Juez fue el P[adre] Juan de Pineda y no lo premiò. Véase el Soneto 20 satí[ric]o, pla[na] 74 [...]. Todo lo q[ue] se dice del P[adre] Juan de Pineda en el soneto fúnebre, pla[na] 38, es deste i no de aquel, menos lo del soneto “Esta capilla q[ue] el ilustre”».

³⁴ «Con la memoria deste célebre soneto pudiera (i fuera justo) borrar de la suia el P[adre] Juan de Pineda la enemistad que a tenido a D. Luis, pues aun después de muerto, la muestra contra sus obras prohibiendo, como dueño del expurgatorio, algunos de los libros que dellas se an [enm.: sea an] impreso; i si dejó alguno, fue por su gran mecenas. El origen desta enemistad se hallará en el Soneto [blanco] fúnebre [blanco], pla[na] [blanco]». De hecho, este Soneto 20 se incluye en el f. 230v.

como los dos precedentes, o sean del Conde de Nievla devajo del nombre de Lícidas pescador, enamorado de Clori, que no le oía sus quejas, i por encarecer el afecto del amante pues aún de noche busca la soledad para cantarlas i el sosiego de la noche...», con resonancias del motivo del vaticinio *ex eventu* y Napea de la *Égloga fúnebre* y claras deudas para con el *Panegírico* al Duque de Lerma (est. 12 ss., f. 171r) . De hecho, Angulo muestra, como otra constante estética respecto a su labor de taracea gongorina en el manuscrito, su interés por la caracterización genérica del centón, esto es, vinculada a las posibilidades creativas que le ofrecen las claves temáticas internas en la obra de su modelo; por ejemplo, en el apéndice, ff. 236v-237r, en concreto en la entrada *Cano*: «Don García de Barrionuevo, Marqués de Cusano, refiere de Diodoro Sículo, in Proe[mio] Bibliot[eca], en el eruditísimo panegírico en centón q[ue] compuso en gracia i alavança del Conde mismo, a quien D. L. cantó este soneto» .

3.5.2. Referencias intertextuales (e interpersonales)

Como otra directriz técnica y compositiva de su proyecto editorial, Angulo suele entablar un continuo diálogo intertextual, a modo también de centón conceptual y temático, entre la obra de Góngora y la de otros coetáneos suyos, de indiscutible notoriedad para el canon áureo y la historiografía literaria. Entre ellos destaca en un lugar preeminente, claro está, el Conde de Villamediana y *La Gloria de Niquea*, así en f. 16v («Roman. 8. Sacose de la comedia de la *Gloria de Niquea* porq[ue] la compuso D. Luis como las otavas de su introducción») y f. 166r , hasta el punto de que la transcripción de las octavas tiene como broche final una anotación aclaratoria y complementaria de Angulo sobre esta labor de cooperación literaria entre varios autores . Es más, siguiendo este proceder compositivo con resonancias

³⁵ Que analizo con detenimiento en la edición que estoy preparando del poema.

³⁶ Precisa además Angulo la referencia textual: «Apéndice al Son. 12, pla[na] 6».

³⁷ Octavas heroicas. «Para preámbulo a la loa de la comedia q[ue] salió entonces i se imprimió después, por D. Juan de Tasis, Conde de Villamediana (aunq[ue] ay versos de otros poetas), compuso D. Luis estas otavas i las representaron las Sas. D. Margarita de Távora, q[ue] hizo la corriente del Tajo i D. Francisca de Távora, el mes de abril, i D. Antonia de Acuña a la edad [sic]. Dedicose la comedia al día natal en q[ue] cumplió el Rey, nuestro Sr., 17 años, a 8 del mes de abril de 1622. Representó en ella la Reyna la Infanta i sus damas. Intitúlase *La Gloria de Niquea i descripción de Aranjuez*. Todos los aparatos i apariencias della, q[ue] fueron notables i grandiosos se hicieron a expensas del Conde; i salió la Corriente en un car[r]o triunfal lleno de grandeça i adornado de hermosa riqueza».

³⁸ «Otro romance hizo también D. Luis en esta comedia; hallárase en la plana: “Baquero, escúchame un rato”. I de lo uno i lo otro fue testigo de vista el doctor Salvador de Chavarría, capellán q[ue] oy es en la Capilla Real de Granada, 25 de agosto, *anno 1634 Nativis Christi Domini*»; esto es, uno de los pocos informantes que Angulo menciona de forma explícita en su códice.

biográficas, Angulo entabla también otras conexiones textuales, a modo de ataujía poética, entre Góngora y Villamediana en f. 31r, pero especialmente en el *Panegírico* al Duque de Lerma (est. 76, f. 180v), con alguna reflexión de por medio sobre la oscuridad como categoría estética, según se comprueba en f. 212v, en la sección de *Sonetos fúnebres*, en la que no falta uno de sus principales y escasos informantes mencionados, o sea, Juan de Villegas Cevallos (f. 213r): «Este soneto habla en el 1.º terceto de la muerte del Conde de Lemos. Díjomelo Juan de Villegas Cevallos [...]»; e igualmente en la sección *Sonetos heroicos*, f. 194r, Soneto 2, argumento; f. 199v, Soneto 27, dedicado al Conde; y f. 200r, Soneto 28, «Al insigne poema de la *Fábula de Faetón* que el mismo Conde [de Villamediana] compuso en otavas».

Pues bien, al igual que en el caso del Conde de Villamediana, Angulo se propuso evocar, siempre al servicio del damasquinado intertextual integrado en su *codex*, otros autores áureos señeros que siguieron de algún modo la alargada estela de Góngora, esto es, como otro mecanismo literario de construcción biográfica, de la talla de Paravicino en *Sonetos heroicos*, f. 199v, Soneto 35 («Al que de la conciencia es, del Tercero»), Pedro Soto de Rojas y su *Desengaño de amor en rimas*, autor de inspiración gongorina, especialmente su fábula *Los rayos de Faetón*, recordado en *Sonetos heroicos*, f. 205r, Soneto 50 («Poco después que su cristal dilata»), el Conde de Salinas en *Sonetos heroicos*, f. 206v, Soneto 56 («De ríos soi el Dueño acompañado»), habida cuenta de que este prócer resulta ser el dedicatario del poema, y Tamayo de Vargas, en *Sonetos heroicos*, f. 203r, Soneto 42 («Tú, cuyo lustre entre una i otra almena»), aquí en calidad de comentarista de Garcilaso de la Vega, ponderado como un clásico con comento y glosa en lengua castellana pero también inspirador de reescrituras, palimpsestos y centones en el Siglo de Oro.

³⁹ Rom. 29. «Por el Conde de Villamediana. Galanteava de secreto una dama de palacio i, saliendo el Conde a torear, le arrojó disimuladamente unas flores esta dama i recogerlas él dio motivo para descubrirse sus amores; sintiéronlo ambos; retirase ella, él la solicita i busca en vano; viola un día, mas fue a tiempo q[ue] le hiço un desdén i no le habló. Minguilla, la siempre bella».

⁴⁰ Est. 76. «Fue nombrado para esta embajada D. Juan de Tasis i Acuña, primer conde de Villamediana, q[ue], ya con ruegos, ya con traças, consiguió la paz i así a él se la deve España. El Tasis fue de Acuña esclarecido. Ya de Villamediana onor primero».

⁴¹ Soneto 11. «A las fatales muertes de D. Juan de Tasis, conde de Villamediana i D. Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias i gran privado del Duque de Lerma. La dificultad deste soneto obliga para su mayor inteligencia a construir los quartetos i a dividir el argumento en párrafos, i entiendo que D. Luis lo escureció tanto, con particular cuidado, por la gravedad de los sucesos que en él comprehendió».

⁴² «A una casa de campo de D. [espacio en blanco] de Silva, Conde de Salinas, que está junto a Dueño».

⁴³ «A D. Tomás Tamayo de Vargas, natural de la ciudad de Toledo, que comentaba las obras de Garcilaso de la Vega».

⁴⁴ Lo analizo en el estudio y edición de la *Égloga fúnebre*.

Finalmente, en armonía con tal mención a Garcilaso, Angulo atiende a las implicaciones temáticas, simbólicas y culturales de los textos de Góngora respecto a otros distinguidos autores del XVI, e incluso de entre siglos, con el acopio de datos relativos a la vida sociocultural en Córdoba, como ciudad natal del poeta y a modo de *laus urbis natalis*. Lo comprobamos, en virtud de apuntes cercanos a la historia de las mentalidades, «ideas» o de las representaciones, con santa Teresa de Jesús en la sección de *Romances sacros*, f. 66r, con motivo del romance «De la semilla, caída», reforzando así Angulo su imagen de Góngora como poeta «a lo divino» y, sobre todo, con Juan Rufo y su *Austríada*, como proyección de la faceta «heroica» o «sublime» del autor de las *Soledades*, en *Sonetos heroicos*, f. 204r, Soneto 47, «“Cantásteis, Rufo, tan heroicamente”: A la *Austríada* que compuso en otavas Juan Rufo, jurado i natural de la ciudad de Córdoba», aunque también en f. 226r, *Sonetos amorosos*, «Soneto 47. A Juan Rufo, jurado de Córdoba i célebre poeta» («Culto jurado, si mi vella dama»).

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

A la vista de lo expuesto en páginas precedentes, estamos ante un cancionero de autor (o de poesías varias) en dos tiempos, cancionero-antología bipartito e incluso dos antologías complementarias, en un proyecto editorial realizado por Angulo, en distintas fases de redacción, con el objeto de enaltecer la fama póstuma de Góngora y difundir su poesía, reivindicando además algunas de sus facetas, como la de poeta «a lo divino» y «heroico». Destaca, entre otros rasgos que caracterizan dicho plan editorial, su voluntad, aunque fallida, de restituir el original de Góngora a partir de fuentes heterogéneas e informantes varios, por lo general sin mencionar, con las excepciones de Salvador de Chavarría, Luis de Babia y Juan de Villegas; o lo que es lo mismo, asistimos a una edición frustrada debido a sus altas pretensiones, de ahí los poemas sin transcribir, notas inconclusas o anunciadas sin llegar a término, etc. Incluso en ocasiones no faltan por parte de Angulo interpretaciones poco acertadas de los poemas con graves problemas de atribución autorial al fondo, entre otros errores, si bien los manuscritos de 1639 y 1640

⁴⁵ Rom. 4. «A S. Teresa de I H S., fundadora de la reforma de carmelitas descalços. Salió en la justa literaria de su beatificación a 2 de octubre, año 1615, en Córdoba i en nombre del Ldo. [espacio en blanco], vicario que a la saçón era en la villa de Trasierra. Premiáronlo con unas medias de seda negras. Fue uno de los jueces de la Justa el mismo D. Luis de Góng[or]ja, i en la distribución de los premios se le dixo: “No nos dexa ir melancólicos el Ldo. [espacio en blanco] con un romance serio i jocoso a ratos; dásele por premio unas medias de seda negras que, aunque de puntos delgados, no tanto que lleguen a los suyos; traíralas los días de fiesta, porque sus filigreses no consienten traerlas cada día”. El argumento es vario i se dirá en el de las coplas». Véase: Luis de Góngora (1998 II: 326-338), n.º 72, sección *Romances de autoría segura*.

ofrecen datos de interés sobre la circulación y recepción de la obra de Góngora. Por lo demás, el proyecto llegó a quedarse sin mecenazgo literario, cuyo prócer bien podría haber sido Pérez de Pulgar y Sandoval, como en otras obras suyas, de ahí la ausencia de dedicatario.

Ahora bien, tras el examen atento del códice nos asaltan interrogantes que habrán de abrir futuras vías de indagación tales como: ¿pudo haber intervenido una censura externa, habida cuenta de la relación de Angulo con el cabildo catedralicio de Granada?; ¿intervino en la concepción y concepto del manuscrito la propia autocensura del editor?, si bien es verdad que se incluyen sonetos satíricos y burlescos, con cierta pátina de ingenio y agudeza verbal, aunque no las letrillas, a las que se alude en ocasiones .

Por el contrario, no se ofrece vida y obra de Góngora, u otros preliminares o posliminares como «acceso» al autor, pero sí algunas pinceladas biográficas del autor cordobés, entre la realidad y la ficcionalización, según se colige del ciclo ayamontino, ciertas huellas que apuntan a un posible diseño creativo concebido como cancionero amoroso de aliento prosopográfico, como también las circunstancias compositivas de sus poemas y algún indicio de cronología interna, esto es en cierta medida como el manuscrito Chacón. Sí ofrece Angulo, como colofón, un acopio de cartas autógrafas de Góngora, que vincula a la edición de su poesía . Del mismo modo, también proporciona al lector, con una voluntad didáctica, una tabla de calado ensayístico para aclarar, en un principio, conceptos oscuros, aunque más bien se encuentra en la línea compositiva de la incluida por Lope de Vega en *La Arcadia*, con algo de erudición de acarreo .

Otras características de Angulo como lector, editor e intérprete de Góngora en su cancionero vienen dadas por su marcado interés por la fábula mitológica, con visible inclinación, como se ha demostrado, hacia el mestizaje entre los géneros poéticos, como tampoco falta el diálogo intertextual entre la palabra poética de Góngora y la de otros coetáneos, con notas biográficas de por medio, sobre todo, Villamediana y Juan Rufo. En cualquier caso, como resultado, Angulo ofrece al

⁴⁶ Como en Sonetos varios, f. 243r, en concreto la que comienza «Arroyo, ¿en qué ha de parar», de autenticidad probable: «Soneto 5. Habla consigo mismo en la ausencia q[ue] hiço de la Corte para escusarse la pesadumbre q[ue] le dieran por la letrilla q[ue] hiço: [en blanco] Arroyo, ¿en q[ue] a de parar [...]. Muéstrase escarmentado de hacer letras semejantes, pues no le toca a él la corrección de los pasos ajenos. Dice q[ue] se apartará de las gentes i de sus desvíos a una choça, aunq[ue] sean su cama las pajas. Despidese de los jueces i del mundo por librarse de la locura que ay en él. No más moralidades de corrientes».

⁴⁷ En este sentido, se encuentra ubicado en una posición privilegiada entre los comentaristas coetáneos para la difusión de su modelo.

⁴⁸ Lo estudio en «Erudición y cultura en la *Égloga fúnebre a D. Luis de Góngora*, de Martín de Angulo y Pulgar» (en prensa c).

lector un manuscrito autógrafo base para sus obras en defensa de Góngora, o sea *Epístolas satisfactorias* y *Égloga fúnebre*, con algún toque de *codex excerptorius* o zibaldone poético, remozado de pensamientos estéticos, reflexiones críticas y juicios valorativos. De hecho, la compilación y factura del manuscrito autógrafo es fruto más bien de un aficionado a la poesía de Góngora, al que intenta imitar creativamente en la *Égloga fúnebre*, concebida como un centón, pero también de un coleccionista de versos (y documentos) gongorinos. No obstante, los llega a ordenar en calidad de editor, aunque no de manera demasiado sistemática y en una suerte de pasatiempo lúdico, como un centón o mosaico literario entre la realidad y la ficción con el objeto de demostrar su agudeza o ingenio estético, venciendo así la hermética dificultad y oscuridad críptica de su modelo.

Ahora bien, como contrapunto, llama la atención la ausencia en el códice de las *Soledades*, que bien podría haber figurado como granada culminación del segundo volumen, poniendo todavía más de relieve el perfil literario de Góngora «heroico», esto es, al igual que sucede con el *Polifemo* en el primero, aunque sí se alude al poema en algunas notas de Angulo . En cambio, sí se editan el *Panegírico* al Duque de Lerma, con sus respectivos argumentos para cada estancia (ff. 172r ss.), y el *Polifemo*, aunque falten las letrillas y otras composiciones que se encuentran en las ediciones de Góngora o bien en sus *Epístolas* y la *Égloga fúnebre*, como «Perdona al remo, Lícidas, perdona». Con todo, pese a la ausencia de las letrillas, por el contrario, hay referencias intratextuales a las mismas en la macroestructura integral del códice .

Por todo lo señalado hasta el momento, surge otro interrogante para un futuro debate y discusión en la génesis y factura del manuscrito: ¿se trataría de un códice truncado o fragmentario? Sea como fuere, pese a que en el título de los dos manuscritos se anuncia la edición de «casi todas las poesías» de Góngora, a buen seguro como respuesta a la exhaustividad de las ediciones impresas precedentes que trata de superar, Angulo no llegó a alcanzar satisfactoriamente el objetivo perseguido. En contraste, destacan las amplias secciones de romances y sonetos, en sus distintas modalidades, registros y tonalidades genéricas, o sea, de poesías varias, incluso con simetrías estructurales internas en una suerte de ciclos poéticos. El editor atiende además, en su florilegio, ramillete poético o antología

⁴⁹ Como en la sección de *Sonetos varios*, ff. 292v-293r, «Soneto 3. Por los q[ue] murmuraron de su primera Soledad» y en el «Soneto 4. Habla con la misma Soledad su poema», o sea «Restituye a tu mudo orror divino» (f. 293r), pero, en este caso, sin comentarios explicativos de Angulo.

⁵⁰ Por ejemplo, en consonancia con lo ya señalado, en f. 230v, *Sonetos satíricos*: «Soneto 20. Por el manifiesto agravio que hizo a D. Luis el P. Juan de Pineda, religioso de la Compañía de IHS, que escribió sobre Job, que aviéndole pedido un soneto [...]»; esto es, «Yo en Justa injusta, expuesto a la sentencia». En la nota contextualizadora dice Angulo: «[...] i de otras causas que diremos en la letrilla [en blanco] satír[ic]a, pla[en blanco] i en su copl. [en blanco] *Ay otros gitanos* [...]».

instrumental , destinado también a sus propios fines formativos y creativos, al principio de la *varietas* mediante alternancia y combinación de estructuras genérico-métricas en sus manuscritos de 1639 y 1640, con diferentes registros y tradiciones: octosílabo y sabor popular, endecasílabo y aliento italianizante, estilemas procedentes de la oralidad y marca culta, romanceamiento/tradición clásica, etc.; en definitiva, un buen banco de prueba y paciencia para un escritor, algo bisoño pero prometedor, que quería medir su talento tomando como referente para la «emulación» a su más admirado modelo.

Es más, a esta ordenación del cancionero lírico o poético cabe añadir, en la arquitectura general de la antología de 1639, la inclusión del teatro de Góngora, representado por *Las firmezas de Isabela*, en cierta medida entroncando con una floreciente tradición en la que se encuentra por ejemplo el *Cancionero* de Juan del Encina; o lo que es lo mismo, se trata de la superación del concepto tradicional de cancionero lírico abogando por la renovación en el diasistema propuesto, o sea, en la tensión identificable entre el sistema tradicional del pasado y el nuevo, como la *nueva poesía* propuesta por Góngora, por el que se apuesta en este proyecto de edición.

En este contexto se distingue, a su vez, el empleo por parte de Angulo de técnicas de trabajo de aliento interdisciplinar, entre las que sobresale el aparato o retórica visual, o sea, una de las principales señas de identidad del modelo que imita, más potente incluso que la musical en un doble nivel: a) de aliento iconográfico, con la colaboración de Courbes y Heylan, en la línea de Pellicer y Salcedo; b) textual, como se refleja especialmente en las marcas retóricas del *Polifemo* ; mecanismos de canonización publicitaria, en fin, focalizados tanto en Góngora como en Angulo, potenciados además por géneros procedentes de las artes plásticas como el retrato, según se ha analizado. Incardina, en suma, el editor dicha práctica multiforme, poliédrica e interdisciplinar, con vistas a su propia formación, desarrollo y realización personal como escritor «a la estela de Góngora», en la senda del manuscrito Chacón hasta la edición de Gonzalo de Hoces o las *Lecciones* de José de Pellicer; pero este es todavía un tema lábil y abierto que habrá de ser atendido en otro momento para que, en el estado de la cuestión, no continúe *pisando la dudosa luz del día* .

⁵¹ Y «consultada», al menos parcialmente y de forma indirecta.

⁵² Como he puesto de relieve en otros artículos, especialmente en «Martín de Angulo, lector de Góngora...» (Escobar en prensa b).

⁵³ Véase: «Martín de Angulo lector de Góngora...» (Escobar en prensa b).

⁵⁴ Que analizo en «La imagen poética de Góngora entre el reflejo especular y el fulgor en la penumbra (a propósito de la retórica visual de Martín de Angulo)» (en prensa d).

BIBLIOGRAFÍA

- DAZA, Juan Manuel (2015). *Contribución al estudio de la polémica gongorina: las «Epístolas satisfactorias» (Granada, 1635) de Martín de Angulo y Pulgar*. López Bueno (dir.). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (en prensa a). «En los márgenes de la controversia literaria: Góngora vindicado por Angulo y Pulgar».
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (en prensa b). «Martín de Angulo lector de Góngora (con notas inéditas al *Polifemo*)».
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (en prensa c). «Erudición y cultura en la *Égloga fúnebre a D. Luis de Góngora*, de Martín de Angulo y Pulgar».
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (en prensa d). «La imagen poética de Góngora entre el reflejo especular y el fulgor en la penumbra (a propósito de la retórica visual de Martín de Angulo)». En *XIII Congreso Bienal de la SRBHP*.
- GÓNGORA, Luis de (1998). *Romances*. Antonio Carreira (ed.). Barcelona: Quaderns Crema.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2013). «*Cebado los ojos de pintura: epigrama y retrato en el ciclo ayamontino*». En Juan Matas, José M.^a Micó y Jesús Ponce Cárdenas (coords.), *Góngora y el epigrama: Estudios sobre las décimas*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana /Vervuert, pp. 143-166.

Recibido: 07/06/2018

Aceptado: 25/06/2018



LEER Y EDITAR A GÓNGORA EN EL SIGLO DE ORO:
MARTÍN DE ÁNGULO O LA FORJA (FRUSTRADA) DE UN CANCIONERO DE AUTOR

RESUMEN: El presente estudio ofrece un análisis monográfico del manuscrito inédito *Varias poesías y casi todas las que compuso... D. Luis de Góngora*, de Martín de Angulo y Pulgar, custodiado en la Fundación Bartolomé March (B87-V3-10). Con fecha de 1639-1640, constituye una suerte de cancionero de poesías varias o antología preparada por este autor con la voluntad de difundir la obra de Góngora, canonizarlo y de paso posicionarse él mismo, respecto a la nutrida galería o elenco de eruditos comentaristas, en un lugar privilegiado de la república de las letras. Sin embargo, pese a desafiar a los editores precedentes de Góngora e incluso entrar en discordia interpretativa con otros destacados actantes de la polémica literaria, por su ambicioso fuste, el proyecto acabaría inconcluso y sin llegar a buen puerto editorial.

PALABRAS CLAVE: Luis de Góngora, Martín de Angulo y Pulgar, polémica gongorina, cancionero, Siglo de Oro.

READ AND EDIT GÓNGORA IN THE GOLDEN CENTURY:
MARTÍN DE ÁNGULO OR THE FORGE (FRUSTRATED) OF A SONG OF AUTHOR

ABSTRACT: *The present study offers a monographic analysis of the unpublished manuscript *Varias poesías y casi todas las que compuso... D. Luis de Góngora, Martín de Angulo y Pulgar*, guarded at the Fundación Bartolomé March (B87-V3-10). With a date of 1639-1640, it constitutes a kind of poetry songbook or anthology prepared by this author with the aim of spreading the work of Góngora, canonizing it and, in turn, position himself, with respect to the large gallery or cast of commentator scholars, in a privileged place of the Republic of letters. However, despite challenging the previous editors of Góngora and even enter into interpretative discord with other prominent actants of the literary polemic, for its ambitious fuste, the project would end unfinished and without reaching a good publishing port.*

KEYWORDS: Luis de Góngora, Martín de Angulo y Pulgar, controversy about Góngora, poetry songbook, Golden Age.

EL CULTO AL EXCESO EN LOS INICIOS DEL IMAGINARIO CRIMINAL EN ESPAÑA

ELENA DEL RÍO PARRA

Georgia State University

rio@gsu.edu

mataron tres mercaderes
y sin haber ocasiones
por sus gustos y placeres
les sacó los corazones.

Francisco Casado

(Obra nuevamente sucedida, 1595)

Si algo enervaba a Lope de Vega era la invención de sucesos criminales para su venta en pliegos «de hombres que en las ciudades de España fuerzan sus hijas, matan sus madres [...] y afirman que los castigaron en tal parte, donde nunca se vio ni oyó tal cosa» (G.^a de Enterría 1973: 89, 2v). Este problema, en cambio, resultaba completamente irrelevante para un público que, si atendemos a la dilatada presencia de material delictivo en multitud de fuentes diversas y alejadas en el tiempo, lo acogía con entusiasmo. Autores como José Pellicer reconocían que los crímenes debían ser entretenidos y, en caso de no producirse, era lícito inventarlos o amplificar algún suceso nimio para convertirlo en llamativo. Conocidos aficionados al crimen —José de Maldonado de Ávila y Saavedra, Pedro Mexía, Diego de Góngora, los jesuitas Sebastián González y Rafael Pereira, Francisco de Ariño, Luis Zapata, José Pellicer, Matías Escudero de Cobeña o Jerónimo de Barrionuevo—, forman un grupo de ávidos correspondientes, cronistas y copistas de sucesos variados que intercambian con entusiasmo lector y transmisor. Sus dos siglos de actividad dan buena prueba de que el entretenimiento sobrepasaba el espectro puramente informativo de una noticia, que se prefería inventada para cobrar vida propia: «De Mérida y Badajoz avisan que había muerto

casi de repente el duque de Berganza, estando leyendo una carta, y de este suceso han venido varias de estos dos lugares; mas tiénese por fábula y que ha sido nueva echada allí para que se divulgase por otras partes del reino, como suelen hacer con otras los que tienen ganas de entretenerse» (*Cartas V*: 441). El interés, moneda que fluctúa según la oferta y la demanda, cobra más valor cuando los sucesos escasean: «Aquí en Bilbao sucedió ayer una desgracia: llevaba consigo de noche un mozo una mozueta; llegose otro a reconocerlos y el que la llevaba, al primer lance le dio al otro tres estocadas, de que está ya espirando. Aquí sucede esto pocas veces, y así es más digno de reparo» (*Cartas II*: 175). La distinción entre «hecho» y «ficción» es irrelevante para un público para el que la verosimilitud es difícil de calibrar porque no busca lo verdadero sino lo raro. El crimen, considerado ya de por sí una categoría anormal, engloba sucesos más o menos convencionales junto con otros que le granjearon una acepción propia dentro de la voz «exceso» en el *Diccionario* de la Real Academia: «Demasía, maldad, enormidad, culpa y delito grave» (454).

La información de origen judicial es una fuente que permite un determinado tránsito del ámbito letrado al popular. Los relatos transcritos por el oyente en forma de testimonios jurados pasaban a la Sala del crimen, donde el relator y el notario anotaban y certificaban su veracidad. Esta documentación era presentada en el juicio, donde testigos, abogados, fiscal, juez y otros funcionarios públicos accedía a ella de primera mano, al tiempo que los pregoneros diseminaban la información —crimen, sentencia y condena— en el espacio público. El eclesiástico se hacía ocasionalmente eco de los delitos en forma de condena, a veces exagerando o reinterpretando libremente los hechos y sembrando malas ideas en los feligreses a quienes se pretendía guiar, si hemos de fiarnos del testimonio condenatorio de López de Úbeda (I: 78).

En sentido inverso, la transmisión oral deja con frecuencia su marca en los textos escritos («se me informó», «dicen», etc.), marcando el boca a oído como forma cotidiana de diseminación. La ósmosis de lo escrito a lo oral, de lo letrado a lo iletrado y de lo culto a lo popular, junto con la curiosidad, el escándalo y la naturaleza relativamente efímera de los sucesos, son coordenadas que desembocan en la imposibilidad de llegar a la raíz de unos hechos que, por otra parte, pueden no ser tan interesantes como finalmente se cuentan. Por otro lado, el formato de un informe judicial se conforma de acuerdo con parámetros que dan cabida a unos sucesos criminales para los que no están pensados. Esa misma información, libre de hechuras burocráticas, puede ser aprovechada para reorganizarse metódicamente en formas ya existentes (alegorías, series, segmentos narrativos, arquetipos, fórmulas, etc.), patrones que se asocian a la ficción culta y popular, letrada y oral. Es decir, que las mentiras denunciadas por Lope de Vega cobran verosimilitud mediante recursos artificiales comúnmente empleados para construir ficción

al tiempo que se presentan como hechos, lo que resulta en una ecuación complicada por la naturaleza de la propia materia criminal: breve, efímera y presente en distintos medios (pliegos, sentencias, cartas misivas y noticieras, avisos y gacetas, alguna crónica), en prosa y verso, en versiones contradictorias, aderezadas, amplificadas o abreviadas. El no poder diferenciar entre realidad y ficción no es un problema del lector sino una incomodidad que concierne al estudioso o a escritores como Lope, quienes ven amenazado su mercado y el bienestar moral de la República. Como prueba el caudal ininterrumpido y omnipresente de crímenes violentos en diversas y variadas fuentes, lo único que quieren los ciudadanos es ser entretenidos, divertidos y alarmados. Prefieren el exceso a la verdad.

1. ASESINATO AL POR MAYOR

El estudio de sucesos criminales revela la concurrencia a un acervo compartido por escritores, lectores y oyentes partícipes de un género donde los papeles son fácilmente intercambiables, dentro de una cadena de comunicación que alimenta «a genre that has proved to be remarkably resilient in a cultural field dominated by fads and fashions» (Schmid 2010: 198). Fuentes fragmentarias y breves referencias —el ecosistema natural de los sucesos criminales— permiten una representación flexible de hechos supuestos que enfatiza algunos aspectos, al tiempo que excluyen información relevante desde un punto de vista policial o forense.

Esta evidencia, dispersa en varios formatos, lugares comunes, motivos, fórmulas y arquetipos narrativos, produce un resultado sorprendentemente homogéneo que revela un algoritmo activo en un corpus que emplea diferentes sistemas para sustentar datos presentados como nuevos, verdaderos y únicos. A falta de un género propio, estos patrones recurrentes sirven para encapsular un contenido que refleja obsesiones, coartadas, *modi operandi* y métodos especiales de asesinato y «limpieza». A diferencia de sus contrapartes calvinistas, puritanas y anglicanas, el acervo criminal español evita casi deliberadamente una función religiosa o punitiva, limitándose a constatar las sentencias correspondientes en el código legal sin ampliación moral. Libres de las abrumadoras y prolijas lecciones de sus pares europeos, los relatos se centran en el delito, relegando u omitiendo el sermón y ampliando los segmentos dedicados a la comisión de un asesinato para prestar especial atención a la organización metódica del exceso.

Según Jerónimo de Barrionuevo, los sucesos criminales están inexorablemente atados unos con otros, por lo que presta atención a enfatizar la cadena como una estructura donde las efemérides desastrosas ocurren en sucesión continuada. Concatena, así, sucesos breves para reafirmar que las desgracias nunca vienen solas,

destacando el efecto acumulativo a través de la yuxtaposición: «Anoche mató un caballero a su amiga. Una mujer se echó en un pozo. A un hombre mataron. Un contador se quedó muerto. Y dos días ha, en Alcalá de Henares, amaneció un regidor fuera del lugar ahorcado en una cruz, con su espada en cinta y broquel al lado. [...] El diablo anda suelto. Ténganos Dios de su mano» (*Avisos I*: 93). Cuando los eventos de que quiere dejar constancia son algo más extensos, Barrionuevo etiqueta cada uno de ellos con una frase idéntica para dejar una guía y poder entrar en detalles sin renunciar al encadenamiento funesto dando, de paso, la impresión de una simultaneidad que desafía las leyes del azar:

El mismo día sucedieron mil desgracias. En primer lugar, se echó de lo alto de Palacio, desde las barandas de piedra hacia el cuarto del Duque de Medina de las Torres, Doña María de Miranda [...]. *Este mismo día* mataron cinco hombres desdichadamente [...] con el jifero le atravesó el corazón [...]. *Este mismo día* hallaron en la Encarnación a la hermana del Marqués de Villamagna, portera, sentada y muerta en la portería con la llave en las manos (*Avisos IV*: 153-154, énfasis nuestro).

Esta lista, abreviada en favor de la concisión, se amplía con otras noticias fatales sucedidas ese mismo día para probar que las efemérides se organizan en series y montajes no por narrativos menos inevitables. No es casual que casos ocurridos en serie y en masa, cronológicamente dispersos o simultáneos, disfruten de una transmisión preferente entre los sucesos sangrientos. Estos relatos dan cabida a un gran número de eventos vinculados a un mismo autor, dentro de un acontecimiento espectacular por su naturaleza organizadamente fragmentada. Es el caso de Juan de la Daga, panadero próspero cuya codicia derivó en robo, violación y asesinato. El registro criminal exhibido en su *Famosa xácara nueva* de 1681 incluye el apaleamiento furioso de clérigos, el asesinato de una pareja adinerada y de un oficial de la ley, la fuga de una prisión, el apuñalamiento de una pastora y el tiroteo de un fiscal, formando una secuencia muy familiar para los aficionados al género.

La expresión «economía del exceso» no es un oxímoron sino que hace uso razonable del gasto, devolviendo lo invertido en una forma de asombro y admiración que permite organizar un alto número de eventos. Un texto criminal no es «mejor» por ser simplemente excesivo, sino que debe atender a la variedad y cantidad de sucesos, a un esquema complejo, o a una estudiada desproporción. En ambos casos, los testimonios son producto de un exceso que se alinea con la naturaleza de un lector transversal que prefiere el derroche, a riesgo de ser calificado de «bajo», «primitivo» o «inculto» (no civilizado). La tensión se acrecienta porque la comunidad que genera e intercambia este tipo de sucesos percibe a quienes los comete como «salvajes», situándose moralmente por encima de los hechos, al

tiempo que los modela y transmite para satisfacer un grado de «salvajismo» enfatizado o, al menos, no atenuado, por el que esa misma comunidad ha sido acusada muchas veces de seguir instintos primitivos, medianamente excusados por la demanda de un público todavía más elemental.

El objetivo de los autores/transmisores es, en todo caso, exhibir un buen asesinato y el éxito depende en gran medida de una economía textual excesiva. Las contradicciones entre la economía y la naturaleza humana clásicamente debatidas por Georges Bataille y Jean Baudrillard, donde el capitalismo contiene la tendencia natural al gasto superfluo, no son un problema cuando los hechos rebasan el segundo factor de la ecuación situándose en un plano estético. El exceso cuantitativo es rastreable en algunas manifestaciones anteriores a la Revolución Industrial, por ejemplo en la serie de bandidos que protagonizan los primeros romances modernos cuyos variados crímenes se amontonan en las coplas y resultan desproporcionados al fin que persiguen.

Los relatos y testimonios de tema criminal, paradójicamente breves, abundan en tramas apoyadas en la multiplicidad, donde los asesinos matan a una serie de víctimas, traman asesinatos complejos o infligen acciones violentas de diversa naturaleza sobre un cuerpo. El «asesinato al por mayor» se encuentra en impresos de esquemas bastante triviales como la *Relación cierta y verdadera del más estupendo y espantoso caso que se ha oído*. Refiere el estrago a manos de un hombre quien, después de dejar el clero para casarse, en su noche de bodas asesinó a su esposa, a su suegra, a un niño y a dos parientes. Bajo un arquetipo narrativo similar («mujer que asesina al marido para estar con su amante»), la *Verísima relación* que Francisco Pérez publicó en 1606 destaca por presentar una estructura lineal completa y equilibrada compuesta de motivación, plan, cómplice, ejecución, acusación injusta, detención y ajusticiamiento. Los celos se apoderaron de una mujer casada, enamorada de un joven cirujano que cortejaba a una dama de su edad, enfatizando cuán obsesionada estaba la dueña («no reposa ni sosiega»),

¹ La industrialización acompañará la proliferación de este esquema, cuyo récord se encuentra en el pliego inaugural, impreso por Andrés de Sotos y reproducido durante más de cien años, acerca de las matanzas de la banda formada por Andrés Vázquez y sus seis hermanos (*De Andrés Vázquez, y sus hermanos*). De un total de doscientos setenta y dos versos, ciento setenta y ocho se dedican a presentar veinticuatro acciones violentas, a dos versos por crimen, reservando únicamente veinticuatro a la introducción y sesenta a la persecución y ajusticiamiento de los «siete hermanos bandoleros». Su representación gráfica oscila entre tres y seis malhechores en impresos más tardíos.

² Al tiempo que el negocio de la prensa de masas llenaba de problemas el imaginario estadounidense, autores como Ambrose Bierce (1842-¿1914?) y Edmund Pearson (1880-1937) empezaron a referirse a las «condiciones del mercado del crimen» (*crime market*), a una masacre como un «trabajo» (*job*) y a la matanza en serie como «asesinato al por mayor» o «a granel» (*wholesale murder*), amoldando la terminología capitalista clásica a las narraciones criminales.

hasta el punto de encontrar una cómplice que asesinase a su esposo para casarse con el médico. La coautora, sin ninguna justificación, resultó estar más motivada que la propia instigadora e ideó un plan para envenenar al marido, diciendo a los vecinos que había regresado muy enfermo del trabajo. Finalmente la esposa lo remató apuñalándolo con una aguja de tapicero impregnada en *helleborus foetidus* («yerva, / que dicen del ballestero»). Una vez ejecutado y enterrado, la ya viuda propuso matrimonio al cirujano para completar su plan maestro pero, al ser rechazada, volvió a involucrar a su cómplice en el estrangulamiento de la dama pretendida para eliminar el segundo obstáculo. Después de matar a su rival, junto con su madre y una sirvienta testigo del asesinato, la justicia finalmente logró obtener una confesión, y tanto la asesina como su cómplice fueron ahorcadas en la escena del crimen.

Antecedentes similares aparecen en la *Obra nuevamente sucedida* de Francisco Casado (G.^a de Enterría 1974: 145-152), que detalla cómo una mujer mató a sus cuatro hijos y arrojó sus cuerpos a un aljibe estratégicamente ubicado justo debajo de la ventana de la habitación donde había cometido el crimen. En este caso es la mujer quien sirve como ejecutor instrumental de un parricidio masivo. Convencida por su amante, un arriero, de que tenía que matar a sus cinco hijos para estar juntos, la instruye detalladamente sobre la forma más efectiva de llevar a cabo los asesinatos, incluido el momento, el arma y una forma factible de deshacerse de los cuerpos:

aquesta noche será / a la hora de las tres. / Y a tu hija Catalina, / y Ana y también Leonor / matarás, y a Salvador / porque salga de mohína / y esto será lo mejor. / Tomarás esta navaja / con que puedas degollarlos / y a tu seguro matarlos / y por la ventana abaja / puedes en el pozo echarlos / [...] / Y con sus escapularios / los echó dentro de un pozo / con unos intentos varios / haciendo tanto destrozo / como si fueran contrarios / [...] / Todos atemorizados / hacia el pozo se allegaron / donde fueron sacados / y todos cinco hallaron / bien blancos y colorados.

En los tres días que tardaron en encontrar los cadáveres la pareja había tenido tiempo de huir y, uniéndose a un escuadrón de quince bandidos, robar a lo largo del camino real, obligar a bailar a algunos frailes desnudos para humillarlos, y masacrar a tres mercaderes sin motivo alguno. La obra de Casado es un buen ejemplo de subgénero cruzado, abundante en coplas que comienzan como un asesinato masivo, en este caso por delegación, y derivan en un romance de bandidaje, disección incluida, que se remata con un toque milagroso.

Esta clase de cruces es frecuente en textos donde un criminal idea un sistema para poder matar de forma continuada, pasando desapercibido durante mucho tiempo. Las manifestaciones más antiguas se sitúan en pasos de montaña obligados donde el aislamiento sirve de tapadera a serranas caníbales, pero se

encuentran también en despoblados, caminos y enclaves urbanos. Independientemente de su localización y a juzgar por el número de textos existentes, el asesinato en serie resulta atractivo, especialmente cuando la matanza se dilata durante mucho tiempo. La simulación encuentra un escenario ideal en las coplas donde se usa una actividad comercial como excusa. Algunas cartas privadas aluden a bandidos que pertenecen a diferentes extracciones sociales y diversifican sus actividades, bien como asesinos a sueldo, bien como confesores de bandas organizadas, mientras que en varias coplas anunciadas como de salteadores un comercio sirve para proteger actividades mortales que pasan desapercibidas. La *Famosa xacara* de Alonso de Mena detalla sus crímenes en primera persona, enfatizando el taimado *modus operandi* aprendido en sus orígenes como chatarrero, actividad asociada a maleantes, para establecerse más tarde como joyero y vidriero. Cortado del mismo paño que Juan de la Daga, quien regentó «negocios» desde su próspera panadería para luego establecer una casa del crimen cerca de un camino apartado, Alonso de Mena es el epítome de un criminal de carrera ascendente que usó su joyería y cristalería como lugar de operaciones desde el cual vendía el producto de sus robos. Estas versiones híbridas conservan el formato gráfico de los salteadores rurales típicos del siglo anterior, pero el grueso del texto se corresponde a bandidos fugados de prisión que emprenden una variedad de oficios como cubierta de una actividad criminal que exige el asesinato en serie para funcionar, sin llegar realmente a «trabajar» en las carreteras como sus predecesores, haciendo de la muerte su principal objetivo.

Tal vez fue Teresa Delgado quien diseñó el mejor esquema de cuantos han quedado consignados, sistema que le permitió continuar asesinando durante varios años. Mientras que para Fink De Backer este caso personifica la dura vida de

³ Una carta en el *Memorial histórico español* se refiere a la subcontrata de bandidos rurales para llevar a cabo «trabajos» urbanos de saldo: «Estos días pasados cogieron aquí dos bandoleros valencianos por aviso secreto que la justicia tuvo. Su venida, dicen, era a matar alguna persona de cuenta que no se ha podido averiguar [...] Muertes hubo que cometió por dos reales y medio: tan baratas las hacía» (*Cartas* VI: 350). Otra misiva apunta a la subdivisión laboral dentro de una misma banda, uno de cuyos miembros confesaba a las víctimas antes de despellejarlas: «Ayer tarde entraron en esta Corte 50 migueletes o bandoleros con un fraile franciscano y un clérigo, y luego los llevaron a la cárcel de Corte, porque a cuantos castellanos cogían el fraile los confesaba y ellos los desollaban; no sé lo que harán de ellos» (*Cartas* VI: 36).

⁴ Manuel Alvar señala que, si bien los pliegos de crímenes escasean durante el siglo XVIII, proliferan los de salteadores. Curiosamente, la colección Casas y Martínez editada por el mismo Alvar incluye, disimulados bajo la etiqueta de «bandidos», esquemas misceláneos que no corresponden a latrocinios semi-nómadas o de camino sino a otros sistemas de matar. Junto a los romances convencionales de Felipe Centellas, un ladrón que terminó sirviendo al rey, figura el de Francisco Pomares, criminal nato y asesino en serie; el de Francisco Correa, quien comenzó su carrera pegándole a su maestro y cometió asesinatos múltiples; o el de Agustín Florencio, quien asumió la tarea de liberar convictos y cuya especialidad consistía en abrir «una ventana en el cráneo».

una viuda responsable de mantener a su familia, desde la perspectiva de la tradición criminal los detalles del suceso indican un patrón conocido. Delgado enviudó al matar a su esposo, después de lo cual cometió una serie de asesinatos, se deshizo de los cuerpos enterrándolos dentro de su casa y construyó coartadas que no se detectaron. A diferencia de muchas otras viudas en la sociedad castellana, las necesidades financieras no estaban relacionadas con su motivación. Muy al contrario, el asesinato del proveedor de la familia desencadenó una historia arquetípica y similar a otros crímenes en serie encubiertos, ahora recurrentes como subgénero pero escasos en el siglo XVI, hecho que Sebastián de Horozco aprovechó para colocarla junto con otros casos singulares en su «Memoria y relación de un caso extraño» (lluvia de sangre, el avistamiento de tres soles o tres lunas, el matrimonio entre dos hombres, un terremoto). Tras alojar a los viajeros en su casa, Teresa Delgado solo tenía que repetir la misma historia cuando los huéspedes desaparecían, siendo la escenificación incorrecta de un ahogamiento la causa final de su detención. El bachiller Navarro, cronista directo del suceso, expresó su incapacidad de comprender aquello que estaba refiriendo, haciéndose eco de la opinión de los vecinos, desconocedores de este «extraño caso»: «lo que a todos espanta es la crueldad de esta mujer [...] por espacio de cinco o seis años matar siete personas y enterrarlas dentro de su casa y dormir sobre ellos y entre ellos su marido, comer en la cocina sobre los otros, [...] y no turbarse después de matallos [...]; yo creo que a v. m. y a todo el mundo parecerá cosa de admiración» (64).

Jerónimo de Barrionuevo quedó igualmente asombrado cuando supo de los cuarenta y siete asesinatos que había cometido en Madrid una envenenadora aragonesa infiltrada en varias casas. La sirviente intentó matar durante el mayor tiempo posible, dosificando el tósigo en grado proporcional al patrimonio de su víctima. Ocupaba un puesto permanente en la casa del conde de Santisteban, entremezclándose con los miembros del personal en las cocinas de otras casas para envenenar los guisos antes de servirlos, tras lo cual se quedaba para cuidar al enfermo mientras cometía pequeños hurtos, aunque Barrionuevo declara en sus tres cartas que mataba por placer y por vicio, y que el mismo infierno debería huir de ella por «enemiga del género humano» (*Avisos* I: 104), aceptando precavidamente lo inexorable. Su rudimentario método y sobradas pruebas condujeron a una rápida aprehensión de la mujer, quien a sus cincuenta años aguantó seis horas de tortura sin pestañear mientras aleccionaba a su verdugo.

Matías Escudero de Cobeña, por su parte, dejó consignado el sofisticado caso de Pedro Rezena, infiltrado en el sistema legal para actuar como salteador de caminos y juez de sus propios sumarios. Este «extraño caso notable», fechado en

⁵ «Aside from the bizarre particulars of her homicides, the story that unfolds reveals details of Teresa Delgado's life that parallel the position of many widows in Castilian society» (291).

1592, se registró sin escatimar en detalles sobre la crueldad de este ladrón, que se hizo con una vara de justicia. Después de cortarle la lengua a su propio padre y clavarla de un árbol, terminó fabricando escenarios criminales para facilitar su propia labor judicial: «Y como este traidor la vido en el suelo, tal y traspuesta, cumplió con ella su voluntad, sin ella sentillo. Y como así la vido, echole un cordel al cuello y colgó a la mujer de una viga, y él atrancó la casa, y desquició una puerta secreta, y se salió de la casa y se fue a su casa» (280-282). Al igual que Teresa Delgado, Rezena fabricó una falsa escena del crimen que simulaba un suicidio o un accidente, cabo del que tiraron las autoridades para descubrir sus sistemas de matar.

2. CIFRAS Y LETRAS

Los cruces narrativos, frecuentes en un género en formación, son también inherentes al folklore, que circula, como la propia materia criminal, entre lo iletrado y los ámbitos más intelectuales. No sorprende, por tanto, el aprovechamiento de motivos folklóricos y arquetipos narrativos en textos firmados. Quienes estén familiarizados con la teratología reconocerán la difundida leyenda de Margarita de Irlanda u Holanda en la *Relación muy verdadera* de Fernando Álvarez. Relata la conocida maldición sobre una mujer noble que dio a luz a trescientos setenta hijos tras acusar a una indigente de promiscuidad porque tenía una familia numerosa. Este texto, recurrente en relatos sobre nacimientos múltiples, no suele centrarse en el castigo moral sino en el tamaño y condición de los recién nacidos, extendiéndose hasta bien entrado el siglo XIX como «los cinco hijos de un parto». La leyenda ancestral se convierte en una notable historia criminal en la versión que Diego Gasque redacta en el siglo XVI (G.^a de Enterría 1974: 161-167). Su *Caso espantoso* la refunde con el cuento del origen de los Welfos, menos conocido en fuentes hispánicas, aprovechando dos líneas arquetípicas: el castigo a través de un parto múltiple y su posterior desarrollo como infanticidio masivo.

Construido bajo un patrón numérico, el texto comienza presentando a la habitual pordiosera mendigando acompañada por sus mellizos en la casa de una dueña adinerada quien, recurriendo a la creencia popular, la acusa de promiscuidad al creer que cada niño es de un padre diferente. Tras ser maldecida por la indigente, la historia se transforma completamente, hilvanando un sangriento tejido ausente en las versiones clásicas de Margarita. La dueña envió a una esclava para actuar

⁶ Si consideramos que Diego Gasque fue procurador en la villa de Villena, podría haber tenido acceso al *Fructus sanctorum* de Alonso de Villegas (1594), en cuyo quincuagésimo primer discurso se encuentran ambos relatos consecutivamente («De milagros», §34 y §35). Al tratar ambos de partos múltiples no resulta muy complicado amalgamarlos ampliando el número de personajes.

como asesina a sueldo y vengarse de la pordiosera, tras lo cual ella misma asesinó a los mellizos y los enterró en una cueva dentro de la casa. Tras dar a luz a siete niños como resultado del maleficio, la rica dama se vio abocada a sobornar a su esclava y a su partera para que ahogaran a seis de las criaturas con el fin de no ser acusada de adulterio por su marido. De camino hacia el río, la esclava se encontró con el esposo, quien la apuñaló seis veces y hundió el cuerpo atándolo a una piedra, se llevó a los seis hijos y contrató a seis nodrizas. Siete años más tarde anunció que iba a invitar a seis extranjeros a casa y les preparó una exquisita comida donde desveló la trama.

Dependiente de una estructura numérica tradicional, Gasque hace recalcar una conocida leyenda en un crimen masivo, agregando un fuerte aspecto teatral a su desenlace: la concurrencia de los «invitados» a la mesa y el doble papel de la esposa como juez y acusada se apoya en la metaficción de una manera inesperada. Comúnmente los textos criminales suelen resaltar el «arte» del asesino, quien muestra la capacidad de concebir y ejecutar acciones violentas y extremadamente sangrientas en el cuerpo humano, yendo más allá de una simple lectura simbólica para deambular por la estética de una muerte excesiva. Autores y lectores saben que una narración criminal destaca, por ejemplo, mediante ampliaciones en la coartada, el ocultamiento de un arma, un medio inusual de ejecución o un método original para deshacerse de un cadáver que da vía libre a la impunidad. Textos como el *Caso espantoso* son la punta de un iceberg en una miríada de relatos que hacen uso de la simulación, ubicando el acto criminal en el centro de un escenario más elaborado y complejo que, en este caso, pone las cifras asociadas al folklore al servicio de la criminalidad.

La abundancia, categoría cuantitativa y lineal por definición, no da cuenta de construcciones en las que un solo evento agranda sistemáticamente detalles

⁷ «y la esclava arremetió / con un ímpetu muy fuerte / con un cuchillo le dio / por la ijada de tal suerte / con que la pobre acabó. / Y como muerta la vio / con unas entrañas crudas / la dama se levantó / con sus manos degolló / las chicas dos cri[ã]turas. / Hecha ya la desventura / encendida en viva brasa / en una gran cueva oscura / que había dentro de casa / les dieron la sepultura».

⁸ En el segundo argumento se identifican variantes de motivos catalogados por Stith Thompson: «Niño expósito criado en secreto»; «madre cruel mata a su hijo», y «niño no deseado, expuesto; niño deseado, conservado» (S350.2, S12.2 y S311).

⁹ El pliego concluye con una sentencia habitual: la esposa queda impune y la partera recibe cuatrocientos latigazos y es encubada. El *encubamiento* (lat., *culleus*) es una sentencia frecuente en diversos textos, aunque no se detalla si el código legal se seguía al pie de la letra puesto que exigía una víbora, un mono, un gallo y un perro para acompañar al sentenciado en su periplo fluvial (Covarrubias, voces «víbora» y «cuba»). La mayoría de las referencias apuntan a la ejecución del culpable antes de ser encubado, sin inclusión animal, para ser recuperado posteriormente por su familia o una cofradía religiosa, tras lo cual se procedía a purificar el agua del río.

minúsculos. En cambio, como parte de la economía del relato excesivo, el esfuerzo invertido en la desproporción, en lo inútil y en lo absolutamente innecesario resulta en un crimen ineficiente pero en un imaginario más poderoso, producto de un exceso cualitativo tan problemático como productivo. Los motivos, tropos dinámicos de forma variable, resultan ideales para expresar el «exceso de muerte» en algunas fuentes impresas. Cuando Barrionuevo relatava el intento de asesinato de don Juan de los Herreros se aseguró de especificar el número de puñaladas (catorce), indicativas de un alto grado de violencia que además apuntan a una recurrencia cifrada. La cuenta suele incluirse en coplas como la *Relación verdadera* de Francisco Soto, donde el sastre Juan de la Parra tijeeteó a su mujer por celos («le dio tres fuertes heridas / que estas el cuerpo le pasan»). Una mujer que viajaba a Perpiñán apuñaló también tres veces a un soldado que la atacó, y un vecino de Villa de Cebolla se ensañó con su padre apuñalándolo tres veces antes de cerrar puertas y ventanas, indicio de que planeaba acrecentar la carnicería: «Le dio cuatro puñaladas / con tal rigor y violencia, / que era la una bastante / para excusarse las penas. / Despertó casi difunto: / diciendo con voces tiernas, / María, y ella callando, / cerró ventanas y puertas. / Por tres veces la llamó, / y por que presto muriera, / pasó de uno a otro oído / una almarada perversa» (*Cvriosa xacara*). Evidentemente, una puñalada certera mata igual que catorce, pero una cifra desproporcionada logra no solo asesinar, sino también incorporar efectos rituales y sentimentales en textos que toman prestados recursos externos para cimentar un género en formación. La efectividad intelectual del arma del crimen es detectable en obras relativamente tempranas, que consideran cómo muchas armas matan pero no todas lo hacen de la misma forma. Las particularidades de la almarada, por ejemplo, le granjearon el mote de «chupasangre» por infligir un tipo muy particular de herida con escaso daño visible y una hemorragia interna letal, de ahí sus atractivas cualidades para realzar impresos como la *Cvriosa xacara*.

¹⁰ El número de puñaladas, signficante de «heridas mortales», generalmente entre dos y cuatro, es muy familiar para los oyentes de romances viejos, incrementándose hasta unas veinte como claro signo en crímenes pasionales como el de Herreros y otros individuos obcecados. La cuenta no solo refleja animadversión sino que, en casos como el de Julio César, el alto número de conspiradores que infligieron las veintitrés heridas. El doble uso continúa hasta el siglo XIX en textos como el *Romance admirable en el cual se refiere la crueldad de la mas ingrata muger para con un hijo suyo de cinco años, el que degolló, sacó los ojos y el corazon de tres puñaladas*: dentro de un crimen singular, la laceración del cuerpo se presenta como una serie (degollación, extracción de los globos oculares, más un triple apuñalamiento cardíaco).

¹¹ «Salió una mujer de Salsas para Perpiñán, y en el camino encontró con un soldado de a caballo que la quiso forzar. Ella, lidiando con él, le sacó el puñal del cinto y le dio con él tres heridas, de las cuales cayó muerto; quitole las armas y púsoselas, y subiendo en el caballo se encaminó a Perpiñán» (*Cartas* II: 293).

3. EL CULTO AL EXCESO

La representación visual de un crimen no solo añade contenido a disposición de los lectores, sino que resalta el potencial icónico de unos criminales que exhiben sus «herramientas de trabajo». Los asesinos en acción y las escenas del crimen hacen aparición incipiente en pliegos sueltos de mediados del siglo XVIII, si bien los avances xilográficos no se aplicaron a las impresiones de menor calidad hasta el XIX. Como ya habían explotado la hagiografía y el martirologio, proyectan una especie de perspectiva trágica donde las víctimas, conscientes, no pueden escapar de su destino fatal. Por ejemplo, la «Lucrecia de Nieves» compuesta por Andrés de Sotos a mitad del siglo XVIII exhibe con orgullo un par de enormes tijeras como arma característica, gesto que iconográficamente se aprovecharía un siglo después en la configuración de Francisquillo «el Sastre» para resaltar el mismo utensilio. Estos grabados demuestran hasta qué punto una Ilustración proporcionada y ponderada —que pretendía contrarrestar un Barroco excesivo y obsceno— no fue más que la construcción de una generación cultural que, aunque se consideraba «iluminada, tendía a glorificar a los asesinos y colocarlos en escaparates hechos a medida del exceso» .

Junto con la incorporación de toques científicos, los impresores decimonónicos se interesaron cada vez más por la representación gráfica del cuerpo desmembrado. Imágenes que solían ser exclusivas de ciertos libros de cirugía se convirtieron en encabezamiento habitual en pliegos sueltos, como encabezamiento atractivo para los aficionados al género criminal. El aspecto visual de la criminografía mejoró al mostrar laceraciones gráficas en el cuerpo, un número creciente de descuartizamientos, cabezas amontonadas, chorros de sangre y salpicaduras. Sorprendentemente, las estructuras narrativas clásicas también se explotaron visualmente: los triángulos de amor, comunes en la novela renacentista y la escena áurea, se representan ahora como asesinatos dobles y triples, englobados como actos de simultaneidad distintivos, bien por el regreso del clásico esquema de homicidio-suicidio, bien dentro de un crimen adecuadamente sincronizado. Aun así, la representación gráfica de una escena, aunque impactante, es incapaz de captar la experiencia temporal cuando se trata de decodificar el asesinato como una progresión regulada. El lector debe conformarse con la singularidad del efecto chocante en la ilustración y esperar a la secuencia criminal que solo el texto escrito puede proporcionar.

El acto de matar sufre cambios fundamentales durante la Revolución Industrial, exhibiendo un esfuerzo sistemático por acentuar la abundancia a través de

¹² Campomanes y Meléndez Valdés, entre otros intelectuales, advirtieron de que los tintes moralizantes de dichos textos se veían ampliamente sobrepasados por la obscenidad de las acciones representadas (Bolufer y Gomis 2011: 226-227).

textos más extensos, versiones más difundidas geográficamente, grabados más grandes y series más largas de asesinatos, que comienzan a dividirse en partes para su venta por separado. El exceso, cualitativamente hablando, se cultiva en formas como asesinatos organizados según un desplazamiento geográfico, anteriormente escaso fuera del bandolerismo, que se extendió como estructura común en los romances post-industriales protagonizados por mujeres. Al igual que el «parricidio por el cabeza de familia» se convirtió en un motivo cada vez más común en las letras inglesas a finales del siglo XVIII (Halttunen 1998: 139), las fuentes españolas oficializarán el estado de la mujer como el más cruel de los seres según lo predicho por Jerónimo de Barrionuevo, convirtiéndolo en un cliché. Los «asesinos-estrella», seres vengativos que actúan por puro impulso irracional más allá de las limitaciones sociales para matar a un gran número de víctimas y perpetuar el ensamblaje, nacerán ahora bajo la enseña de Lucrecia de Nieves, Teresa de Llanos, Sebastiana del Castillo, Isabel Gallardo y Espinela. Asimismo, la mayoría de los lectores recordarán la clásica leyenda del siglo XVII sobre pasteleros que, en tiempos de escasez, utilizaban carne procedente de los cadáveres de los ajusticiados. El asunto se retoma a mediados del siglo XIX en el *Nuevo y lastimoso romance* de Julián Ripoll, y se extiende a casos de infanticidio y canibalismo como el de Juan Esteban de Argalia, afianzando el poder cultural de los mantequilleros y las parteras abortistas que evisceran con entusiasmo a sus víctimas, beben su sangre, extraen su grasa y alimentan a sus animales con restos de cadáveres. Estos prolíficos arquetipos y variantes de asesinos en masa y en serie prefigurados en la modernidad temprana aprovechan los mimbres sobre los que agregan una mayor «cantidad de muerte», convertida en mercancía cuantificable.

Desde mediados del siglo XVIII se entiende que «más es mejor»: la criminografía retoca el exceso y lo expande cualitativamente. La disección del cadáver, antes limitada en términos prácticos a destruirlo para no dejar pruebas, presenta ahora nuevos matices, explorando el contenido del cuerpo, la textura y el procesamiento de los diferentes miembros. Esta actividad, más metódica, exige una estructura que envuelva la secuencia criminal —por ejemplo, una receta que organice el despedazamiento y desaparición de un cadáver— y un espacio privado, generalmente una cocina. Fue allí donde Ana María Contreras seccionó la úvula de su esposo en 1749, mientras dormía. Cual hábil carnicera, procedió a destriparlo en el curso de una noche, dejando a un lado el hígado y las entrañas, colgando de

¹³ Este último es un caso inusual: el pliego, datado en 1841, narra su escapada geográfica convencional, pero Joaquín Marco sitúa la primera versión conocida en Barcelona (1599), en un impreso alojado en la Biblioteca Real Neerlandesa (473). El pliego no figura en el catálogo, por lo que el intervalo «vacío» de doscientos cuarenta y dos años hace sospechar que Espinela se origina, como sus compañeras, en el siglo XIX.

un clavo el corazón, cortándole la cara, decapitándolo y seccionándole los brazos y, una vez destruido el resto del cuerpo con un par de herramientas adecuadas, macerándolo en ajo y vinagre junto con los cadáveres de sus hijos para dar tiempo a ser enterrados.

Siguiendo la receta, Contreras reservó, picó y sirvió el hígado frito y las tripas a su ingenuo amante, por lo demás un motivo antiguo que se remonta a la mejor tradición española de las serranas:

con un cuchillo en las manos / fue donde está su marido, / y el galillo le ha cortado.
/ [...] / pues con el mismo cuchillo, / le abrió de arriba hasta abajo / la barriga,
y el mondongo / con las tripas le ha sacado, / y las echó en un lebrillo / que tenía
puesto al lado; / el hígado y la asadura, / y el corazón le ha cortado, / recogéndolo
en un cesto / y en un clavo lo ha colgado. / Luego con gran ligereza, / fue, y trajo
un hacha de manos, / y la cara y la cabeza, / las hizo muchos pedazos, / como si no
hiciera nada; / también le cortó los brazos, / con que a su pobre marido / todo lo fue
destrozando, / y en dos lebrillos muy grandes / las carnes le fue salando / [...] / y
así como fue de día, / fue a la cocina volando, / y encendió una grande hoguera, /
y una sartén alcanzando, / el hígado y la asadura / lo hizo muchos pedazos, / con
que armó una gran fritada / [...] / Pues tres días y tres noches, / los tres difuntos
salados / tuvieron bajo su cama, / sin ser de nadie notados.

La carnicería se organiza mediante una gradación metódica en la que se van extrayendo y despiezando los órganos mediante utensilios especializados, separando los diversos tipos de carne para diversos fines: mientras que el corazón se exhibe aparte, como imagen dominante en la escena, las partes más suculentas se reservan para su consumo, aunando un ritual de venganza con una manera práctica de deshacerse de los restos. El descarte de un cadáver, cuestión puramente práctica en la mayoría de textos anteriores al siglo XVIII, se convierte en una parte fundamental de la construcción poética. La criminología industrial incluye la vivisección pero, lo que es más importante, el procesamiento *post mortem* que se recrea en explicar las laceraciones corporales y la calidad fluida o gelatinosa de las distintas partes. La cisión de cadáveres ahora tiene en cuenta no solo la mecánica del desmembramiento bruto de sus extremidades, sino también el picado, la cocción, la fritura y el almacenamiento de todas las piezas de una cadena de producción sinestra, lo que explica la proliferación de textos sobre asesinos en serie capaces de perfeccionar sistemas de este tipo, más ventajosos que los negocios-tapadera característicos de la modernidad temprana. Al compás de los nuevos descubrimientos, la química se incorporará también como elemento-clave para la difusión del arquetipo de la envenenadora prefigurado por Barrionuevo —para fabricar en masa la muerte sin esfuerzo— donde encaja como una segunda naturaleza.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR LÓPEZ, Manuel (1974). *Romances en pliegos de cordel* (siglo XVIII). Málaga: Delegación de Cultura, Excmo. Ayuntamiento de Málaga.
- ÁLVAREZ, Fernando (1633). *Relación muy verdadera, en que se da cuenta de una mujer natural de Sevilla, que en tiempo de doce años que ha que es casada ha parido cincuenta y dos hijos, y hoy en día está viva. Cuéntase de una señora muy principal de Irlanda, que parió trescientos y setenta hijos en una fuente de plata, y los bautizaron, y esta fuente se la enseñaron al Emperador Carlos quinto, por caso prodigioso. Lleva al cabo una enigma muy curiosa, y un romance nuevo de los mejores que hasta ahora han salido*. Madrid / Sevilla: Herederos de Diego Flamenco / Manuel de Sande.
- ANÓNIMO (1671). *Cvriosa xacara nveva de vn caso lastimoso sucedido en la Villa de Cebolla, y fue que vna donçella le diò la muerte su Padre alevosamente. Referense los lances que después de muerto passaron, rara crueldad y el castigo riguroso que se hizo en ella Miercoles tres de Iunio deste año de 1671*. [s.l.]: [s.e.].
- ANÓNIMO (1672). *Relación cierta y verdadera del más estupendo y espantoso caso que se ha oido, sucedido en la Ciudad de Cordova por Iunio deste presente año de 1672. Hazese relacion de vn desalmado hombre, que en vna noche de casado degollo a su muger a su suegra, vna niña, y dos parientas de su esposa*. Córdoba: Herederos de Salvador de Cea.
- ANÓNIMO (¿1681?). *Famosa xácara nueva, que hace relación de la vida, y sangrientos delitos, prisión y muerte de Juan de la Daga, salteador de caminos, que ajusticiaron en esta Corte el viernes 16 de mayo deste presente año de 1681*. [s.l.]: [s.e.].
- ANÓNIMO (¿1687?). *Famosa xacara, en que se da cuenta de la prision, delitos, y muertes de Alonso de Mena, que fue castigado en esta Corte a 17 de Março deste año de 1687, y se declaran muchos robos que hizo en Madrid, [...] y cómo estuvo en Presidio [...] y al fin murió ahorcado*. [s.l.]: [s.e.].
- ANÓNIMO (1749). *Nueva relacion donde se da cuenta y declara como una muger llamada Ana Contreras, inducida del demonio, dió muerte á su marido y á dos hijos, y los echó en adobo; y como le dió al galán á comer del hígado, y la assadura frita: refiere, como fueron descubiertos, y ajusticiados el día 27 de julio de este presente año de 1749*. Barcelona: Pedro Escuder.
- ANÓNIMO (s. XVIII). *De Andrés Vázquez, y sus hermanos. Nuevo, y curioso romance, donde se da cuenta de la vida, prision y muerte de siete hermanos vandoleros, y en que se refieren las grandes crueldades, insultos, muertes, y robos que hizo Andres Vázquez, y sus hermanos, como lo verá el curioso lector: los nombres de cada uno son Manuel, Juan, Francisco, Pedro, Gerónimo y Antonio Vázquez, castigados en Ciudad Real. Sucedió en este presente año*. Madrid: Andrés de Sotos.

- ANÓNIMO (s. XVIII). *Nueva relacion, y curioso romance en que se declaran las muertes que hizo una hermosa doncella, llamada doña Lucrecia de Nieves, por rescatar su honra y como anduvo perdida quatro años por buscar a su amante*. Madrid: Andrés de Sotos.
- ANÓNIMO (s. XVIII). *Primera parte de Don Juan Estevan de Argalia: Nuevo romance en que se declara como este caballero se enamoró de una dama, en quien tuvo dos hijos, dandoles muerte recien nacidos entre él y la dama, bebiendose la sangre y dandosela tambien à un perro, y despues los arrojó a un rio: Declarase como tambien dió muerte à la dama y se enamoró de una señora principal la qual no pudiendo gozarla se valió de una esclava, ofreciendole cien escudos, como lo ocultara en la sala de dicha señora: y como habiendose quedado oculto entre unos paños de Corte, la dió siete puñaladas, sacandola el corazon: con otras muchas que se verán en estos dos romances*. Madrid: Andrés de Sotos.
- ANÓNIMO (ca. 1844-1874). *Los cinco hijos de un parto: Verdadera y estraña relacion del maravilloso parto de cinco hijos varones, que ha dado á luz una muger llamada Maria Gutierrez, natural del pueblo de Jalapa, casada con Isidro Lopez. Declárase la señal con que nació cada uno. El primero con una espiga de trigo en la mano, el segundo con otra de cebada, el tercero con dos espadas en cruz sobre el vientre, el cuarto con un racimo de uvas en la mano derecha, y el quinto con una vara también en la mano derecha*. Córdoba: Fausto García Tena.
- ANÓNIMO (1857). *Nuevo y lastimoso romance por el que se da cuenta del caso más horroroso é inhumano y astucia de Julián Ripoll, el cual tenia un gran figon donde se encontraba de toda clase de comidas, quitando á los demas figoneros la venta por lo bien que él guisaba: su gusto consistia en despachar ternera, asi llamaba á la carne de los inocentes niños que iban á pedir a su puerta y, engañados por él los encerraba y degollaba en la bodega, hasta que la Virgen Santísima hizo fuese descubierta tan grande infamia y castigados el Julián y su mujer como cómplices, en el pueblo de Esparraguera a seis leguas de Barcelona, el dia 25 de julio de 1857*. Logroño: Ciriaco Verdejo.
- ANÓNIMO (s. XIX). *Nueva relacion de los desafios, hazañas y valentias del mas jaque de los hombres, Francisquillo «el Sastre»*. Madrid: J. M. Marés y Cía.
- ANÓNIMO (s. XIX). *Romance admirable en el cual se refiere la crueldad de la mas ingrata muger para con un hijo suyo de cinco años, el que degolló, sacó los ojos y el corazon de tres puñaladas: y del modo que fue descubierta esta causa y su desgracia-do fin: como tambien el portentoso milagro de María Santísima del Carmen, con el caballero que la solicitaba, como lo verá el curioso lector*. Valencia: Laborda.
- BARRIONUEVO, Jerónimo de (1892-1893). *Avisos*. Antonio Paz y Melia (ed.). Madrid: Imprenta y fundición de M. Tello, 4 t.
- BOLUFER, Mónica y Juan GOMIS (2011). «Delitos “privados” y literatura popular en los orígenes de la opinion pública: A propósito del crimen de Castillo». *Estudis*, 37, pp. 217-233.

- CASADO, Francisco (1595). *Obra nuevamente sucedida en el castillo de Salças en el reyno de Cataluña. La qual trata de un maravilloso milagro que obró nuestra señora del Carmen. Trata de cómo una mesonera dio la muerte a su marido y a quatro hijos suyos por yrse con un hariero, y de cómo el demonio tomó su figura y los echó dentro en un pozo con sus escapularios, y de cómo se vistió en traje de varón y se juntó con quinze vandoleros, y mataron a tres mercaderes de Valencia y a dos frayles de san Francisco, y por ciertas visiones que vido se uino a presentar a la justicia, y cómo fue sentenciada a ahorcar, y estuvo colgada desde las tres de la tarde hasta otro día a las nueve sin morir, y mirándola la justicia le hallaron el escapulario, y quitándoselo murió.* Cuenca: Bernaldo de Salvatierra.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611 y 1674). *Tesoro de la lengua castellana o española.* Madrid: Luis Sánchez / Melchor Sánchez.
- ESCUADERO DE COBEÑA, Matías (1982). *Relación de casos notables ocurridos en la Alcarria y otros lugares en el siglo XVI.* Francisco Fernández Izquierdo (ed.). Guadalajara: Ayuntamiento de Almonacid de Zorita.
- FINK DE BACKER, Stephanie (2010). *Widowhood in Early Modern Spain: Protectors, Proprietors, and Patrons.* Leiden: Brill.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M.^a Cruz (1973). *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco.* Madrid: Taurus.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M.^a Cruz (1974). *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Gotinga: edición en facsímile.* Madrid: Colección Joyas Bibliográficas, t. 2.
- GASQUE, Diego [s.a.]. *Caso espantoso sucedido en el reino de Navarra en la ciudad de Pamplona a una mujer la cual decía que la mujer que paría dos criaturas que era la una del marido y la otra de su amigo, y cómo por voluntad de Dios vino a parir siete criaturas juntamente con las grandes traiciones que hizo [...].* [s.l.]: [s.e.].
- HALTTUNEN, Karen (1998). *Murder Most Foul. The Killer and the American Gothic Imagination.* Cambridge, MA: Harvard University Press.
- HOROZCO, Sebastián de (1896). «Memoria y relación de un extraño caso agora acontecido y descubierto, de una mala y cruel mujer de la villa de Roa, que es 18 leguas de Valladolid (año 1560)». *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII.* Madrid: Imprenta de la viuda e hijos de M. Tello, pp. 60-64.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco (1977). *La pícaro Justina [1605].* Antonio Rey Hazas (ed.). Madrid: Editorial Nacional.
- MARCO, Joaquín (1977). *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos de cordel).* Madrid: Taurus, vol. 2.
- PÉREZ, Francisco (1606). *Verissima relacion, donde se cuenta la gran crueldad que una muger uso con su marido, y una donzella vezina suya [...] juntamente con un gracioso romance al cabo.* Barcelona: [s.e.].
- RÍO PARRA, Elena del (2016). «Morir por partes. Criminografía en relatos de homicidio temprano-modernos». *Hispania felix: Revista rumano-española de cultura y civilización de los Siglos de Oro*, 7, pp. 213-234.

- SCHMID, David (2010). «True Crime». En Charles J. Rzepja y Lee Horsley (eds.), *A Companion to Crime Fiction*. West Sussex: Wiley-Blackwell, pp. 198-209.
- SOTO, Francisco (1617). *Relación verdadera en la qual se declara como en la ciudad de Murcia un hombre sastre mato a su mujer preñada de siete meses este año de 1617. Porque le quebró una aguja estando cosiendo incitado del demonio, y cómo después se le apareció el mismo demonio en figura de hombre humano, y le llevó a una cueva donde le hizo de vestir sin conocerlo. Dase cuenta en la obra cómo fue descubierto, y el castigo que le fue dado*. Barcelona: Bautista Sorita.
- THOMPSON, Stith (1955-1958). *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, 6 vols. Bloomington: Indiana University Press.
- VILLEGAS, Alonso de (1594). *Fructus sanctorum*. Cuenca: Juan Masselin.
- VV. AA. (1862). *Cartas de algunos padres de la Compañía de Jesús*, II. Memorial histórico español XIV. Madrid: Imprenta Nacional.
- VV. AA. (1863). *Cartas de algunos padres de la Compañía de Jesús*, V. Memorial histórico español XVII. Madrid: Imprenta Nacional.
- VV. AA. (1864). *Cartas de algunos padres de la Compañía de Jesús*, VI. Memorial histórico español XVIII. Madrid: Imprenta Nacional.
- VV. AA. (1780). *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*. Madrid: Joaquín Ibarra.

Recibido: 28/07/2018

Aceptado: 29/08/2018



EL CULTO AL EXCESO EN LOS INICIOS DEL IMAGINARIO CRIMINAL EN ESPAÑA

RESUMEN: ¿Cómo representar un asesinato de manera excesiva, para distinguirlo de otros crímenes notables? Este trabajo explora, a través de una serie de casos representativos, la construcción del exceso como categoría criminal, ya de por sí desbordante, tomando prestados recursos de géneros preexistentes. Dentro de un mercado cultural muy particular en el que priman, no solo la cantidad, sino rasgos cualitativos, se examinan asesinatos en serie y en masa, el uso de las cifras, el encadenamiento, y fórmulas y arquetipos folklóricos.

PALABRAS CLAVE: asesinato en serie y en masa, suceso criminal, exceso, cantidad y calidad, sistemas para matar, fórmulas y motivos, patrones narrativos.

THE CULT OF EXCESS AT THE DAWN OF SPAIN'S CRIMINAL IMAGINARY

ABSTRACT: How can a murder be excessively represented to set it apart from other notable crimes? This article explores, through a number of representative cases, the construction of excess as criminal category, one in itself overwhelming, borrowing resources from pre-existing genres. Mass and serial murder, the use of numbers, chain structures, and folkloric archetypes and formulae will be examined, within a very particular cultural marketplace filled with not only quantitative but qualitative traits.

KEYWORDS: mass and serial murder, criminal event, excess, quantity and quality, killing systems, formulae and motifs, narrative patterns.

LOS VILLANCICOS DE MOJIGANGA DEL MONASTERIO DE LAS DESCALZAS: LOS LÍMITES DE LA TRANSGRESIÓN

EVA LLERGO OJALVO

Universidad Camilo José Cela / Antonio de Nebrija
ellergo@ucjc.edu / ellergo@nebrija.es

1. LA MOJIGANGA, EL VILLANCICO Y SUS RELACIONES

Antes de comenzar con el motivo central de nuestra investigación, los villancicos de mojiganga del Monasterio de las Descalzas, conviene dedicar algunas líneas a delimitar los dos términos centrales de nuestra propuesta, mojiganga y villancico, y sus relaciones.

Comencemos con el primero. Buezo define la mojiganga como «un texto breve en verso, de carácter cómico-burlesco y musical, con predominio de la confusión y del disparate deliberados explicables por su raigambre esencialmente carnavalesca, representado para fin de fiesta» (Buezo 2005: 5). Con esta definición, apunta no solo la mojiganga como subgénero teatral breve sino que recuerda también sus orígenes callejeros y parateatrales. Al mismo tiempo deja patente la evidente traslación del término (o de su espacio de acción) que sucedió desde los años 30 del siglo xvii hasta los mismos decenios del siglo xviii (2005: 3).

De su pariente parateatral, la mojiganga puramente callejera, la variante dramática hereda probablemente el uso del estribillo, el mote de cada personaje, los tipos propios del Carnaval, los bailes, la música, la indumentaria, los instrumentos, etc. La seña distintiva de la mojiganga teatral será pues la creación de un diálogo mediante el que interactúan los diferentes personajes presentados (Buezo 1991: 363).

¹ La presente investigación se enmarca y ha sido posible gracias al Proyecto de investigación UCM-Santander: «Literatura en el claustro. Poesía, teatro y otros géneros (híbridos) en un convento de fundación real de la Edad Moderna: las Descalzas Reales de Madrid» (26/16-20298), dirigido por Esther Borrego Gutiérrez.

Sin embargo, de entre sus orígenes callejeros pueden rescatarse numerosas variantes de mojiganga, y todas ellas afectaron e influyeron de una manera u otra a su paso a la variante puramente teatral. Buezo (1991: 182-183) señala las relaciones establecidas entre «los participantes en la fiesta pública que auspician la mojiganga callejera, los locales o edificios de representación y los tipos de mojiganga dramática que temáticamente parecen guardar relación con ellos». Serían:

1. Mascarada de autoridades, nobles, caballeros, realeza que se celebra en localizaciones cortesanas y que da lugar a la mojiganga dramática palaciega vinculada a las fiestas cortesanas y burlescas.
2. Mascarada estudiantil en colegios, universidades que propicia el surgimiento de la mojiganga dramática estudiantil.
3. Mascarada del vulgo en tablados improvisados, calles, plazas, que da lugar a la mojiganga dramática improvisada sobre costumbres populares.
4. Espectáculos de toros y cañas en espacios taurinos, que evolucionan hacia la mojiganga dramática entremesada con fin taurino.
5. Mojiganga eclesiástica y conventual en carros de autos e interiores de los templos o conventos que evoluciona hacia la mojiganga dramática en forma de villancico.

De todas ellas, nuestra investigación se centrará en las últimas. Buezo (1991: 359) afirma que los primeros testimonios de villancicos «cuasidramático» o «dramáticos» se dan en los villancicos del ciclo navideño. Y no solo esto, sino que también serán las muestras más longevas y fosilizadas de este especial género. Buezo (1991: 360) estudia el corpus de pliegos de villancicos conservados entre 1637 y 1756 de la catedral de Toledo y confirma que desde la fecha más temprana (1637) ya hay constancia del uso de los villancicos de mojiganga.

Nuestras propias investigaciones confirman la temprana aparición de los villancicos de mojiganga desde los primeros pliegos conservados : en la Real Capilla de Madrid el primer villancico de mojiganga conservado data de 1653 , en el

² Hemos estudiado profundamente el corpus de villancicos dramáticos de la Real Capilla (Llergo 2017: 277-425), el Monasterio de la Encarnación (2013) y las Descalzas (2012).

³ Los pliegos más tempranos que conservamos impresos son de 1612 y 1613 de la catedral de Sevilla. Madrid comenzó la costumbre en 1640 (toda la cronología de la expansión de la impresión de los pliegos por España puede verse en Torrente, 2009). Aunque sabemos que la costumbre de insertar canciones en romance durante las liturgias existían desde, al menos, 1418 (Stevenson 1960: 120).

⁴ Y el primer pliego conservado, en este caso manuscrito, es de 1641 (Llergo 2017: 91 y 323).

Monasterio de la Encarnación madrileño de 1676 y en el corpus que ahora manejamos para el presente estudio, los pliegos de villancicos del Monasterio de las Descalzas, desde el segundo pliego conservado, el de la Navidad de 1679.

Cuando hablamos de «villancicos paralitúrgicos» conviene recordar que pueden distinguirse entre ellos dos tipologías: aquellos de índole más lírica, más apegada al lenguaje y las formas de la liturgia donde se insertan; y los de vertiente teatral, que emparentan en formas y contenido con los subgéneros teatrales breves del Siglo de Oro. Obviamente, dentro de estos segundos enclavamos nuestros villancicos de mojiganga. Así pues, si hablamos de porcentajes de representación dentro del corpus de villancicos teatrales estudiados de estas tres instituciones religiosas madrileñas, observamos que en los pliegos conservados del siglo XVII los villancicos de mojiganga en la Real Capilla configurarían un 15% del total de los teatrales, en el Monasterio de la Encarnación un 20% y en el de las Descalzas un 54% (Llargo 2013: 209).

Por otra parte, la teatralidad se hace evidente de diferentes maneras en los villancicos. Unas veces, como en el caso de los villancicos de jácara, se explicita como nombre de sección en los propios pliegos. Otras veces, como en el caso de los villancicos de mojiganga que nos ocupan, son los propios textos los que nos avisan del parentesco en la mayoría de los casos:

Dos tórtolas gemidoras
mostró que, vistas de cerca,
eran dos beatas y hallose
con la mojiganga hecha .

Y, asimismo, muestran conciencia con las partes propias de la mojiganga, como el mote:

En su adarga la rosa
lleva una cifra
con un mote que dice
«Rosa es María» .

Otras muchas veces aparece autodenominada con otros de los cuasisinónimos de la mojiganga: encamisadas, mascaradas, etc. (Buezo 1991: 184). En otras muchas ocasiones el término es obviado por completo dentro de las composiciones,

⁵ En este caso se trata del cuarto conservado, siendo el primero de 1649 (un insólito pliego compartido con la Real Capilla), y los siguientes de 1671 y 1675 (Llargo 2013: 205).

⁶ Fragmento del villancico II de la Navidad de 1692 de nuestro corpus.

⁷ Fragmento del villancico VI de la Navidad de 1696 de nuestro corpus.

pero se observan huellas claras de la conciencia compositiva del género. Así pues, la estructura más habitual en los villancicos de mojiganga es la basada en la entrada de personajes y presentación de sus caracteres y/o entrega de presentes. Habitualmente este desfile tiene, además, otra intención secundaria: requiebros al Niño recién nacido a través de los personajes que pasan por el portal, alabanzas al monarca a través de un desfile de naciones, intenciones catequéticas mediante el repaso de personajes bíblicos, etc.

Por otro lado, la aplicación de la mojiganga en el villancico es variable y gradual. En muchos casos, esta noción de desfile se diluye hasta emborronar los conceptos escénicos de «entrada y salida» de personajes, convirtiendo el desfile más bien en un repaso de situaciones que simplemente se dan ante los ojos del narrador/cantor, que este nos cuenta en tercera persona. En este primer tipo no aparece de ningún modo el tradicional mote. Hablaríamos así de un primer tipo de villancico de mojiganga, el más alejado de su pariente teatral: la mojiganga dramática.

En un segundo nivel, encontraríamos aquellos villancicos de mojiganga que usan la tercera persona (el narrador/cantor que nos ilustra sobre la entrada y la salida de los personajes), pero también dan paso, en la mayoría de los casos, al uso de la primera persona por parte de los integrantes del desfile. Esta se alterna, además, con una tercera voz que ofrece un mote o conclusión sobre la condición del personaje que desfila y que, en muchos casos, incluye un misterio o alusión por descifrar.

El último tipo de villancico de mojiganga entroncaría de manera más directa con su pariente teatral, la mojiganga dramática, haciendo uso de la entradilla de personaje habitual del formato dramático. Eso sí, nunca ofrecerán una verdadera interacción entre sus personajes ni el desarrollo de una auténtica acción dramática, como sí sucedía en la mojiganga teatral.

Así pues, es evidente, como señala Buezo (1991: 354), que el villancico de mojiganga heredó tanto características de la mojiganga callejera (la parateatral) como de la dramática. Por ello, cuando hablamos de tipo 1 y 2, donde la teatralidad se muestra más distanciada, estos villancicos entroncarían más con la vertiente callejera, como si un cronista o espectador las estuviera narrando aunque, en determinados momentos, pudiéramos escuchar la voz de los propios miembros del desfile en estilo directo. Mientras que el tipo 3 da soporte a la mojiganga en su vertiente más teatral, asemejándose de manera directa con su pariente dramática aunque con las limitaciones propias del género «villancico» que le imposibilita para dar cabida a una verdadera acción teatral.

Ahora que hemos revisado las circunstancias en las que la mojiganga se implantó en el villancico, pasaremos a analizar pormenorizadamente cómo se fraguó esta costumbre en el madrileño Monasterio de las Descalzas durante los siglos XVII y XVIII. Partimos del dato de que de todos los corpus de villancicos de los que

se ha estudiado particularmente su teatralidad, el Monasterio de las Descalzas es el que auspició especialmente el cultivo y desarrollo del villancico de mojiganga configurando, como hemos explicado en las páginas precedentes, el 54% del total de los villancicos teatrales en el siglo xvii.

Tal predominancia debió deberse, a nuestro juicio, al especial gusto de los fieles por este género que debió de convertirlo en «marca de la casa» dentro del corpus de villancicos de las Descalzas Reales, como había sucedido en otros corpus con un personaje (el villancico de asturiano del Monasterio de la Encarnación [Llargo 2013: 217-218]) o con una cifra singular de villancicos por pliego (los siete villancicos de la Real Capilla [Llargo 2017: 136]).

Para contemplar con mayor amplitud este fenómeno estudiaremos ahora también el corpus conservado del siglo xviii.

2. LOS VILLANCICOS DE MOJIGANGA DE LAS DESCALZAS EN EL SIGLO XVII

Conservamos 18 pliegos de villancicos del siglo xvii: el primero de 1679 y el último de 1699. Entre ellos hay algunos pliegos dobles que recogen las festividades de Navidad y Epifanía. Además de las festividades de Navidad y Epifanía, a modo anecdótico encontramos el primer pliego destinado a celebrar la fiesta del Santísimo Sacramento. Pero, como decimos, es el único de su especie entre todos los pliegos conservados de los dos siglos.

El número de villancicos por pliego no es homogéneo como sí lo era en otras instituciones religiosas (Llargo 2017: 135). Se puede advertir cierta tendencia a incluir diez, uno por cada responsorio del oficio de maitines y otro más para la adoración. Pero no son anecdóticas las ocasiones en que aparecen durante este siglo siete, ocho o nueve en los dedicados a la Navidad. En los pliegos de Epifanía hay aún más heterogeneidad pues llegan a darse casos con cuatro o cinco villancicos por pliego.

Por otro lado, en el corpus del siglo xvii raro es el pliego en el que no se incluya ningún villancico de mojiganga. En el resto de ocasiones se observa una altísima representación del género: cuatro pliegos (las Navidades de 1685, 1691, 1692, 1699) contienen cinco mojigangas; cuatro mojigangas en la Navidad de 1694; tres pliegos (las Navidades de 1682, 1690, 1693) tienen tres mojigangas; cinco años tienen dos mojigangas (las Navidades de 1679, 1683, 1695, 1696 y los Reyes de 1690); cuatro años contienen una mojiganga (la Navidad de 1680, 1683,

⁸ Se tratan de los pliegos de la Navidad de 1682-Reyes de 1683, Navidad de 1683-Reyes de 1684, Navidad de 1684-Reyes de 1685 y Navidad de 1685-Reyes de 1686.

⁹ Sucede únicamente en la Navidad de 1678 y en los Reyes y en la Navidad de 1684.

1686, 1688). Contamos, pues, con un total de 46 villancicos de mojiganga en los pliegos conservados de este año.

Si analizamos los tipos de mojiganga que contienen estos pliegos, observamos que hay una predominancia clara del tipo 2 (treinta y cinco villancicos); mientras que el tipo 1 solo cuenta con seis casos y el tipo 3 con cinco.

Veamos sus particularidades dentro de cada grupo. Dentro del primer tipo podemos ofrecer como un representante puro el villancico III de las Navidades de 1685 donde asistimos a la narración de los miembros del desfile dentro del portal; sin mote y sin intromisión alguna del estilo directo, pero sí atendiendo al disfraz, incluso al baile con el que van desfilando:

Entró un pastor con arnés
de color vario el matiz,
puntas de ojo de perdiz
al derecho y al revés,
con vara y media de pies
y sin hilo de camisa
y reventaban todos de risa.
Entró un zagal arrogante
con pollera de albornoz,
y a cada cual dio una coz
con el pie del guardainfante;
una trompa de elefante
llevaba el tal por divisa
y reventaban todos de risa.
Entró después la chacona
con basquiña de picote
desde los pies al cogote
bordada de piel de mona
y al pescuezo una valona
sin escote y toda sisa
y reventaban todos de risa.
Entro luego Juan de Araña
pidiendo mucha atención,
a darle al buey un rejón
caballero en una caña,
pero el buey con linda maña
lo echó con furia improvisa.
y reventaban todos de risa [...] .

¹⁰ Según Huerta y Alonso Hernández (2000: 84-85), con el nombre Juan de Araña se alude jocosamente a un ladrón. Además, documenta el uso de este personaje en otros villancicos.

¹¹ Fragmento del villancico III de la Navidad de 1685.

Del resto de los villancicos de mojiganga del tipo 1 de nuestro corpus de las Descalzas, nos gustaría señalar también el villancico VIII de Navidad de 1692 como un ejemplo de la experimentación con sus formas y planteamientos. En este la narración del desfile se enmarca en la petición de Bras y Antón, pastores habituales en los villancicos, de cambiar la tradicional danza de panderos, sonajas, flauta y tambor por una nueva danza: unos matachines . En el fragor de la danza, Bras y Antón van dando nota de quién entra en el portal:

Matachín, que ha entrado una dueña,
matachín, que el buey se asustó,
matachín, que huye la mula,
porque en la cara,
porque en el traje
un diablo en chapines se la figuró,
y así al ver la mula
un tigre con faldas, tirola una coz.
Matachín, que un calvo descubro,
matachín, que al Niño adoró,
matachín, que fruta le ofrece,
porque en sí propio,
porque en sí mismo
cifra del tiempo maduro el verdor
y, así, fruta le ofrece,
llevando en su calva de invierno un melón.
Matachín, que ha entrado el alcalde,
matachín, que entró de rondón,
matachín, que lleva linterna,
porque a Dios Niño,
porque a Dios hombre
ronda le anuncie de Judas traidor,
y aquí la linterna
no venga esta noche, que el huerto es hoy [...].

Pasemos ahora al tipo 2, donde la primera y la tercera persona se alternan en la presentación de los personajes y el mote aparece con frecuencia después de su desfile. El corpus de las Descalzas nos ofrece ejemplos muy notorios de experimentación con las formas, contenidos y planteamientos a través de los cuales se

¹² Matachín: «Hombre disfrazado ridiculamente con caratula, y vestido ajustado al cuerpo desde la cabeza a los pies, hecho de varios colores, y alternadas las piezas de que se compone: como un cuarto amarillo y otro colorado. Formase destas figuras una danza entre cuatro, seis o ocho, que llaman los matachines, y al son de un tañido alegre hacen diferentes muecas, y se dan golpes con espadas de palo y vejigas de vaca llenas de aire» (*Autoridades*, 1734).

propicia el desfile. Estas innovaciones se hacen más patentes a medida que avanzamos cronológicamente por los pliegos conservados del siglo xvii. Como hemos mencionado, es tan evidente que hace pensar que este tipo de villancicos era el preferido del auditorio de las Descalzas, ya que esta búsqueda incesante de novedad parece lógico achacarla a la intención de complacer al entregado auditorio.

En los primeros pliegos conservados, podemos observar una estructura y planteamiento de los villancicos de mojjiganga relativamente estandarizada: basada en el desfile de personajes ante el portal que vienen a requebrar al Niño. Sería ejemplo representativo el villancico II del pliego de la Navidad de 1682. En este caso los requiebros se mezclan con otro tipo de afirmaciones espontáneas que configuran una estampa costumbrista y llena de humor:

Un sencillo vizcaíno
 besando a la mula el pie
 decía: «Juras a Dios,
 quiero conocer a usted».
 Entró un Domine manchego
 y viendo a un negro después
 dio en decir «Hagamos migas,
 que ya no falta sartén».
 Hola, hola, ¿qué?
 Mas tierno que una jalea
 feito de manteca e mel,
 deretido [*sic*] al Sol que fa,
 dijo al Niño un portugués:
 «Le, le, por la miña fe,
 que vos he de amar
 e vos he de querer.
 Le, le, por la miña fe» [...].

Si avanzamos un poco más en el tiempo, el villancico IV del pliego de las Navidades de 1685 podría ser otro ejemplo de búsqueda innovadora de planteamiento. En este caso son árboles los que desfilan ante el Niño para ofrecerse a fabricar una cuna con sus maderas a la imitación de san José. Ante sus ofrecimientos el coro expresa su opinión sobre si el árbol en cuestión merece o no tal privilegio:

COPLAS

1. Los árboles, deseosos
 de ser materia capaz

¹³ Intuición avalada también porque, como hemos comentado, el número de villancicos de mojjiganga del Monasterio de las Descalzas es notablemente superior al de otros corpus estudiados.

para fabricar un catre,
 pretendientes vienen ya:
 zas, zas, zas.
 Que si el tiempo los árboles tiene
 desnudos de galas y de vanidad
 servirá el corazón en la obra,
 porque es el que en ella se puede labrar:
 a serrar, a serrar, a serrar.

2. El pino por más común
 el primero quiso entrar,
 que aunque no es madera noble,
 suele ser la principal:
 zas, zas, zas.
 Y ermitaño en los montes el pino
 celebre el misterio de su soledad,
 que no sirve a un pimpollo que nace
 quien de producirlos ha sido incapaz:
 a serrar, a serrar, a serrar,
 maderita en el portal.

3. El ciprés ufano intenta
 rendir todo su caudal
 y si ha de vencer lo altivo
 mucho tiene que arrojar:
 zas, zas, zas.
 Pues viene con traje funesto,
 cuando cielo y tierra festivos están.
 Váyase con mortales anuncios
 a ser tumba triste de algún hospital.
 A serrar, a serrar, a serrar,
 maderita en el portal [...].

El siguiente ejemplo (villancico II de la Navidad de 1692) narra la aparición de un titiritero que durante la representación de su espectáculo muestra diferentes marionetas y objetos que se van transformando simbólicamente en personajes. Tras la narración de la aparición, el coro glosa un pequeño comentario a modo de mote sobre lo que el Niño aprecia del personaje aparecido tras la transformación. Nos parece un ejemplo interesante de juego metaficcional, del que el género villanciquero es muy aficionado, y que, en este caso, toma ciertos toques surrealistas no exentos de filosofía:

1. Sacó el jugador de manos
 tres pelotillas de cera
 y luego danzando salen

tres sacristanes de ellas.

Opilados de cera
al niño hablaron
porque les dé remedio
que andan al cabo .

2. Luego con presteza grande
mostró una sierpe tremenda,
y al darla [*sic*] una vuelta solo
se halló convertida en suegra.
Mas consuela que el Niño
vencer previene
los daños que vinieron
por una sierpe.
3. Una calavera triste
a los que le atienden muestra,
y salió de ella un doctor,
con su sortija y su pera.
La alusión dice al Niño
que es vida y norte
que le hallarán perdido
entre doctores .

El villancico III de la Navidad de 1693 es otra muestra del enrevesamiento argumental tan propio de los villancicos de mojiganga. En él los pastores con el fin de entretener al Niño traman el juego de los oficios. Su desarrollo consiste en que todos los oficios del pueblo comparezcan ante el niño y «pierdan su asiento» aquellos que se metan en oficio ajeno . El fundamento del villancico se basa en la entrada por parejas de los representantes de los oficios; ambos son depositarios de vicios o defectos asociados al desempeño de cada trabajo y se trata de que el coro dirima quién es el culpable. El villancico nos parece especialmente teatral

¹⁴ ‘Opilar’: «Obstruir, tapar y cerrar los conductos del cuerpo humano, de suerte que no corran libremente los espíritus» (*Autoridades*, 1737).

¹⁵ Dilogía entre la locación adverbial «al cabo» y el sustantivo «cabo» entendido como el pedazo de vela que queda tras ser gastada la mayor parte de ella que hace alusión, a su vez, a una de las funciones habituales de los sacristanes que era encender y apagar las velas de las iglesias.

¹⁶ Alusión al pasaje bíblico conocido como «Jesús entre los doctores» o «Jesús perdido y encontrado» en el templo, donde se cuenta el efecto que su presencia causó entre los teólogos y doctores de la Ley mosaica (Lucas 2: 41-50).

¹⁷ Meterse en oficio ajeno: «Frase con que se reprende al que se incluye en algo que no le toca» (*Autoridades*, 1737). Al mismo tiempo «el juego de los oficios» es otro de los nombres con lo que se conoce el juego tradicional «Antón Pirulero» donde cada participante debe mimar el oficio que está representando.

puesto que, aunque no tiene la entradilla de personaje que nos haría colocarlo en la tercera tipología de villancicos de mojiganga, esta es fácilmente reconstruible y la práctica totalidad del texto está enunciado en primera persona:

1. [AGUADOR] Señor, yo soy de Belén
aguador y el tabernero,
con mudarle solo el nombre,
me vende lo que le vendo .
2. [TABERNERO] Que soy mercader de agua
es verdad, yo lo confieso,
mas si la compro desnuda,
qué mucho la venda en cueros.
3. [CORO] Truequen, truequen sus asientos.
Mas que al vino no puedan
se les encarga,
porque no ande desnudo
ponerle enaguas .
1. [SASTRE] Señor, aunque yo soy sastre
del escribano me quejo
porque yo ajusto jubones
mas él ajusta el colete .
2. [ESCRIBANO] Es verdad que la medida
les tomo por el proceso,
mas entre escribano y sastre
no sé quién tiene buen pleito.
3. [CORO] Truequen, truequen sus asientos.
Entre los dos oficios
poca es la duda
puesto que el uno viste
y ambos desnudan [...].

Por último, traemos a colación otro ejemplo de villancico de mojiganga con gran complejidad argumental. Se trata del villancico V de la Navidad de 1696. El

¹⁸ El aguador acusa al tabernero de venderle el mismo producto que él le ha proporcionado, agua, pero con el nombre cambiado, vino. Alusión a la proverbial costumbre de los taberneros madrileños a aguar el vino.

¹⁹ Calambur (poner el vino «en-aguas») con el que el coro reprende la costumbre de aguar el vino.

²⁰ El colete, como el jubón, son prendas de vestir, pero con la frase «coger, pescar o pillar el colete se da entender que a alguno le cogieron de manera que no pudo escapar» (*Autoridades*, 1729). En este caso, figuradamente se hace alusión a los honorarios que debían cobrar los escribanos que comprometían la economía de quienes requerían sus oficios: «Nos tienen ya en cueros, y en la quinta esencia de la necesidad, solicitadores, procuradores y escribanos, de quien Dios Nuestro Señor nos libre» (Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro 4, cap. 5).

detonante es una rifa que las zagalas pretenden hacer para celebrar el nacimiento del Niño. El premio será el buey del pesebre y el desfile lo configuran la procesión de personajes interesados en la rifa que echan sus cédulas para el sorteo:

Al sorteo del buey entró un calvo
 como por la palma ,
 que aún mejor, que no al buey, a la mula
 en pelo tomara.
 1. Lean la cédula.
 2. Óiganla. 3. Vaya:
 «Don Calvatuerno Copete
 vive en la misma fachada,
 en casa de un melenero
 en el Horno de la mata ».
 Blanca, blanca.
 Poca dicha ha tenido
 y, según veo,
 desde ahora no espere
 le cubra el pelo.
 Un gran casamentero ha venido con suerte ,
 y me cuadra
 porque el buey siempre ha sido en sorteos
 de capa y espada.
 1. Lean la cédula.
 2. Óiganla. 3. Vaya:

²¹ ‘Echar cédulas’: «Sortear sobre alguna cosa: como la noche de año nuevo que sortean santos, damas y galanes, escribiéndose los nombre en unas cedulitas pequeñas, las cuales se dobla y después de revueltas se van sacando, primero la del galán, después la de la dama y el santo que les toca tener especial devoción aquel año. Lo mismo se ejecuta en los lugares, cuando se sortea quién ha de ir por el soldado, y en las rifas para saber a quién ha de tocar la alhaja» (*Autoridades*, 1729).

²² ‘Como por la palma de la mano’: «Modo de hablar con el que se significa la facilidad de ejecutar o conseguir alguna cosa» (*Autoridades*, 1737).

²³ ‘Pelo’: «Se toma también por el color de la piel de los animales, especialmente en mulas y caballos» (*Autoridades*, 1737).

²⁴ Posible alusión al trabajador que se ocupa de hacer las «melenas» entendida como la «piel blanda que se pone al buey en la frente para que no se lastime con el yugo» (*Autoridades*, 1734).

²⁵ Horno de la mata era una calle del centro de Madrid. Aquí se hace un juego dialógico entre el nombre de la calle y el uso translativo de «mata» por «cabello» (*Autoridades*, 1734).

²⁶ ‘Suerte’: «Se llama la cédula en que se escriben los nombres de los que entran en rifa a alguna alhaja» (*Autoridades*, 1739) y también «en las fiestas de toros vale la burla que se les hace poniéndose delante de ellos y librándose con habilidad y ligereza» (*Autoridades*, 1739). El uso dialógico del término «suerte» justifica la actitud «toreadora» del casamentero ante la siguiente mención de la actitud con la que el buey aborda el sorteo defendiéndolo «a capa y espada».

«Don Tramoya Ofrecimientos,
el que las bodas entabla,
cuyo enredo se conoce
a la primera jornada».
Blanca, blanca.
Tiene un casamentero
tramoya infusa
y no gastan tramoya
del buey las puntas .

A través de estos ejemplos y teniendo en cuenta la frecuencia y cantidad de villancicos de mojiganga en los pliegos de las Descalzas del siglo xvii, queda patente que esta tipología de villancico debía de ser la más solicitada por el público del Monasterio; su «marca de la casa». Sus autores buscaron satisfacer las expectativas de novedad de los oyentes con sorprendentes propuestas argumentales, intromisión de nuevos personajes y metaforizaciones, en consonancia —además— con la evolución natural que las mojigangas callejeras estaban tomando (Buezo 1991: 185).

3. LOS VILLANCICOS DE MOJIGANGA DE LAS DESCALZAS EN EL SIGLO XVIII

El análisis de los pliegos conservados del siglo xviii indica la consolidación que el género del villancico experimentó en la institución. Conservamos una cifra muy superior de pliegos de villancicos: 32 . Aunque bien es cierto que, como puede verse en el listado final del corpus utilizado de pliegos del xviii, los villancicos en este siglo se estuvieron imprimiendo prácticamente de forma ininterrumpida durante 50 años, mientras que en el siglo xvii apenas fueron 20 años (1679-1699). La frecuencia de conservación en ambos casos es, por lo tanto, similar: prácticamente uno por año. Con la salvedad de que en el siglo xvii durante varios años (1682-1686) se estuvieron imprimiendo pliegos dobles para celebrar la Navidad y la Epifanía, y también conservamos algún pliego suelto posterior para celebrar los Reyes (1690). La costumbre de celebrar la festividad de Reyes en el siglo xviii

²⁷ Alusión a que aunque las tramoyas «metafóricamente vale enredo hecho con ardid y maña o apariencia de bondad» (*Autoridades*, 1739) sean algo inherente a los casamenteros, en este caso el buey no lo ha necesitado cuando ha hecho uso de sus «puntas». Esto último hace alusión a la coz con la que ha debido de ser despedido el casamentero por la bestia que, en este caso, no tenía ninguna pretensión de aparentar bondad o delicadeza con el casamentero. De aquí que no tenga tramoyas.

²⁸ Frente a los 18 conservados del siglo xvii. Aunque hay que recordar que la costumbre de cantar villancicos (o incluso tal vez estemos hablando solo de imprimir los pliegos), debió de cuajar tarde en la institución, pues el primer pliego conservado del siglo xvii es de la tardía fecha de 1679.

se atenuó o se excluyó de la impresión a juzgar por los pliegos conservados. Solamente se conservan dos pliegos de 1700 y 1710 dedicados a la Epifanía durante este siglo. De modo anecdótico nos encontramos un pliego de 1708 destinado a una profesión religiosa.

La interrupción de la impresión en 1749 pudo deberse principalmente, según Torrente (2010: 216-217) a la encíclica *Annus qui hunc* de Benedicto XIV promulgada el 19 de febrero de 1749 donde se prohibían los «moteti volgari». Parece significativo que las tres instituciones religiosas de patronato real de la época, la Capilla Real, el Monasterio de la Encarnación y de las Descalzas interrumpieran la costumbre de imprimir los pliegos en la misma fecha.

El número de villancicos por pliego en el siglo XVIII es otra de las muestras de consolidación de la identidad de los villancicos de las Descalzas. En los primeros años observamos aún cierta vacilación, con pliegos que contienen cuatro villancicos (1700, 1710), ocho más el dedicado a la adoración (1701) o diez más el de la adoración (1708). Sin embargo, a partir de 1711 (y también de forma aislada en 1703) se recupera la tendencia comenzada en el siglo XVII de incluir nueve villancicos más el dedicado a la adoración en todos los casos.

Sin embargo, si nos fijamos ahora en los villancicos de mojiganga, el panorama es muy distinto al dibujado en el siglo XVII. En los primeros años se observa una tendencia similar a su inclusión: el pliego de 1700 contiene dos villancicos de mojiganga, 1701 tiene uno y 1702 y 1703 incluyen dos. Pero, al fijarnos en el pliego de 1708, tras el lapso que suponen los años de 1704 a 1707 de los que no conservamos ningún pliego, encontramos que no incluye ningún villancico de mojiganga. Reaparecen tres de ellos en el pliego de 1711, con su antigua fuerza; después en 1713 y 1715 tímidamente con uno. Y lo que sigue es un silencio absoluto y sorprendente, pues hasta 1736 no vuelve a aparecer en ningún pliego un villancico de mojiganga. Además, su inclusión ahora ya es anecdótica en los pliegos: uno (1736, 1739, 1740, 1744, 1746) o dos (1738, 1747) villancicos de mojiganga tan solo. También se vuelve más frecuente su ausencia total en algunos años (1737, 1741, 1743, 1745, 1748, 1749).

Al mismo tiempo, se percibe la intromisión (si no sustitución) de nuevas formas como las tonadillas y las pastorelas. Muchas veces definidas como un solo subgénero de villancico, en realidad las tonadillas y las pastorelas ostentan diferencias significativas. Ramos (2007: 286) afirma que el signo más definitorio de las pastorelas consistía en ser canciones en primera persona puestas en boca de pastoras jóvenes. Pérez Mora (2006: 31), por su parte, confirma que en el caso de la tonadilla la gama de personajes era más amplia; podían aparecer pastores

²⁹ El último pliego conservado de la Real Capilla es de la Epifanía de 1750, exactamente igual que de la Encarnación. El de las Descalzas es el de la Navidad de 1749 (Torrente 2010: 216).

pero también gallegos, negros, asturianos, etc. Por otro lado, ambos tipos de villancico irrumpen con fuerza en el siglo XVIII, dentro de las renovaciones formales y temáticas que transforman al villancico durante esta centuria. Sánchez Siscart (1989-1990: 337) opina que, como contrapunto a la moda italianizante que llenó los villancicos de arias y recitados, los villancicos de pastorela y tonadilla sirvieron como equilibrio para recuperar el sabor más nacional y tradicional que habían tenido el villancico, pero de una forma renovada .

Como apuntan Ramos (2007) y Pérez Mora (2006), es innegable la teatralidad de los villancicos de pastorela y tonadilla, pues estos últimos reemplazan, en muchos casos bajo una forma musical concreta (la de la tonadilla), la habitual estructura de villancico de personaje, otra de las tipologías en las que se muestra el parentesco del villancico con los subgénero teatrales breves en el siglo XVII. No obstante, los villancicos de personaje no habían tenido una adscripción musical tan concreta en dicha centuria (Llargo 2017: 332-386) como sí lo mostraron en el XVIII los villancicos de tonadilla y pastorela. Su estructura teatral es innegable, aumentando incluso las intervenciones dialogadas respecto a los villancicos de mojiganga, gracias a las réplicas que el coro le da al personaje que interpreta la parte principal. Sin embargo, es también innegable que, temáticamente, tanto las pastorelas como las tonadillas, conservan siempre un fuerte apego al ámbito religioso. Se pierde en ellas en parte el bullicio popular, la representación más puramente costumbrista, humorística y anecdótica de los villancicos de mojiganga.

Cierto es, como señala Ramos (2007: 295), que las pastorelas ostentan otro grado de transgresión en el mundo del villancico, pues son canciones con personajes femeninos que serían representadas por cantores masculinos y, en la mayoría de los casos, eclesiásticos, puesto que, según la investigadora, el canto de mujeres estaba prohibido en las iglesias. Testimonios de viajeros extranjeros nos han dejado constancia de frailes y sacerdotes disfrazados de mujeres durante algunas representaciones religiosas . De modo que Ramos se pregunta si ese «travestismo

³⁰ Ramos (2007) apunta que las distinciones entre villancicos italianizantes y tradicionales o hispánicos no están tan claras y que es complicado adscribir a las pastorelas al segundo tipo, puesto que cuenta con una fuerte tradición paneuropea que lo universaliza en cuanto a sus formas y temas (mientras que Pérez Mora sí remarca el «rebosante hispanismo de las tonadillas» [2006: 49]). Por otro lado, no era infrecuente encontrar villancicos de pastorela o tonadilla que incorporaban secciones italianizantes como los recitados y arias (Sánchez Siscart 1989-90: 335).

³¹ Nos referimos a las crónicas de Bertout: «Fui a la misa de medianoche en los franciscanos, donde me consolé de la pérdida que había hecho de no estar en Madrid para ver las comedias que los frailes *representaban* en su convento, *en el coro de su iglesia*, esa noche, para regocijarse del nacimiento de Nuestro Señor. Me costaba trabajo creer lo que un librero, en cuya casa compré libros, me dijo, que había dado la comedia *El mariscal de Biron*, en versos burlescos a un fraile que la debía representar en su convento, y que su mujer había prestado su vestido a uno de ellos para eso. En efecto, vi alguna cosa que valía bien la pena; porque en cuanto abrieron las puertas

oral» no sería otra manera de trasgresión para seguir atrayendo a la gente a las iglesias con el reclamo de oír no solo a personajes femeninos interpretados por masculinos, sino también disfrazados de ellos. Justo a la inversa de lo que sucedía en los teatros donde uno de los máximos reclamos era ver a actrices representando papeles de hombre.

Sea como fuere, es evidente que los encargados de componer los villancicos y sus letras en el siglo XVIII trataron de sustituir las formas más vinculadas con las transgresiones temáticas flagrantes, los villancicos de mojiganga, por otras más ortodoxas, elitistas y modernas (los villancicos italianizantes). Sin embargo, es muy posible que una vez relegado el tipo de villancico favorito del público de las Descalzas, la asistencia de los fieles se resintiera y se buscara volver a atraerles con otros nuevos tipos de villancico (los de pastorela y tonadilla) que circundaran sus temas y formas de expresión (Pérez Mora 2006: 60) pero sin el desvío temático que suponía los villancicos de mojiganga del siglo XVII.

Ejemplo claro de cómo se quería convencer de esta dislocación al propio público es el villancico de tonadilla (número III) del pliego de las Navidades de 1745. La introducción nos deja claro cómo se vendía al público la función de las tonadillas: son el «turrón de las navidades»; el estribillo refuerza con teatralidad la sensación de fiesta popular, pero luego en las coplas el asunto es estrictamente religioso y nada queda de la transgresión temática de los antiguos villancicos de mojiganga:

INTRODUCCIÓN

¿De qué sirve en esta noche
panderillo y castañuela
si la tonadilla falta,
que es turrón de la Nochebuena?
Venga aquí toda zagala
porque al Niño le diviertan,
tengan cuenta, porque Bato
ha de ser Perico en ellas.

ESTRIBILLO

CORO. Vaya, zagales, de chiste y donaire.
Vaya, muchachas, de gusto y de fiesta.
SOLO. Eso me agrada.
Eso me alegra.

de la iglesia, donde esperaba una multitud de pueblo, vi los tamboriles vascos que se ponían acordes con los órganos que tocaban una *chacona*. Fue aquello la *preparación de los maitines*, después de los cuales vi a un fraile que llevaba un sobrepelliz, y que después de haber hecho que tenía que hacer en el altar, se quitó el sobrepelliz y se fue a la sacristía para mostrar una casaca de traje de máscaras que llevaba debajo [...]» (García Mercadal 1999, t. 3: 459-460).

- CORO. Suene el pandero y la castañetilla.
 SOLO. Voto a San, que bailan las piernas.
 1. Fuera Simplete.
 2. Quita Molenda.
 3. Calla Zamarro.
 SOLO. Pues callen ellas,
 porque a fe que si empiezo a dar voces,
 ya verán cómo trueno la iglesia.
 A 4. No cantes, calla,
 que a nuestra cuenta
 queda el que haya
 tonada nueva.
 SOLO. ¿Pues a qué aguardan
 que no comienzan?
 CORO. Vaya, zagalas de chiste y donaire,
 vaya muchachas de gusto y de fiesta
 suele el pandero y la castañetilla [*sic*]
 vaya el juguete, que al Niño divierta.

TONADILLA

- SOLO. Pues la paz nos canta el cielo
 cuando naces a la Tierra
 señal que la guerra acaba
 y que su destierro empieza.
 [CORO]. Échala guapo, querido del alma,
 échala luego, que acá nunca vuelva.
 SOLO. Échala, y Bato verás cómo baila
 pues con sosiego no habrá quien no duerma.
 COROS. Vaya, que es linda,
 siga, que es buena.
 UNISON[O]. Pues la paz nos canta el cielo
 cuando naces a la tierra, etc.

El villancico siguiente (IV) del mismo pliego deja huella del agotamiento de inspiración que debían experimentar los autores de las letras; agravado, quizás a partes iguales, por las demandas del público y las censuras de los críticos.

El texto es muy explícito al respecto:

INTRODUCCIÓN

Como faltan las ideas
 de letras de Navidades,
 en Belén los pastorcillos
 mano sobre mano están.

Vieron un horno de vidrio,
y dijo alegre un zagal:
«Para divertir al Niño,
buen asunto este será».

El planteamiento, después, se basa en las peticiones de los cantores/zagales de diferentes tipos de vasos de cristal que salen del horno. Dudamos de su adscripción a la tipología del villancico de mojiganga. No obstante, es indudable que se da una situación de tránsito de los cantores ante el horno y que el planteamiento, tan dislocado de lo Navideño como anecdótico, encaja con las fórmulas que solían usarse en los villancicos de mojiganga del siglo xvii. Sin embargo, como vemos a continuación, el desarrollo como tal es plenamente piadoso, aunque el motivo del punto de partida resulte tan peregrino.

COPLAS

1. Quisiera un vaso muy bello,
que no se quiebre jamás.
2. Muchos vasos hay hermosos
que se suelen desgraciar.
1. Uno se quebró al terrible
golpe de un yerro fatal,
de su amor al fuego el Niño
de nuevo le formará .
Aunque vasos antiguos
no dude que habrá
mal formados a soplos
de su vanidad.

COROS. Leña partid,
el fuego avivad,
zas, cis, cis, cis, zas.
Barrilla y arena,
cerned y amasad.

Si nos centramos ya plenamente en los villancicos de mojiganga del siglo xviii que se interpretaron en las Descalzas, encontramos también que hay un claro predominio del tipo 2 (diecinueve villancicos), una tímida representación del tipo 1 (tres casos) y la desaparición total del tipo 3, recordemos, el de aspecto y contenido más teatral.

³² Se utiliza este vaso como metáfora de la creación del hombre. Dios hizo al hombre con barro con sus manos según los textos sagrados; se extiende la metáfora pues a Adán como vasija hecha por Dios que se quebró por el pecado original.

Entre los tres ejemplos encontrados del tipo 1, destacamos el villancico III de la Navidad de 1703. En él asistimos a un desfile de personajes que vienen a obtener un premio que el Niño recién nacido dispone en un árbol. Como puede apreciarse todo en un tono muy sentencioso y admonitorio y despojando a los personajes tipo de sus tradicionales atributos y características, puesto que a lo que la letra da preponderancia es a los yerros cometidos por los personajes del desfile:

- [...] Un portugués ha subido
y se está quedo que quedo,
sin ir ni abajo ni arriba
por más que aguijan. Pero,
pero, pero...
Pero, ¿qué?, pero, ¿cuándo?
Pero a puros silbidos
de los muchachos
ha caído, maduro,
y atolondrado.
1. ¿Quién le echó el lazo?
 2. Neutralidad, y miedo
que le tenían
en el aire pendiente
de cierta liga.
Con un lazo escurridizo
subió a la cumbre un logrero
y porque no le estorbase
le echó a la garganta. Pero
pero, pero...
Pero, ¿qué?, pero, ¿cuándo?
Pero ya del vestido,
desesperado,
aunque por él se ahorca
se viene abajo.
 1. ¿Quién le echó el lazo?
 2. Desconfianza injusta,
pues Dios le vale
lo que él quiere, y aún dello
se satisface [...].

Dentro del tipo 2, el más numeroso, constatamos un descenso notable del habitual sabor festivo y despreocupado de las mojigangas típicas del XVII. También

³³ ‘Logrero’: «El que da dinero a logro, y lo mismo que usurero. Dícese también del que compra, o guarda y retiene los frutos, para venderlos después a precio excesivo» (*Autoridades*, 1734).

de sus planteamientos trasgresores y costumbristas. Se percibe claramente la progresiva apropiación en la mojiganga del enfoque más puramente religioso. Si en el siglo XVII sus desfiles estaban plagados de personajes tipo o figuras simbólicas emparentadas con el ámbito carnavalesco, ahora proliferan los personajes bíblicos o indeterminados pero depositarios de defectos anticristianos que son duramente reprendidos por el coro.

Dentro de los villancicos de mojiganga donde aún se percibe cierta búsqueda de innovación, citamos el villancico IX de la Navidad de 1744. Es un ejemplo un tanto inclasificable en cuanto a su tipología; para empezar, porque el mismo texto se declara como «jácara nueva» aunque luego, formalmente, no lo sea y afirma que está basada en el desfile de personajes:

COPLAS

SOLO Y COROS.	Vayan llegando.
SOLO Y COROS.	Vayan viniendo.
DÚO.	Varias figuras de nacimiento, que es una jácara de estilo nuevo. Antón admite y excluye presto.

Posteriormente se puede observar que su argumento se basa en la cólera de Antón, portero del pesebre, motivada por las peticiones frívolas y absurdas que un desfile de personajes está haciendo ante el Niño. Sin embargo, insistimos en que su clasificación tipológica es compleja porque, para empezar, se autodenomina como «jácara nueva»; por otro lado, es innegablemente teatral (y no narrativa como habitualmente eran los villancicos de jácara), puesto que representa a un personaje con todo su carácter paródico (su desmesurada cólera ante las desafortunadas peticiones de los personajes del desfile). Pero este desfile como tal es narrado en estilo indirecto, sin la aparición de los personajes en primera persona ni ningún mote explícito. En todo caso, podríamos encontrar la función del mote puesta en boca del propio Antón cuando los enjuicia:

ANTÓN.	¿Ven ustedes una vieja metidita en un rincón, haciéndole al Niño gestos esta noche en que nació? ¡Ah, si yo dijera! ¡Ah, si hablara yo!
A 4.	¿Qué dijeras? ¡Dilo! No tengas temor.
ANTÓN.	Pues al Niño pide un marido hoy,

- cuando a tres ha muerto
con su condición.
- ANTÓN. ¿Ven en el portal con pera
un dómine Fantasmón
que afirma que en la Sorbona
seis cátedras se sorbió?
¡Ah, si yo dijera! ¡Ah, si hablara yo!
- A 4. No hay que detenerse.
Di, que es diversión.
- ANTÓN. Pues, la dicha pera
toda se ingirió,
en tan gran camueso
que no le hay mayor.

Ejemplo del antiguo gracejo de los villancicos de mojiganga del XVII en los pliegos analizados del XVIII podría ser el villancico VI del pliego de la Navidad de 1736 donde asistimos a un desfile de «visiones» para formar una contradanza :

1. Vino un doctor dando voces
con bastón de general
y la mula del portal
disparole cuatro coces.
Díjola: «¿No me conoces?».
Y le respondió la mula:
«Antes por conocerle
mis cascos buscan
que les pongan sus hierros
por herradura».
2. Entró en la danza un poeta
de los que quieren glosar
y, así que empezó a bailar,
el buey se irrita y se inquieta,
levantando una soleta,
contra un rincón le dispara.
«Si es poeta», le dijo,

³⁴ Dilogía, que va a mantenerse en todo el pasaje, entre la fruta y el valor del término «pera» como «llaman también aquella porción de pelo, que por gravedad se dejan crecer los Eclesiásticos y Doctores en la punta de la barba. Dijose porque ordinariamente es de la hechura de una pera» (*Autoridades*, 1727).

³⁵ ‘Camueso’ está aquí tomado como el árbol similar al manzano y «metafóricamente se llama así al hombre insensato, tosco, y simple, que no tiene gracia, ni es para nada» (*Autoridades*, 1729).

³⁶ ‘Contradanza’: «Cierta género de baile nuevamente introducido, que se ejecuta entre seis, ocho, o más personas, formando diferentes figuras y movimientos» (*Autoridades*, 1729).

«para glosarla,
ya que un pie dar no puedo
doyle una pata».

Sin embargo, como hemos mencionado, se percibe una nueva tendencia dentro de los villancicos de mojiganga del siglo XVIII: la vinculación de su argumento al entorno religioso. Así pues, los planteamientos más anecdóticos y costumbristas típicos del siglo XVII se van abandonando y se sustituyen por otros de índole más piadosa. Muestra de ello sería, por ejemplo, el villancico IV de la Navidad de 1746, en el que los pastores pretenden ser oficiales de obra para ayudar al Niño a edificar la Iglesia; por ello van a las mejores canteras a recoger piedras. El motor propiciatorio del desfile son los personajes que se acercan a ofrecer piedras y estos no son ya populares o metafóricos sino personajes bíblicos: Esteban, Jacob y Pedro. Todo el villancico está, pues, construido para subrayar la figura de Pedro como piedra de la iglesia en el pasaje bíblico de Mateo :

1. Piedras para el edificio
trajo costándole a Esteban,
el ver los cielos abiertos
tirarlas para traerla.
2. Esas de las manos
partidas se muestran.
1. Ni a fuerza de sangrar
el labrarse dejan.
- A 4. Pero hará Dios Niño
por ser las primeras
que piedras preciosas
de su casa sean.
- TODOS. Ande la sierra, ande la sierra,
que a un tiempo al Dios Niño
divierte y contempla.
1. Jacob de un lugar terrible
ha conducido una piedra
habiendo servido antes
por basa de una escalera.

³⁷ Esteban y Jacob no están elegidos al azar en el texto. San Esteban murió lapidado (Hechos de los apóstoles 6) y Jacob reposó su cabeza sobre una piedra mientras tuvo el sueño profético de una escalera que ascendía hasta Dios (Génesis 28: 10-22). Ambos, pues, tienen una estrecha relación con las piedras que justifica su presencia en el texto y subraya más aún la cada vez más estrecha relación que los villancicos tenían con los textos bíblicos.

³⁸ «Y yo también te digo, que tú eres Pedro, y sobre esta roca edificaré mi iglesia; y las puertas del Hades no prevalecerán contra ella» (Mateo 16: 18).

2. Ya es esa sacada
de antigua cantera.
1. Aun siendo soñada
no será más buena.
- A 4. Aunque es buena, el Niño
no se sirve de ella,
que nada hay de antiguo
en fábrica nueva.
- TODOS. Ande la sierra, etc.
1. Pedro de una piedra sola
asegura la firmeza,
tanto que sea cimiento
en que se funde la iglesia.
2. No sé si al labrarse
tendrá alguna quiebra.
1. De ser firme ha hecho
el Niño la prueba.
- A 4. Y del edificio
la máquina excelsa
con tal piedra puede
lograr ser eterna.
- TODOS. Ande la sierra, etc.
1. Para clave de la obra
piedra angular la más bella,
el señor, como nacida
en ese portal, nos muestra.
2. Pues, ¿por qué se labra
con ser tan perfecta?
1. Porque como todas
en la obra aparezca.
- A 4. Y en las duraciones
tan única sea,
que piedra en eterno
la admire la tierra.
- TODOS. Ande la sierra, ande la sierra,
que a un tiempo al Dios Niño
divierte y contempla.

Esta relación cada vez más estrecha con los textos sagrados es una de las tendencias que, de manera general, observamos en el estudio del villancico en el siglo XIX (Llargo, en prensa). En un intento por salvar al villancico de las críticas de sus detractores, sus creadores lo fueron alejando cada vez más de los gustos del público popular volviéndolo poco a poco cada vez más elitista y decoroso hasta llegar a la circunspección. Pero este nuevo talante del villancico, obviamente, no

debía de satisfacer tanto a los fieles y, por lo tanto, el género perdió su efecto de reclamo que había sido también la causa principal de su aparición.

4. CONCLUSIONES

El villancico de mojjiganga es una de las tipologías de villancico con más sabor popular, pues conecta directamente con las formas y planteamientos de la fiesta callejera de la que toma su nombre. Tal vez esta sea la principal razón por la que, a lo largo de su trayectoria, también ha demostrado ser una de las formas de villancico paralitúrgico que más divergencia presentaba con los contenidos puramente religiosos. Por otro lado, el género villanciquero fue proclive a satisfacer los gustos y preferencias de su público, mostrándose siempre dispuesto a complacerlos. No olvidemos que el motivo de su introducción en las liturgias fue precisamente atraer a los fieles a las ceremonias, aliviando las largas ceremonias en latín, con canciones en romance de pretendido sabor popular. Esta predisposición fue también la causa de la, en muchos casos, excesiva permisividad con los temas y formas sobre los que se construía el género; muchas veces más propios de un tablado teatral que del suelo de una iglesia.

En este contexto, nos topamos con la preferencia que los fieles asistentes a las ceremonias de Navidad y Epifanía en el Monasterio de las Descalzas debían de sentir por esta tipología de villancico. Para constatar el dato, basta revisar la frecuencia de aparición que los villancicos de mojjiganga ostentan entre los pliegos conservados de esta institución durante el siglo xvii en contraste con otras instituciones similares como pueden ser la Real Capilla y el Monasterio de la Encarnación.

Pero el público villanciquero, en general, era exigente. No solo pedía villancicos de mojjiganga, sino que estos fueran nuevos cada año en cada festividad que los incluía. Así pues, los villancicos de mojjiganga de nuestro corpus en el siglo xvii son claro ejemplo de una búsqueda incesante de novedad. Sus textos, como hemos visto, sorteaban los límites de lo permitido y eran claros ejemplos de transgresión en sus formas y sus temas, alejándose estos, en muchos casos, de los temas religiosos propios de las festividades en las que estaban inmersos.

El panorama del siglo xviii es, sin embargo, bien distinto, aunque indicativo de la tendencia general que marcó a este género durante el Siglo de las Luces y que inicia su declive hasta su práctica desaparición en el xix. Los villancicos de más sabor popular, de innegable parentesco teatral con los subgéneros teatrales breves y de temas más alejados de lo puramente religioso, van siendo sustituidos (aunque paulatinamente) por otras formas más cultas y elitistas (las italianas), también teatrales pero vinculadas más a lo operístico que al teatro castizo español. Para no perder su amarre con el público, al lado de estas formas cultas y elitistas aparecen otras nuevas, como la pastorela o la tonadilla, de sabor popular, pero de carga

mucho menos transgresora que los villancicos de mojiganga. Pero la sustitución gradual de los villancicos de mojiganga (y otras formas de villancico más transgresoras) por formas más ortodoxas, no fue la única manera de acallar los flirteos de esta tipología con lo profano. Los propios villancicos de mojiganga experimentaron cambios temáticos y formales para adaptarse también a las exigencias de los críticos acercando sus argumentos cada vez más a los textos sagrados.

Todas ellas fueron medidas paliativas para combatir las cada vez más estentóreas voces de la crítica. Pero al mismo tiempo, como ya hemos apuntados en otros estudios (Llargo, en prensa), firmó la sentencia de muerte de este peculiar género pues, poco a poco, le fue despojando de su mayor encanto que, al mismo tiempo, era su seña de identidad y razón de existencia: su vinculación directa a los gustos del pueblo.

Así pues, el corpus analizado de villancicos de mojiganga del Monasterio de las Descalzas confirma una tendencia general en el villancico paralitúrgico: cómo las transgresiones que le fueron permitidas a este género fueron su máxima seña de identidad y causa de su éxito y, al mismo tiempo, acabaron configurando su sentencia de muerte.

5. CORPUS DE VILLANCICOS ESTUDIADOS

5.1. SIGLO XVII

Villancicos al Santísimo Sacramento que en su fiesta ha de cantar la Capilla de las Descalzas [sic] Reales de esta Corte, este año de 1678. Madrid?: [s.e.], 1678? [BNE, VE/ 88-54].

Villancicos que se cantaron en el Real Convento de las Descalzas la noche de Navidad deste año MDCLXXIX. Madrid?: [s.e.], 1679? [BNE, VE/83-44].

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de las Descalzas la noche de Navidad este año de 1680. Madrid: Mateo Espinosa y Arteaga, 1680 [BNE, VE/83-45].

Villancicos que se cantaron en la Capilla Real de las señoras Descalzas la noche de Navidad de 1682 y la de... Reyes de 1683. Madrid?: [s.e.], 1683? [BNE, VE/79-1].

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de las señoras Descalzas la noche de Navidad, este año de 1683 y la de Reyes de 1684. Madrid: Antonio Zafra, 1683? [BNE, VE/79-2].

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de las señoras Descalzas la noche de Navidad, este año de 1684 y la de Reyes de 1685. Madrid: Antonio Zafra, 1684? [BNE, VE/79-3].

Villancicos que se han cantaron en la Real Capilla de las señoras Descalzas la noche de Navidad, este año de 1685 y la de Reyes de 1686. Madrid: Antonio Zafra, 1686? [BNE, VE/79-4].

- Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las señoras Descalzas*. Madrid: Melchor Álvarez, 1688 [BNE, VE/83-46].
- Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las señoras Descalzas*. Madrid: [s.e.], 1689? [BNE, VE/83-47].
- Villancicos que se han de cantar la noche de los Santos Reyes en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de M.DC.LXXXX*. Madrid: Melchor Álvarez, 1690? [BNE, VE/77-12].
- Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1690*. Madrid: Melchor Álvarez, 1690? [BNE, VE/83-48].
- Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las señoras Descalzas este año de 1691*. Madrid: Melchor Álvarez, 1691? [BNE, R/34988 (10)].
- Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las señoras Descalzas, este año de M.DC.LXXXXII*. Madrid: Melchor Álvarez, 1692? [BNE, R/34988 (11)].
- Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de M.DC.LXXXXIII*. Madrid: Melchor Álvarez, 1693? [BNE, VE/83-51].
- Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1694*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1694? [BNE, R/34988 (12)].
- Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1695*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1695? [BNE, R/34988 (13)].
- Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1696*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1696? [BNE, R/34988 (14)].
- Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1699*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1699? [BNE, R/34988 (15)].

5.2. SIGLO XVIII

- Villancicos que se han de cantar en los Maitines de... Reyes, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1700*. Madrid?: En la imprenta de Manuel Ruíz de Murcia, 1700? [BNE, VE/77/51].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las señoras Descalzas, este año de 1701*. Madrid?: En la imprenta de Manuel Ruíz de Murcia, 1701? [BNE, VE/1327/43].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las Señoras Descalzas, este año de MDCCIII*. Madrid?: En la imprenta de Manuel Ruíz de Murcia, 1703? [BNE, VE/1327/44].

- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad en la real Capilla de las señoras Descalzas, este año de 1708.* Madrid?: [s.e.], 1708? [BNE, VE/1327/45].
- Letras de los villancicos, que se han de cantar en esta Real Capilla de las Señoras Descalzas, la víspera, y día de San Juan Bautista, en la profesión de la señora Soror Tomasa María de Santa Clara...* Madrid?: [s.e.], 1708? [BNE, VE/533/24].
- Villancicos, que se han de cantar en los Maitines de los Santos Reyes, en la Real Capilla de las señoras Descalzas, este año de 1710.* Madrid?: En la imprenta de Manuel Ruíz de Murcia, 1710? [BNE, VE/1327/46].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las señoras Descalzas este año de 1711.* Madrid?: [s.e.], 1711? [BNE, VE/1327/47].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las señoras Descalzas, este año de 1713.* Madrid?: En la imprenta de Manuel Ruíz de Murcia, 1713? [BNE, VE/1327/48].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1714.* Madrid?: En la imprenta de Manuel Ruíz de Murcia, 1714? [BNE, VE/1327/49].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1715.* Madrid?: En la imprenta de Manuel Ruíz de Murcia, 1715? [BNE, VE/1327/50].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las señoras Descalzas este año de 1720.* Madrid?: En la imprenta de los Herederos de Manuel Ruíz de Murga, 1720? [BNE, VE/708/52].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las señoras Descalzas este año de MDCCXXII.* Madrid?: En la imprenta de Felipe Alonso, 1722? [BNE, VE/1327/51].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1723.* Madrid?: En la imprenta de Felipe Alonso, 1723? [BNE, VE/1306/41].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las señoras Descalzas este año de MDCCXXV.* Madrid?: En la imprenta de Felipe Alonso, 1725? [BNE, VE/1306/47].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las señoras Descalzas este año de MDCCXXVI.* Madrid?: En la imprenta de Felipe Alonso, 1726? [BNE, VE/1306/58].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las señoras descaldas este año de MDCCXXVIII.* Madrid?: En la imprenta de Felipe Alonso, 1728? [BNE, VE/1306/66].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las señoras descaldas, este año de MDCCXXXII.* Madrid?: En la imprenta de Felipe Alonso, 1732? [BNE, VE/1306/79].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las señoras descaldas, este año de MDCCXXXIII.* Madrid?: En la imprenta de Felipe Alonso, 1733? [BNE, VE/1306/86].

- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las señoras descalzas, este año de MDCCXXXIV.* Madrid?: En la imprenta de Diego Miguel de Peralta, 1734? [BNE, VE/1306/91].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las señoras Descalzas Reales, este año de MDCCXXXVI.* Madrid?: En la imprenta de Diego Miguel de Peralta, 1736? [BNE, VE/1307/21].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las señoras Descalzas Reales, este año de MDCCXXXVII.* Madrid?: En la imprenta de Diego Miguel de Peralta, 1737? [BNE, VE/1307/25].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las señoras Descalzas Reales este año de MDCCXXXVIII.* Madrid?: En la imprenta de Diego Miguel de Peralta, 1738? [BNE, VE/1307/29].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las señoras Descalzas Reales este año de MDCCXXXIX.* Madrid?: En la imprenta de Diego Miguel de Peralta, 1739? [BNE, VE/1307/35].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad de la Real Capilla de las Señoras Descalzas Reales, este año de MDCCXL.* Madrid?: En la imprenta de Diego Miguel de Peralta, 1740? [BNE, VE/1307/37].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las señoras Descalzas Reales, este año de MDCCXLI.* Madrid?: En la imprenta de la viuda de Peralta, 1741? [BNE, VE/1307/39].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las Señoras Descalzas Reales este año de 1743.* Madrid?: En la imprenta de la viuda de Peralta, calle de la Habada, 1743? [BNE, VE/1443/24].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las... Descalzas Reales, este año de MDCCXLIV.* Madrid?: En la imprenta de la viuda de Peralta, 1744? [BNE, 3/60932 (6)].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las señoras Descalzas Reales, este año de MDCCXLV.* Madrid?: En la imprenta de la viuda de Peralta, 1745? [BNE, 3/60932 (5)].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las señoras Descalzas Reales, este año de MDCCXLVI.* Madrid?: En la imprenta de la viuda de Peralta, impresora de las... Descalzas Reales, 1746? [BNE, VE/1327/52].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las señoras Descalzas Reales, este año de MDCCXLVII.* Madrid?: En la imprenta de la viuda de Peralta, 1747? [BNE, VE/316/16].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las señoras Descalzas Reales, este año de MDCCXLVIII.* Madrid?: En la imprenta de la viuda de Peralta, 1748? [BNE, VE/1307/49].
- Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las señoras Descalzas Reales, este año de MDCCXLIX.* Madrid?: En la imprenta de la viuda de Peralta, 1749? [BNE, VE/1307/51].

BIBLIOGRAFÍA

- BUEZO, Catalina (1991). *La mojiganga dramática. Historia y teoría*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- BUEZO, Catalina (2005). *La mojiganga dramática: de la fiesta al teatro*. Kassel: Reichenberger.
- GARCÍA MERCADAL, José (ed.) (1999). *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- HUERTA, Javier y José Luis ALONSO HERNÁNDEZ (2000). *Historia de mil y un Juanes: onomástica, literatura y folclore*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- LLERGO, Eva (2012). «Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales». *eHumanista*, 21, pp. 132-161.
- LLERGO, Eva (2013). «Rasgos de teatralidad de los villancicos paralitúrgicos barrocos del Monasterio de la Encarnación de Madrid». En José M.^a Díez Borque (dir.), M.^a Soledad Arredondo Sirodey, Ana Martínez Pereira, Gerardo Fernández San Emeterio (eds.), *Teatro español de los siglos de Oro. Dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*. Madrid: Cátedra.
- LLERGO, Eva (2017). *El villancico paralitúrgico: un género en su contexto*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo.
- LLERGO, Eva [en prensa]. «Siglo XIX: ¿el final del villancico (paralitúrgico)». En Esther Borrego y Javier Marín (dirs.), *Nuevas perspectivas en torno al villancico en el mundo ibérico (siglos XV-XIX)*. Kassel: Reichenberger.
- PÉREZ MORA, Rosario (2006). *La tonadilla en el espejo. El villancico de tonadilla y sus analogías con las tonadillas teatrales dieciochescas* [tesis de doctorado]. Universidad Complutense de Madrid.
- RAMOS, Pilar (2007). «Pastorelas and the Pastoral Tradition in 18th-Century Spanish Villancico». En Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Aldershot, UK: Ashgate, pp. 283-306.
- SÁNCHEZ SISCART, Montserrat (1989-90). «Evolución formal del villancico y el oratorio dieciochesco en las catedrales aragonesas». *Recerca Musicològica*, 9-10, pp. 327-340.
- STEVENSON, Robert (1960). *Spanish Music in the Age of Columbus*. The Hague: Martinus Nijhoff. DOI <https://doi.org/10.1007/978-94-011-9438-9>.
- TORRENTE, Álvaro (2009). «The Early History of Villancico Libretti». *Scientific Researches, Musicology today: problems and perspectives*. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 80, pp. 326-336.
- TORRENTE, Álvaro (2010). «“Misturadas de castelhanadas como oficio divino”: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el s. XVIII». En Miguel Ángel Marín (ed.),

La ópera en el templo: Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer. Logroño / Zaragoza: Instituto de Estudios Riojanos / Institución Fernando el Católico, pp. 193-235.

Recibido: 22/05/2018
Aceptado: 20/06/2018



LOS VILLANCICOS DE MOJIGANGA DEL MONASTERIO DE LAS DESCALZAS:
LOS LÍMITES DE LA TRANSGRESIÓN

RESUMEN: El artículo analiza la evolución, desde el siglo XVII al XVIII, de una tipología concreta de villancico dentro del corpus de los conservados en el madrileño Monasterio de las Descalzas: los villancicos de mojiganga. De innegable talante teatral, este tipo de villancicos fueron los favoritos del público de las Descalzas, y quizás esto provocó que fuera transgredido ostensiblemente en muchas ocasiones el espíritu religioso que debía imbuirlos. Su estudio ofrece no solo un fiel retrato de este género a lo largo de dos siglos, sino la constatación de la tendencia que experimentó a lo largo de su trayectoria vital: una fuerte censura que acabó por destruir su esencia.

PALABRAS CLAVE: villancicos, mojigangas, siglos XVII-XVIII, Monasterio de las Descalzas.

THE VILLANCICOS DE MOJIGANGA OF THE MONASTERIO DE LAS DESCALZAS:
THE LIMITS OF TRANSGRESSION

ABSTRACT: The article analyzes the evolution, from the seventeenth to the eighteenth century, of a specific typology of villancico in the preserved corpus of the Monasterio de las Descalzas in Madrid: the villancico de mojiganga. Undeniably theatrical, this type of villancico was the favourite of the Descalzas' public, and it could often have led to an obvious transgression of the religious spirit that should had imbued them. Its study offers, not only a faithful portrait of this genre over two centuries, but the verification of the trend it experienced throughout its trajectory: a strong censorship that ended up destroying its essence.

KEYWORDS: villancicos, mojigangas, seventeenth and eighteenth century, Monasterio de las Descalzas.

VILLANCICOS DE JÁCARA EN UN ENTORNO CONVENTUAL

ELENA DI PINTO

Universidad Complutense de Madrid
elenacayetanadipintorevuelta@filol.ucm.es

1. INTRODUCCIÓN

Dentro del hibridismo intrínseco de las jácaras, composiciones en romance octosilábico sobre hechos del hampa, escritas mayoritariamente en su cripto-lenguaje, la germanía, hallamos esencialmente cuatro tipos: las jácaras poéticas, las musicales, las teatrales y las que descubrí hace algunos años, las de sucesos (Di Pinto 2010; 2013; 2014). A partir de estos cuatro tipos se dan varias hibridaciones como las jácaras entremesadas, los bailes ajacarados, las jácaras vueltas a lo divino y, en esa misma línea, los villancicos ajacarados.

Hemos de pensar que este polimorfismo respondía a un claro gusto del público, bien por mera diversión —como ocurre con las jácaras poéticas, musicales y teatrales— bien como escarmiento educativo, reprehensión y algo de morbo —como pasa con las de sucesos—. Un discurso análogo a esta última modalidad podemos hacer con las jácaras a lo divino y los villancicos ajacarados, en los que el «ropaje» jacaresco presenta ante el público un adoctrinamiento «indoloro», una lección edulcorada por la música, el baile y las expresiones «a lo valiente» que sirven de reclamo para cumplir su función.

No olvidemos que de la famosa jácara quevedesca de Escarramán hubo hasta once divinizaciones. Esta abundancia de divinizaciones respondía sin duda a una

¹ Esta investigación se desarrolla dentro del Proyecto de investigación UCM-Santander: «Literatura en el claustro. Poesía, teatro y otros géneros (híbridos) en un convento de fundación real de la Edad Moderna: las Descalzas Reales de Madrid» (26/16-20298), dirigido por Esther Borrego Gutiérrez.

² Estas dos modalidades (baile ajacarado y jácara entremesada) se distinguían, claro está, amén de por la longitud de los versos (más breves los primeros), por potenciar bien la parte musical bailada, bien el diálogo dramático.

necesidad, y es que en esta modalidad de jácara el vehículo más importante era la música, ampliamente acogida por el gran público en las tablas y en la calle, requerida y jaleada como un verdadero bálsamo para las masas, y precisamente gracias a ella se podía inocular en los feligreses la doctrina cristiana de una forma más amena e incluso hacer adeptos de los adictos a la jácara, haciendo el oportuno transvase al templo. Este *modus operandi* no era nuevo, al fin y al cabo se había hecho lo mismo con los misterios en la Edad Media y con los autos sacramentales y las comedias de santos en esos mismos años del siglo xvii. Así pues, las jácaras a lo divino y más concretamente los villancicos ajacarados, siendo la jácara la tonada de moda más productiva, respondían al sempiterno lema de educar deleitando. Por lo que se refiere a la letra de esa música «milagrosa», solía ser un pasaje bíblico, nudo del mensaje que se quería transmitir, trufado con expresiones y clichés de la jácara propiamente dicha, eso es, con palabras de germanía hábilmente ensartadas para hacer de Cristo (o de cualquier santo o virgen que se quisiera ensalzar) un jayán, jaque de jaques, adorable para las masas. Ese ropaje germanesco a modo de pre-texto tampoco era tan casual, ya que las expresiones rufianescas se remontaban a romances y piezas ampliamente conocidos por el público y así, subrayadas por el tono festivo y desenfadado, chulesco y risueño propio de las jácaras con las que estaban más que familiarizados, se amenizaban la doctrina y los misterios de la fe.

Es por ello que las jácaras a lo divino y los villancicos ajacarados resultaban ser el fruto de una múltiple hibridación que provenía de las jácaras musicales, de las poéticas, de las teatrales y de las de sucesos. En esta «transubstanciación» a lo divino tenemos pues varios elementos de las formas originales: la instrumentación, el baile, el ritmo octosilábico, el uso del lenguaje germanesco (más exiguo, eso sí), la introducción de personajes en lenguaje directo o indirecto (cuando el que habla es el narrador) y al principio de las piezas una llamada de atención (como, por ejemplo, en la apertura «oigan», «vengan», «miren», etc.), para congregar al público y que este preste atención.

2. LOS VILLANCICOS AJACARADOS DE LAS DESCALZAS

Como bien señala Eva Llergo, que ha estudiado a fondo el villancico paralitúrgico (2012: 140; 2017: 304), y ha demostrado el parentesco con el teatro breve de la época: «[Los villancicos de jácara] configurarían el 2,9% de los villancicos dramáticos de las Descalzas, lo que, efectivamente, no es mucho si tenemos en cuenta que en la Real Capilla los villancicos de jácara representan el 13%». De hecho, el *corpus* que he hallado hasta el momento, es de ocho villancicos ajacarados (mi investigación aún está *in fieri*, a los de las Descalzas se añadirá el *corpus* de los de la Encarnación).

De los ocho villancicos de jácara que he encontrado entre los pliegos de las Descalzas, cuatro pertenecen a finales del siglo xvii y cuatro a los años cuarenta del siglo xviii.

De los cuatro del siglo xvii, examinando los pliegos, tenemos que en los tres primeros se reúnen los villancicos de Navidad y Reyes de 1682-1683, quince en total ; los de 1683-1684 tienen catorce villancicos, igual número que los de 1684-1685; en el cuarto, ya de 1690, tenemos solo los de Navidad divididos en tres Nocturnos, que es lo mismo que ocurre con los cuatro pliegos del siglo xviii (años 1739, 1740, 1743 y 1749), ha cambiado, por lo tanto, el *modus operandi* a la hora de imprimir los pliegos de villancicos.

Ya señalaba Méndez Plancarte (1938: 18-19) que

los Maitines, la parte del Oficio Divino que con pompa extraordinaria solemnizaba la víspera de los grandes días, se dividen en tres Nocturnos a cada uno de los cuales corresponden tres Salmos. Esta distribución la imitaban los Villancicos de la fiesta, nueve en total y repartidos de tres en tres en igual número de Nocturnos; y así se entretrejan con el canto litúrgico a manera de intermedios o entreactos, donde «todo se volvía donaire y gracia, a la par que confianza, alegría y viva espontaneidad».

La estructura de los villancicos-jácara que estoy estudiando suele ser bipartita en todos, constan de estribillo y copla, menos en uno, el último del siglo xvii, el de 1690, que se diferencia del resto del *corpus*.

En cuanto a las modalidades de adaptación de la jácara al formato villanciquero, como bien señaló Alain Bègue (2014: 133), eran esencialmente dos:

- 1) La elaboración de una obra adoptando características lingüísticas y textuales de las jácaras profanas; y
- 2) La simple utilización de la jácara musical como acompañamiento de un texto sin —o casi sin— rasgos textuales jacarescos. Por supuesto, cabría añadir a estas modalidades básicas una tercera, intermedia esta, que se origina al diluirse el lenguaje de germanía en unos villancicos en los que solo contados términos recuerdan el mundo del hampa.

³ «El número de villancicos constitutivos de la serie de Navidad y de Reyes oscilaba entre siete y doce, con un claro predominio de las series de ocho y nueve composiciones, respetando así el esquema de los tres oficios nocturnos correspondiente a los oficios litúrgicos de los Maitines. La más antigua serie de villancicos conservada, la cantada para la beatificación de santa Teresa de Jesús comprendía ocho» (Bègue 2013b: 102).

3. LOS VILLANCICOS-JÁCARA DEL SIGLO XVII

En el primer pliego, que incluye siete villancicos dedicados a la Navidad de 1682 y ocho dedicados a los Reyes de 1683, el villancico-jácara ocupa el séptimo lugar (consta de estribillo y coplas) de la serie de Reyes. Pertenece a la primera modalidad, pues tiene todas las características léxicas de una jácara profana; en el estribillo se anuncia el género al que pertenece «Vaya una jácara nueva / de gusto, donaire y garbo» y dos interlocutores / cantores convocan a los feligreses a estar atentos «óiganme con atención / el tono y letra a lo guapo. / 1. Óiganme. 2. Dígalo. 1. Mírenlo. 2. Cántelo», el primero hace de narrador y el segundo de oyente/portavoz de los feligreses. Las coplas (por supuesto se trata de romance, en esta ocasión la rima es en é-e) están agrupadas de cuatro en cuatro versos y el cuarto es esdrújulo:

COPLAS

Bien haya, Zagal hermoso,
 quien a los suyos parece,
 venció Serpientes su Madre
 y él es en la cuna un Hércules.
 Herodes, médico insano,
 que de la salud se ofende
 manda que tome el acero,
 guárdese el Niño del récipe.
 Para adquirir el renombre
 de piadoso y de valiente,
 levantar puede al caído
 sólo con que diga 'duéleme'.

Bien se echa de ver en este fragmento la abundancia del lenguaje jacaresco y de las frases hechas.

El segundo pliego incluye diez villancicos dedicados a la Navidad de 1683, la jácara es el noveno y, por último, está el de la Adoración al Niño; los de Reyes de 1684 son cuatro (14 villancicos en total). Este villancico-jácara también pertenece a la primera modalidad e incluso tiene más rasgos de la jácara profana que el anterior. En el estribillo, como veíamos en el anterior, se presenta la variante a la que se adscribe el villancico (la de jácara) y se pide atención; también hay varios interlocutores, a mi parecer, más de dos, o, en todo caso, un narrador, y un coro que le pide que empiece ya (como segunda voz):

ESTRIBILLO

[H]Ela, [h]ola, mas vaya [h]ela,
 que va de jacarilla,
 vamos y venga.

[...]
 Que es de un guapo del hampa
 Ela,
 Que va de jacarilla
 muy de la heria.
 Ola ela, mas vaya,
 que es la primera noche
 que sale a plazas.
 Ola, mas vaya, ela,
 ninguno me replique,
 quedito, tenga.
 Oiganla, pues, que la empiezo,
 con las mismísimas señas
 que trae el común estilo
 de los abate que truena.
 Ela, ola, mas vaya ela,
 que es de un Niño la historia
 de Noche Buena.

En las coplas de este segundo villancico-jácara hay una profusión de germanía inusitada para el género villanciquero:

COPLAS

¿Es para hoy seor compadre?
 ¡Vamos aprisa! ¡Haya flema!
 ¡Bravo rumbo, que me place!
 Érase pues lo que se era.
 Famosa jácara diga,
 ya me entienden, ¡buena es esa!
 ¿Somos o no somos? ¡Hala!
 ¡Al caso y vamos con ella!
 Érase, pues, ¡o qué lindo!,
 en una noche morena,
 blanca y muy blanca, en la misma
 del mismo modo que cuenta,
 nació el Jijo de Dios, pues,
 de María, por más señas.
 ¿Es posible lo que hablo?
 Valiente y Niño de perlas.
 ¡Por vida de!... ¡bueno es eso!,
 Ahora y muy ahora en la mesma
 al fresco ha nacido y llora.
 ¡No sino el alba y estrellas!,
 y el mundo todo le teme,
 muy de respeto, en pajuelas.

El tercer pliego consta de nueve villancicos de la Navidad de 1684, la jácara es el 4.º, y cinco villancicos de los Reyes de 1685 (del villancico 10 al 14). El villancico-jácara de este pliego pertenece también a la primera modalidad: es plenamente jacaresco y tiene detalles interesantísimos. El cambio de métrica de romance *á-a* a romance *ó-o* hace pensar en un cambio en la música que se refleja en el mismo texto del villancico ajacarado cuando el segundo interlocutor dice: [2.] «Ten, que esa es la misma trova» (es decir, la misma letra). Y el primero le responde: [1.] «¿Qué importa si es otro el tono?» (es decir, hay cambio de compás). Al haber tres interlocutores (jácara dialogada) se pone de manifiesto su mayor teatralidad. El estribillo tiene hasta cuatro voces y como es habitual llaman la atención de los oyentes y presenta la modalidad de villancico (en este caso de jácara):

VILLANCICO IIII

JÁCARA

ESTRIBILLO

1. Oigan, noten, miren, vengan,
que va de jácara nueva.
2. Vengan, miren, noten, oigan,
que va de jácara airosa.
3. Oigan, vengan, noten, miren,
la jacarita de filis.
1. Miren, vengan, oigan, noten,
la jacarita acorde.
4. Venga
la jácara airosa
1. Miren
el más nuevo filis.
2. Noten
la jácara acorde.
4. Vengan, oigan, miren, noten
un compendio de primores
que la jacarita encierra.
2. Oigan, miren, noten, vengan,
que va de jácara nueva.
3. Venga, corra, vuela,
vaya la jacarita gallarda.
1. Vaya con gala
y el Diablo sea sordo.
Comience, vaya.

Pero es en las coplas, preñadas del tono hampesco (en el que se llega a llamar «jayán» al Niño Jesús), cuando nos resulta enormemente curioso el discurso

metaliterario de este villancico-jácara, cuajado de intertextualidades con Jerónimo de Cáncer (Periquillo el de Madrid) o Quevedo (Zampuzado en un banasto) entre otros. Veamos brevemente el arranque de las coplas:

1. Oigan, Jesús sea conmigo,
la jacarilla, que rara
voz, garganta, lengua y cuello,
grita, aúlla, chilla y brama.
Escuchen y estén conmigo
con la alegría tan ancha,
con las vidas tan estrechas,
con las orejas tan largas.
Oigan la gracia
y el Diablo sea sordo. ¡Comienzo,
vaya!

Y es precisamente en el comienzo, y aquí viene la curiosidad, donde hay una intertextualidad enormemente proteica:

2. Reviente el mismo Demonio,
muera Luzbel, viva el alma.
¡Ten, que esa jácara es vieja!
¡Sí, pero es vieja afeitada!

De hecho tiene razón el segundo interlocutor en decir que la jácara es vieja (aunque el primero replique que es sin embargo afeitada, eso es, con afeites, retocada); el *sensu lato* se nos impone al *sensu stricto* jocoso de «vieja afeitada», recompuesta, aliñada, con espléndida dilogía. Y es que «Reviente el mismo demonio» resuena en los oídos de los presentes (esos de vidas tan estrechas y orejas tan largas), pues si hacemos el recorrido cronológico a la inversa (de lo más próximo a lo más lejano) hallamos ese verso de nuestro villancico-jácara en una jácara a lo divino (vol. II: 117) de José Pérez de Montoro en *Obras posthumas lyricas sagradas* (Madrid, 1736). Es el segundo poema dedicado *A la fiesta de la Concepción Inmaculada de María Santísima, estando descubierto el Santísimo Sacramento, con motivo de jurarse y votarse la defensa de su pureza* en el que dice: «Reviente el mismo demonio / y, dando por asentado, / Señora, vuestro principio, / acabemos con el diablo».

Treinta años antes tenemos ese verso de inicio en otra jácara a lo divino, esta vez de Cubillo de Aragón (figura en las pp. 139-140 de *El enano de las Musas*, impreso en 1654, en Madrid, por María de Quiñones, a costa de Juan de Valdés), libro misceláneo preparado por el autor tres o cuatro años antes:

Reviente el mismo demonio,
 muera él, y viva un alma,
 por quien la palabra es hombre
 y hombre de su palabra.
 Oigan, oigan , que esto dice,
 oigan, oigan, que esto garla

Un año antes de que la publicara Cubillo, aparece en una comedia burlesca de Lanini y Sagredo, *Darlo todo y no dar nada*, estrenada en 1653 (e impresa en la *Parte XXXVI de las comedias escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, Joseph Hernández de Buendía, a costa de Manuel Meléndez, 1671, ff. 441-473). En los versos con los que se cierra la comedia están citados de nuevo los dos primeros versos, ya perfectamente reconocibles y no parafraseados, de un famoso centón de disparates al que ahora llegaremos: «Reviente el mismo demonio, / muera Argel y viva España»:

ALEJANDRO	Con que acaba la comedia. <i>Darlo todo y no dar nada</i> , que un don Pedro la escribió, cuando otro la disparata...
CAMPASPE	Diciendo al que le dijere, que sus chanzas son muy malas:
TODOS	Reviente el mismo demonio, muera Argel y viva España .

El gran entremesista Quiñones de Benavente lo usó en *Los muertos vivos* (*Jocoseria*, Madrid, 1645), resultando ser su antecedente inmediato:

ANTONIA	¡A buen tiempo! Si vusted quiere cantada
---------	---

⁴ El hombre como encarnación de la palabra de Dios («En principio era el Verbo. Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros» [San Juan 1: 1 y 14]), es decir, Cristo, convertido en la jácara en jayán, es, por supuesto, «hombre de su palabra», con el doble sentido de hombre de proa y jayán de popa.

⁵ Este verbo, tan habitual en todo tipo de jácaras, remite a la tradición oral de convocar al público e instarle a que oyera con atención el «caso» que a continuación se iba a narrar.

⁶ ‘Garlar’: voz de la germanía que está por «hablar», viene del latín «garrulare», es decir, hablar mucho e indiscretamente; el rasgo frecuentativo del verbo adquiere en este contexto el matiz de «pregonar», puesto que «hablar» ya está empleado en el anterior verso, y, dado el dominio de la germanía de los escritores auriseculares, dudo que «colocara» de forma artificiosa «garlar» como mero sinónimo. La que «garla» es la sabiduría, la verdad de Cristo, a través de María.

⁷ Esta referencia al centón de disparates no figura en la comedia original de Calderón.

una letra a lo moderno
entre jácara y romance,
tome, que aquí la traemos.

Canta por la jácara

Reviente el mismo demonio,
muera el mismo Lucifer,
calle el mismo Barrabás,
y el mismo diablo también;
porque la misma endiablada
la misma jácara es,
sin que deje de mismar
desde su misma niñez.

Y muy bien hace Quiñones en poner en boca de Antonia el reclamo de «una letra a lo moderno / entre jácara y romance» ya que el entremesista retomaba, ahora sí, un centón de disparates anónimo que por entonces era muy popular:

«Rebiente el mesmo demonio,
muera Argel y viva España» .
Vase Bras de la cabaña,
sabe Dios si volverá.
Ya se parten de Alcalá
los tres de la vida airada,
cuando la moza preñada
quiso sin tiempo parir.

Resumiendo, el centón salía a la luz en 1640, la cita de Quiñones en 1645, la comedia burlesca en 1653, la jácara a lo divino de Cubillo en 1654, nuestro villancico ajacarado en 1685 y la jácara a lo divino de Pérez de Montoro presumiblemente por esas fechas. Nótese el paso del romance al teatro y posteriormente a la divinización hasta llegar al villancico-jácara, hibridación de todo lo anterior aunando la poesía, la teatralidad y el contexto religioso.

El pliego de villancicos de 1690, cuarto y último del *corpus* del xvii, tiene la jácara exenta, sin estructura bipartita, y es el único que pertenece a la segunda modalidad señalada por Bègue, la de la jácara musical como acompañamiento

⁸ *Romances varios de diversos autores* [BNE, R/1543, Micro 2778]. Fue publicado por primera vez en Zaragoza (1640), por Pedro Lanaja; *Romances varios de diversos autores*, publicados en Zaragoza (1640, 1643, 1663), en Madrid (1655, 1664) y en Sevilla (1655)]. El centón tiene 90 versos.

⁹ Si bien salió publicada en 1654, fue compuesta entre 1649 y 1650.

de un texto sin rasgos jacaescos. Este villancico, que por supuesto lleva el título de «Jácara» sin tener de ella más que la música, lleva intercalados, a modo de esribillos en cursiva, unos versos de siete romances conocidos por el público. Tiremos del hilo para ver de dónde vienen:

1. La primera cita es: «Malogrado Joven bello / detén el curso y advierte / que quien deidad se presume / precipitado perece» (que procede de «Malograda fuentecilla / detén el curso y advierte, / que si caudales presumes, / precipitada te pierdes»), romance de 1640 recogido en *Maravillas del Parnaso* y luego parodiado en la *Loa que representó Antonio de Prado*, de Quiñones de Benavente (Mal formada compañía...), a su vez citado por Calderón, en la III jornada de *Dicha y desdicha del nombre*, así como en la III jornada de *Los tres afectos de amor*.
2. La segunda inserción romanceril es «Mortal caza le van dando / al titubante bajel, / que al canto de una sirena, / engañado dio al través», que viene de un romance de Góngora: «Mortal caza vienen dando / al fugitivo bajel / en que a Nápoles pasaba, / en conserva del virrey».
3. El tercer fragmento inserto es «Y a llevar la alegre nueva / los paraninfos madrugan, / y haciendo jardín el viento / forman abril de pluma», y viene de un romance de principios del xvii de Antonio Hurtado de Mendoza: «Comptiendo con las selvas, / donde las flores madrugan, / los pájaros en el viento / forman abril de pluma». A mediados del xvii (1649 y 1650-1651) los retoma Calderón en dos piezas teatrales, *Los encantos de la culpa* y la *Comedia del Conde Lucanor* (en ambas ocasiones como fragmentos musicales entre los parlamentos de los personajes).
4. El cuarto inserto reza: «Hoy le dan la bienvenida / el músico ruseñor / y las fuentes y las selvas / perla a perla y flor a flor», que viene de otro romance de Góngora: «enjaulado en vnas hieruas / vn músico ruseñor; / cántale la amarga historia / de su fuerça y de su honor»; pasa por Calderón en el auto sacramental *El gran teatro del mundo*, 1645-1650: «Y porque, como ya dije, / soy maldito labrador, / como lo dicen mis viñas / cardo a cardo y flor a flor, / pues tan alta está la yerba / que duda el que la miró, / un poco apartado dellas, / si mieses o viñas son». También en Vicente Sánchez, en 1678, en *Lira poética*, en la Introducción al VILLANCICO VII: «Hoy Cielo y prado batallan / luz a luz y flor a flor, / si este desnudó sus hojas, / sus rayos aquel se armó».
5. El quinto fragmento dice: «Y entre las dulces querellas / con que obligarla pretende / ardientes suspiros lanza / y tiernas lágrimas vierte» que viene, una vez más, de otro conocidísimo romance de Góngora (de 1585 «Entre los sueltos caballos de los vencidos cenetes»: «Triste camina el alarbe / y,

- lo más bajo que puede, / ardientes suspiros lanza / y amargas lágrimas vierte». Es retomado luego en 1629 por Calderón en la comedia *El príncipe constante*: «No quiero pasar de aquí, / ve con bien, pues triste vienes, / tanto que, aunque el corazón / disimula cuanto puede, / por la boca y por los ojos, / volcanes que el pecho enciende, / ardientes suspiros lanza / y tiernas lágrimas vierte»).
6. La sexta inserción intercalada: «Reverencia os hace el alma / por imagen de su Templo, / por aliento de la vida, / por gloria del pensamiento» aparece en Baltasar Elisio de Medinilla (a 1620) *Obras divinas, Al Santísimo Sacramento*. Romance: «Reverencia os hace el alma, / hermoso pan de los cielos, / por sustento de mi vida, / por blanco de mis deseos». Y anteriormente también en un baile de Quevedo (1615-1645): «Reverencia os hace el alma; / ved qué reverencia os hago, / que pudiera en un convento / ser paternidad a ratos».
7. El séptimo y último fragmento citado es «Valentía en la flaqueza / y donaire en el mirar: / ¿quién como vos la ha tenido? / ¿quién como vos la tendrá?» que retoma, casi como un calco, los versos paródicos de Castillo Solórzano, en *Las harpías en Madrid* (1631): «Valentía en el pedir / y donaire en estafar, / ¿quién como vos le ha tenido? / ¿Quién como vos le tendrá?». En Ana Caro de Mallén (a 1645) en su comedia *Valor, agravio y mujer*: «en el engaño, dulzura, / extrañeza en la beldad, / valentía en el donaire, / y donaire en el mirar. / ¿En quién, sino en vos, se ve / el rigor y la piedad / con que dais pena y dais gloria, / con que dais vida y matáis?». El villancico que nos ocupa concluye con un romancillo en -ó (hexasílabo).

He de reseñar, como curiosidad, que este mismo villancico-jácara de las Descalzas, de 1690, está incluido en un pliego portugués de 1692 *Villancicos que se cantaram na Capella Real do muy alto e muy poderoso Rey Don Pedro II nosso senhor nas Matinas e Festa do Natal. Na oficina de Miguel Manescal, impresor da Serenissima Casa de Bragança e do Santo Officio. Anno M. DC. XCII*, pero curiosamente no figura como jácara, ni por la música ni por el contenido (es el segundo villancico del primer Nocturno); sin embargo, sí hay una jácara, titulada como tal, que ocupa el octavo lugar, es decir, es el segundo villancico del tercer Nocturno, pero que tampoco tiene ningún rasgo jacaresco y pertenece, por lo tanto, a la segunda modalidad; en este caso también, como ocurre con el villancico-jácara dos años anterior de las Descalzas, el marbete de «jácara» alude tan solo a la música, no al contenido del texto, carente por completo de germanía o de alusión alguna a jaques.

4. LOS VILLANCICOS-JÁCARA DEL SIGLO XVIII

Los cuatro pliegos del siglo XVIII solo contienen los villancicos de Navidad, como el de 1690. Están todos divididos en tres Nocturnos y cada uno de ellos tiene tres villancicos, más uno final dedicado a la Adoración, haciendo un total de diez villancicos por pliego.

En el de 1739 el villancico-jácara es el noveno (el tercero del tercer Nocturno), lo mismo ocurre con el de 1740; en el pliego de 1743 la jácara es el quinto villancico (el segundo del segundo Nocturno); y por fin en el de 1749 vuelve a ocupar la jácara el noveno villancico, al final.

La de 1739 consta de introducción, estribillo y coplas; los interlocutores son Antón, nombre con claras resonancias entremesiles, y el coro; la modalidad es la tercera, es decir, mixta: contiene, muy diluidos, rasgos de la germanía, pero sobre todo frases hechas y tiene un carácter costumbrista que hace burla de las mujeres casadas malcontentadizas, de las amas de cura que roban la despensa, de las viejas que se arreglan en exceso para aparentar y de los médicos matasanos, para acabar alabando al Niño como médico supremo que cura todas las culpas. La presencia de la música y el baile son indiscutibles. Se trata de una jácara de la costa, romance é-a.

La jácara de 1740 también tiene introducción, estribillo y coplas; se abre con la burla de lo viejas que son las jácaras e introducen al personaje de Antón, que la va a cantar. Hay dos coros de los que se destacan cuatro voces solistas que preguntan a Antón. Aquí también el Niño cura todas las dolencias del alma humana desde el pecado original (Eva come la manzana y su glotonería «contagia» a todos los seres humanos). Llama la atención la palabra muy de moda por esos años: «petimetras» (Antón: «De un bocado cayó mala / la humana naturaleza / como algunos racionales / que comen como unos bestias»). 1. «¿Qué fue el acceso?». Antón: «Un ahíto». / 2. «¿Qué resultaron?». Antón: «Viruelas». / 3. «¿De qué casta?». Antón: «Pegajosas». / 4. «¿A quién?». Antón: «A su descendencia». 4. «¿Y no eran viruelas locas?». / Antón: «No, que no eran petimetras»). Es una sátira contra las modas y el dinero (los viejos lo esconden, las mozas lo desean, los guapos lo malgastan, los pobres lo esperan. Y de todo cura el Niño. Pertenece también a la tercera modalidad.

La jácara de 1743 es bímembre: estribillo y copla. Quien canta es de nuevo Antón y por otra parte el coro. Está dedicada a reprehender los abusos de los hombres y tiene algún resto de germanía. Pertenece por lo tanto, una vez más a la tercera modalidad destacada por Alain Bègue. Empieza con Adán y Eva y cómo se perdió la humanidad por ello, pero llega el Niño, un gigante (que está claramente por «jayán», término de la germanía, traducido para el oyente dieciochesco, que designa al jaque de jaques, el más importante). Con ello recupera algo del léxico

de germanía que reside en los dobles sentidos de algunos términos, por ejemplo: «Pero es tan guapo el Chiquito, / que han de ver cómo les deja / a la culpa cabirrita / y a la muerte patitiesa».

La última jácara que he hallado, de 1749, también es bipartita y tiene estribillo y copla. Pertenece asimismo a la tercera modalidad y tiene también por tema a Dios que remedia los males provocados por el demonio que tienta a Eva. De nuevo habla Antón y el coro con cuatro solistas que se destacan para hacer preguntas.

En todas las del XVIII se enuncia el género («jácara») al que pertenece, pero no hay llamada de atención al público.

5. CONCLUSIONES

En los tres primeros villancicos-jácara del siglo XVII hallados en las Descalzas tenemos la llamada de atención al público y, perteneciendo a la primera modalidad, la de la jácara plena, son los más «completos» en cuanto a su hibridismo; el cuarto es el único que pertenece a la segunda modalidad, solo jácara musical sin ninguna vinculación con el género jacaresco. Los cuatro del siglo XVIII tienen la adscripción al género, carecen por completo de apelación al público y el coro intercala las preguntas, al modo del coro griego, que debería hacerse el público para que el solista responda y así lo adoctrine; todos ellos pertenecen a la tercera modalidad de adaptación de la jácara al villancico.

Examinando los pliegos de uno y otro siglo bien se echa de ver que el contexto musical y teatral pesaba bastante para actuar como gancho de las voluntades de los asistentes. Lo teatral no solo se refleja en el hecho de que los villancicos estén dialogados, sino incluso en la posición que ocupan dentro de la fiesta, así como estaban intercalados los géneros breves teatrales entre los actos de la comedia. En los villancicos del XVII tenemos, además de las jácaras, villanos, canarios, etc. entre los bailes; negros, gallegos, gitanos, etc. entre los personajes; en los del siglo XVIII tenemos tonadillas, seguidillas, etc., por lo que respecta a las formas musicales y petimetras, abates y currutacos por lo que se refiere a los personajes. Con ello quiero destacar la flexibilidad y actualización al contexto de estos villancicos y más concretamente de los que son objeto de mi estudio, los villancicos-jácara, que no solo no están fosilizados, a pesar de que la jácara —ya lo decía Quevedo— fuera ya algo tradicional, pues llevaba más de un siglo en boga, sino que su adaptación a las modas de cada momento hizo de ella algo proteico e imprescindible en toda fiesta, teatral o religiosa, como señuelo para el público.

6. CORPUS DE VILLANCICOS DE JÁCARAS DE LAS DESCALZAS

6.1. SIGLO XVII

Villancicos que se cantaron en la Capilla Real de las señoras Descalzas la noche de Navidad de 1682 y la de... Reyes de 1683. Madrid?: [s.e.], 1683? [BNE, VE/79-1].

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de las señoras Descalzas la noche de Navidad, este año de 1683 y la de Reyes de 1684. Madrid: Antonio Zafra, 1683? [BNE, VE/79-2].

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de las señoras Descalzas la noche de Navidad, este año de 1684 y la de Reyes de 1685. Madrid: Antonio Zafra, 1684? [BNE, VE/79-3].

Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1690. Madrid: Melchor Álvarez, 1690? [BNE, VE/83-48].

6.2. SIGLO XVIII

Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1739. Impr. Diego Miguel de Peralta, calle de la Habada [BNE, VE/1307-35].

Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1740. Impr. Diego Miguel de Peralta, calle de la Habada [BNE, VE/1307-37].

Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1743. Impr. Diego Miguel de Peralta, calle de la Habada [BNE, VE/1443-24].

Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1749. Impr. de la viuda de Peralta, más arriba del Horno de la Mata [BNE, VE/1307-51].

BIBLIOGRAFÍA

- BÈGUE, Alain (2013a). «Contra el diablo: Los villancicos-jácaras para la Inmaculada Concepción». En Carmela Pérez-Salazar, Resano, Cristina Taberero Sala y Jesús María Usunáriz Garayoa (coords), *Los poderes de la palabra: el impropio en la cultura hispánica del Siglo de Oro*. New York: Peter Lang Publishing, pp. 27-39.
- BÈGUE, Alain (2013b). «“Tres o cuatro villancicos de las mejores letras”: transmisión y recepción de los villancicos en el Barroco tardío». *Criticón*, 119, pp. 99-126.
- BÈGUE, Alain (2014). «La jácara en los villancicos áureos». En María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.), *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*. Madrid: Visor, pp. 125-155.
- DI PINTO, Elena (2010). «Jácaras de sucesos: otra modalidad. El Caso en jácaras». En José María Díez Borque (dir.), Inmaculada Osuna y Eva Llergo (eds.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Madrid: Visor, pp. 217-241.
- DI PINTO, Elena (2013). «De hibridismos y alteridades en el ámbito teatral del siglo xvii: una “famosa jácara”». En *Géneros híbridos y libros mixtos en el Siglo de Oro, Mélanges de la Casa de Velázquez*, 43, 2, pp. 139-151.
- DI PINTO, Elena (2014). «El mundo del hampa en el siglo xvii y su reflejo en la jácara: ¿realidad o ficción literaria?». En María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.), *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*. Madrid: Visor, pp. 195-217.
- LLERGO OJALVO, Eva (2012). «Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales». *eHumanista*, 21, pp. 132-161.
- LLERGO OJALVO, Eva (2017). *El villancico paralitúrgico: un género en su contexto*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo.
- MARTÍNEZ CAMPO, Luis (2015). «La dimensión musical de la jácara: fuentes escritas y tradición oral a principios del siglo xvii». En *VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Libro de Actas, JAM*. Madrid: [s.e.], pp.174-183.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso (1938). «Los Villancicos Guadalupanos de Felipe de Santoyo». *Ábside*, II, pp. 18-29.
- TORRENTE, Álvaro (2014). «¿Cómo se cantaba al “tono de jácara”?». En María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.), *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*. Madrid: Visor, pp. 157-177.
- WAISMAN, Leonardo J. (1996). «Una aproximación al villancico de jácara». Ponencia presentada en la X Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. Santa Fe, 22/25-VIII, 1996.

Recibido: 05/06/2018

Aceptado: 15/07/2018



VILLANCICOS DE JÁCARA EN UN ENTORNO CONVENTUAL

RESUMEN: En el presente artículo se analizan, a partir de la enorme productividad de las jácaras como género híbrido, los villancicos-jácara hallados en el monasterio de las Descalzas Reales, un *corpus* de ocho piezas que abarcan los siglos XVII y XVIII. En estos villancicos de jácara subrayo también la teatralidad, por un lado, y por otro la actualización, dentro de los parámetros del género jacaresco, al contexto de los oyentes de estas piezas, ancladas sí en la tradición en cuanto a la forma, pero de la más «rabiosa actualidad» en cuanto al contenido.

PALABRAS CLAVE: tipología de las jácaras, villancicos-jácara (productividad y actualización), siglos XVII y XVIII, monasterio de las Descalzas Reales.

VILLANCICOS DE JÁCARA IN A CONVENTUAL ENVIRONMENT

ABSTRACT: This article analyzes, from the huge productivity of the jácaras as hybrid genre, the villancicos-jácara found in the convent of Descalzas Reales, a corpus of eight pieces spanning from the 17th to the 18th centuries. In these villancicos-jácara I underline also theatricality, on the one hand, and on the other the update, within the parameters of the genre jacaresco, for the context of the listeners of these pieces, cling to tradition as to the form, but 'highly topical' as to the content.

KEYWORDS: jácara's typology, villancicos-jácara (productivity and update), 17th and 18th centuries, convent of Descalzas Reales.

EL COMPONENTE VERBAL EN LAS ADAPTACIONES DE LA LITERATURA ÁUREA ESPAÑOLA AL CINE Y LA TELEVISIÓN: UNA PROPUESTA DE ESTUDIO

RAFAEL MALPARTIDA TIRADO

Universidad de Málaga

rmal@uma.es

1. ENCAUZAMIENTO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

Quien se haya adentrado, un tanto temerariamente, en el insondable piélagos de la bibliografía que han generado las adaptaciones cinematográficas y televisivas de nuestra literatura áurea, tal vez habrá experimentado la sensación de que se ha agotado la posibilidad de exégesis. Este cierto efecto «paralizador» se debe, creo, a dos razones fundamentales de muy diferente tenor: la primera, de tipo cuantitativo, porque son ya muchos los libros y artículos que ha suscitado el asunto, avivado en algún caso por centenarios y conmemoraciones que han multiplicado (e incluso «forzado», diría yo) hasta la extenuación los trabajos; la segunda, de índole cualitativa, porque el objeto de estudio, con pocas excepciones, ha sido considerado de escasa calidad y (he aquí el principal problema de enfoque) a muy lejana altura de los insignes textos en los que se basan.

Ante panorama tan desolador, solo cabe el desaliento y el consecuente abandono, o bien puede emprenderse la búsqueda de algún resquicio por el que renovar esta parcela de estudio. Como prefiero esta segunda opción, hay matices decisivos que, de entrada, deberían hacernos reconsiderar esos dos factores, cuantitativo y cualitativo, aparentemente disuasorios: respecto al primero, un altísimo porcentaje de los trabajos se ha consagrado a tres autores, Cervantes, Lope y el anónimo artífice del *Lazarillo*, y de los dos primeros en particular al *Quijote* y *El perro del hortelano*. Es decir, tres autores y tres obras que acaparan, me atrevería a decir, más de dos tercios de lo que se ha escrito sobre la literatura española de los siglos XVI y XVII que ha migrado al cine y la televisión. En el otro escaso tercio, están principalmente representados otros textos cervantinos y lopescos, y ahí figura menguado el

resto de autores y obras de ese periodo que, nos guste ampliar a dos siglos o acotar desde Garcilaso a Calderón, hemos venido a considerar «áureo». Fíjese entonces el investigador si hay vía abierta para indagar sobre las versiones al medio audiovisual de *La lozana andaluza*, *El Buscón*, *El diablo cojuelo* y un largo etcétera de esos espléndidos textos en que se han fijado el cine y la televisión, y cuyas adaptaciones están perfectamente catalogadas y localizadas, con una accesibilidad, merced al cine doméstico, que ya hubieran querido los estudiosos que se contentaron con patearse filmotecas para verlas y fiarse de su memoria para escribir sobre ellas.

Pero (e ingresamos así en el segundo factor que podría resultar disuasorio) he aquí que son precisamente las adaptaciones de esos otros textos las que se han juzgado (y en muchos casos con razón) de manera más circunspecta, a lo que hemos de añadir las severas críticas que han recibido asimismo muchas de las versiones de novelas de Cervantes y de piezas teatrales de Lope, en especial las surgidas durante el franquismo.

En cuanto a los testimonios que refrendan este panorama, voy a cribar considerablemente para quedarme con los acercamientos de mayor calidad en un sintético estado de la cuestión, necesario para establecer qué se ha dicho, cómo se ha dicho y qué resta por decir. De entrada, creo que debemos soslayar, en aras de la homogeneidad, *boutades* que proceden de la crítica de urgencia como la de Carpentier, para quien el *Quijote* «es texto que rehúsa la adaptación escénica o cinematográfica. La prueba ha sido realizada cien veces, sin la menor fortuna» (1990: 192), y cercar así el panorama con estudios donde ha operado no tanto la visceralidad como la reflexión.

Ejemplo de ello, dado que examinan, además, un buen número de adaptaciones, son los acercamientos de conjunto de Santamarina (2002) y de España (2003), de los que parto porque los criterios que adoptan son, en cierto modo, antagónicos. Ambos concuerdan en que el saldo de la literatura áurea llevada al cine es negativo, pero Santamarina apela a menudo a la «creatividad» como factor esencial para juzgar méritos y deméritos de las diferentes películas, en tanto que España se inscribe de pleno en la llamada *fidelity criticism*, de modo que parte de «premisas un tanto frustrantes» y llega a lamentar, de entrada, «no sólo el escaso número de escritores adaptados, sino la completa remodelación a que han sido sometidas sus obras» (2003: 35). Así, por ejemplo, el primero destaca en *El Buscón* de Berriatúa, no sin antes señalar algún defecto, que se trata de «una relectura personal y creativa del texto», y se desliza «en sentido contrario a la perspectiva “señorial” y de clase del relato» de Quevedo, llegando a «enfrentarse de manera

¹ Llega Carpentier a exclamar, como remate de su artículo: «¡Escojan, pues, los cineastas de Hollywood el tema que se les antoje, pero dejen quieto a Cervantes, cuya obra se niega, por tradición, a ser llevada a la pantalla y al teatro!» (1990: 193).

abierta a la obra original para proponer una visión personal de la misma y, en cierto modo, de la picaresca» (Santamarina 2002: 180-181), en tanto que echa en falta en el *Lazarillo* de Fernán Gómez y García Sánchez «una relectura más osada de la obra» (2002: 180). En cambio, España se queja una y otra vez de que poco quede de los textos literarios adaptados y celebra, por contra, que *El perro del hortelano* de Miró sea «respetuosa con el original» (2003: 49).

El auténtico problema de la supuesta fidelidad o infidelidad como brújula para evaluar una adaptación no es, desde luego, alguna aparente contradicción como en la que parece incurrir Santamarina cuando, en contra de sus principios, señala como demérito del *Lazarillo* de Fernández Ardavín que «trastoca radicalmente el sentido original del texto» (2002: 178). No es que esté aplicando un doble rasero, pues las múltiples alteraciones introducidas en ese filme no proceden de la libertad creativa, sino de la ideología impuesta desde una dictadura, y más en particular porque la película «no es solamente un vehículo de adoctrinamiento católico, sino una llamada a respetar el orden social imperante» (Cruz-Cámara y Kaplan 2002: 42). La dificultad reside, en realidad, en que no hay manera de determinar en qué consiste esa pretendida fidelidad, de forma que el criterio está viciado *ab ovo*. No hay que ir muy lejos para comprobarlo: *El Buscón* de Berriatúa es para Santamarina, como acabamos de advertir, un ejercicio de suma creatividad que llega a subvertir el sentido del texto de Quevedo, en tanto que para España, tasador de fidelidades, «se acerca al original con bastante respeto» (2003: 46). Es más, cuando se apela a la cantinela de la fidelidad o el respeto (que, no lo olvidemos, son términos de filiación moralizante), ¿es en sentido unívoco, es decir, un filme es mejor por ser más «fiel» al texto de partida? Para la llamada *fidelity criticism*, desde luego que sí, pero prueba de la poca consistencia de esa ofuscada detección de «mentiras y alteraciones», como definía Wolf (2001: 21) la tendencia, es que *El Buscón* es juzgada negativamente por España aun siendo, en su opinión, bastante «fiel» a su fuente literaria.

Es este un escollo metodológico que no afecta solo, naturalmente, al estudio de las adaptaciones del Siglo de Oro, pero que se agrava en mayor medida cuando los textos literarios mudados al cine o la televisión gozan de gran prestigio y

² Para que no quepa duda de que estamos ante un caso en que no se obra con libertad, véase el revelador cotejo de Acosta Romero entre las principales decisiones tomadas en el filme y la versión depurada del *Lazarillo* de 1573 (1998: 18-19). Habría que evitar, así, que en un estudio exclusivamente intrínseco se llegue a dictaminar, por soslayar el contexto de producción, que la película aventaja al texto literario (Shu-Ying Chang 2002: 519-522). Un estudio de ese tipo que incida en el lenguaje cinematográfico debe sentarse en sólidas premisas teóricas y metodológicas, como propuso Tejada Medina (1997) para un capítulo de la serie televisiva *El Quijote* de Gutiérrez Aragón.

³ Nótese también, para el caso de *El perro del hortelano* de Pilar Miró, que dos artículos logrados como los de Alonso Veloso (2001) y Díez Ménguez (2002) difieren precisamente a la hora de tasar el grado de fidelidad que presenta el filme respecto al texto de Lope.

se juzga que su calidad parece inalcanzable para los medios que vuelven a recrearlos, como si hubieran de entrar en competencia con ellos. Así, una cuestión emparentada con esta de la fidelidad es la de la «potencialidad» y el «desaprovechamiento». Un trabajo que erige esas dos ideas como hilo conductor es el de Quesada, para quien, respecto al período del Siglo de Oro:

[e]sta prodigiosa época, extraordinariamente fecunda en las Letras y en las Artes plásticas, que modela el carácter español en el intervalo existente entre el cénit de la grandeza y los primeros indicios de la decadencia, donde aparecen las primeras grandes novelas y obras teatrales que mezclan el realismo con la crítica social y moralista, esta época de eclosión cósmica del genio español, aunque ha sido aprovechada por el cine no lo ha sido suficientemente ni en cantidad, ni en calidad, ni en profundidad (1986: 27).

Tras semejante proclama, por no decir soflama, no es de extrañar que, por ejemplo, considere una película como *El Buscón* «falta del vigor y del desgarrar auténticos del original» (1986: 42), o que opine que Ramón Fernández, en *El diablo cojuelo* filmico, «desaprovechó totalmente las posibilidades que le brindaba el texto» (1986: 42). Esto significa que la gran calidad de una obra literaria debe trasvasarse, casi por decreto y no sé si a través de algún misterioso canal, a la obra cinematográfica, cuando la práctica de las adaptaciones demuestra más bien lo contrario: es preferible elegir textos de escasa calidad o muy poco conocidos, como ilustró el cineasta que me parece más inteligente a la hora de tomar de la literatura lo que mejor servía a sus intereses: Alfred Hitchcock (Malpartida Tirado 2018: 42-43).

En línea contraria, aunque aún en el área de irradiación de la *fidelity criticism*, está la idea de que esos textos canónicos son inaprehensibles para el cine. Y al frente de ellos, claro, figura el *Quijote*, como ya apreciamos en la airada protesta de Carpentier. En el mismo sentido se manifestaba Blas Matamoro cuando titulaba elocuentemente su artículo sobre las versiones filmicas de la obra magna de nuestra literatura como «En ningún lugar de la Mancha» (2003). Muy llamativa es, además, la contundencia con la que a menudo se despacha el asunto, y no porque una u otra versión sea juzgada de forma malhumorada, sino porque llega a afirmarse, respecto a todas ellas en su conjunto, que «don Quijote sigue esperando, con su espada desenvainada en el escenario de la proyección, que el cine de luces y sombras le acepte como una figura de ficción y no como un enemigo que destroza la pantalla en cada una de sus adaptaciones» (Praga Terente 2016: 171) .

⁴ Posibles antidotos para todas estas tendencias que giran en torno a los conceptos de «fidelidad» o de «superioridad», son, si se encauzan con precaución, las últimas propuestas relacionadas con la mitocrítica, que no por casualidad han empezado a consolidar términos como «más allá de la adaptación» o «reescritura» desde el propio título de sus trabajos (Pardo García 2011 y 2013) y

La nómina de detractores enfurecidos con cualquier adaptación del *Quijote* es tan larga que requeriría un estado de la cuestión monográfico y no este breve pórtico que ofrezco aquí. Es así, sin duda, la célebre novela de Cervantes el texto que más ha sido sometido a la prueba de la fidelidad, y con la salvedad de los dos acercamientos de Gutiérrez Aragón, que, aunque no de manera unánime, sí han granjeado sus partidarios (por ejemplo, Sánchez Noriega 2005; Hernández 2005; Usero Cañestro 2005; Buezo Canalejo 2008), el veredicto ha sido muy negativo. Sucede además que el *Quijote*, en sus variadísimos trasvases al cine y la televisión, ha caído en la mayor trampa de las que ha urdido la *fidelity criticism*:

La crítica de la adaptación provee una serie de «dilemas» y de «círculos viciosos». Una película «fiel» es vista como poco creativa, pero una película «no fiel» es una traición vergonzosa al original. [...] Parece como si el adaptador nunca pudiera ganar (Stam 2014: 31).

Ni que decir tiene que esos vaivenes en los criterios metodológicos de muy diferentes investigadores han zarandeado con rigor a las versiones filmicas del texto cervantino, pero es que pueden encontrarse incluso en un mismo trabajo, como el bien documentado y valiente en sus juicios de Emilio de la Rosa sobre las «adaptaciones animadas» del *Quijote*, pero cuya siguiente afirmación parece escrita para ilustrar la paradoja que exponía Stam:

Si la versión australiana peca de vacía y de exceso de licencias con respecto al original, la serie dirigida por Cruz Delgado y titulada *Don Quijote de la Mancha* (1978), peca de lo contrario, de un seguimiento al pie de la letra del texto de Cervantes, olvidando un mínimo de imaginación (1998: 112).

han procurado ofrecer una extensa relación de títulos que no sean adaptaciones, sino que retomen el texto «solo por alguno de sus flancos» (Bonilla Cerezo 2015: 48-51); o las que han considerado el Siglo de Oro de forma global en su relación con el cine y la televisión, como una reciente tesis doctoral que acaba de convertirse en libro (López López 2017). Por otra parte, la sugestión de lo que podría denominarse *adaptación compuesta o mixta*, es decir, la que se basa no solo en un texto literario, sino que también tiene en cuenta otra adaptación previa, como apunta Lara para el caso del *Quijote* de Kozintsev, que mira al de Pabst (1998: 82), podría contribuir a que vayamos superando los lugares comunes sobre la «fidelidad».

- 5 Y digo solo dos porque la que podría considerarse otra mirada del realizador al texto cervantino, *La noche más hermosa*, poco debe en realidad a «El Curioso Impertinente» como texto literario (Malpartida Tirado 2018: 663-666).
- 6 A esto habría que sumar un matiz algo desconcertante que añade un poco más adelante, y que permite apuntalar la idea de que nadie sabe en realidad qué se entiende por «fidelidad»: «Muchas veces se dice que esta versión [la de Cruz Delgado] es la más fiel al original, pero no es cierto, ya que esa supuesta fidelidad se refiere a la servidumbre que la serie tiene con respecto al texto, olvidando dar su propia visión de la novela y, desde luego, sin profundizar en absoluto en lo que

Por fortuna, hay investigadores que, con buen tino, han intentado desechar este principio metodológico errado, pero se les ha deslizado, diríase como prueba de su resistencia, en alguna ocasión (Gómez Mesa 1978; Lara 1998; Utrera 2001). Creo que quienes con mayor vigor han reclamado un viraje (y sigo ciñéndome al caso paradigmático del *Quijote*) y lo han aplicado coherentemente a sus pesquisas, son Hernández Ruiz (1998) y Herranz (2005). El primero de ellos inicia su trabajo con este decidido aldabonazo:

La mayor parte de los estudios que relacionan el cine con la obra cervantina lo hacen desde una perspectiva muy ilustrativa, ciñendo su disertación en torno a la mayor o menor fidelidad de las adaptaciones fílmicas respecto al original literario. No voy a sumarme a este tipo de operaciones, que tienen todavía muchos recovecos que auscultar, aunque casi siempre con un discurso bastante reiterativo y adaptado a plantillas comparativas no especialmente sofisticadas (1998: 139).

Y Herranz, en su espléndido monográfico, realiza esta declaración de intenciones:

el presente trabajo no se centra en el potencial cinematográfico del *Quijote*, sino en sus adaptaciones, en la medida en que las narraciones cinematográficas condensan, truncan, magnifican, desvirtúan, burlan o parodian (parodia de la parodia, en este caso) la novela o el personaje. Y ante todo cabe preguntarse, atendiendo, por ejemplo, a las radicales diferencias de ejecución que presentan tres adaptaciones coincidentes en su propósito de *fidelidad* a la obra (Rafael Gil, Cruz Delgado y Manuel Gutiérrez Aragón [serie]): ¿qué es ser *fiel* al *Quijote*? Un recorrido por las diversas transposiciones de la novela a la pantalla no contribuirá necesariamente a responder a esta cuestión, sino (y éste es nuestro objetivo) a delimitar algunas de las múltiples visiones interpretativas de las que la obra literaria ha sido objeto por parte del medio audiovisual (2005: 13).

Es, sin embargo, aún más fecunda para lo que voy a proponer, esta otra afirmación del autor:

Cervantes no escribe pero refleja en sus personajes o en sus aventuras. Fidelidad en este caso es la mayor traición a unas ideas que no necesitan seguir el texto para poder plasmarse» (1998: 112). Al margen de que parece olvidarse que es al público infantil al que principalmente va dirigida una serie de animación como esa, creo que la idea hacia la que se desliza la objeción es la del «espíritu» del texto, forma relajada de la exigencia de la fidelidad sobre la que ya intenté alertar en otro lugar (Malpartida Tirado 2018: 26-27).

- ⁷ Conviene añadir, en la estela de este último, pero asumiendo además la riquísima introducción teórica de Zecchi con que se abre el libro colectivo en el que participa y apoyándose en el combativo Stam (mimbres metodológicos con los que creo que todo estudio comparativo entre literatura y cine puede encauzarse con bastantes garantías), el artículo de Briones Manzano (2012).

la bibliografía existente sobre el *Quijote y el cine* —con la honrosa excepción de la obra colectiva *Cervantes en imágenes*, cuya diversidad de discursos permite que trasluzca una visión objetiva y, finalmente, unitaria de cómo el cine ha abordado la literatura cervantina— se ve limitada a explorar lugares comunes que provienen de la ausencia de monografías: a partir de las limitaciones de tiempo y extensión inherentes a los artículos suele aflorar el ceñimiento a la abstracción sintética —se habla, en términos generales, de *obras fieles* o *infieles*, de films que *desmerecen* o *hacen justicia al personaje*, que logran o no *reflejar su espíritu*, que están cerca o lejos de la *grandeza moral de don Quijote*— y, más allá de los episodios y personajes por todos conocidos, no suelen explorar los vínculos con la obra literaria, sino con el vago recuerdo que queda de ésta (2005: 11-12).

Si estas dos palabras clave, «abstracción» y «vago recuerdo», en proporción distinta, han determinado una buena parte de los trabajos sobre el *Quijote* y la literatura española áurea en el cine, mirar hacia el componente verbal de las adaptaciones creo que solventa en buena medida ambos escollos, porque obliga a cercar el objeto de estudio y, de este modo, el cotejo entre ambos cauces artísticos resulta, para empezar, más directo y concreto.

Aunque apenas se ha abordado este aspecto que quiero reivindicar, algo mayor ha sido la atención de la crítica al ámbito verbal en el caso de las adaptaciones teatrales. Contamos, por ejemplo, con aportaciones valiosas incluso desde un punto teórico y tipológico (Pérez Bowie 2001; Sánchez Noriega 2011), una atinada advertencia «acerca del peligro de subestimar el diálogo en el marco de los estudios en este campo» (Trecca 2015: 166-167), y aplicaciones prácticas no con excesivo detenimiento en lo puramente lingüístico pero que constituyen una piedra de toque para que empecemos a estudiar estas películas por dicha vía.

La razón fundamental de que sí se haya atendido en ocasiones al componente verbal es la problemática específica del verso y que dos filmes se han beneficiado de un evidente auge, a partir de finales de los noventa, en el campo de estudio de las relaciones entre la literatura y el cine, *El perro del hortelano* y *La dama boba*. En particular, la película de Pilar Miró ha suscitado ingente bibliografía, con trabajos de calidad como los de Cortés Ibáñez (2000) y Alonso Veloso (2001), que han incidido en lo verbal, o los de Jaime (2000: 210-231), Pilar Nieva de la Paz (2001), Escalonilla López (2002), Díez Ménguez (2002), Fernández y Martínez-Carazo (2006) y Thiem (2009), más de pasada por ser los suyos estudios centrados en aspectos estructurales, técnicos y del lenguaje de las imágenes, pero estableciendo bien su relación con los diálogos. Algunos de ellos, eso sí, aún se han movido en los límites de la *fidelity criticism*.

Es esta de la dramaturgia, además, la parcela más activa en las investigaciones actuales sobre la literatura áurea y el cine, con artículos excelentes como los de Trecca (2011) y Noble Wood (2015) sobre *La dama boba*, tesis doctorales en curso con prometedores adelantos en forma de artículo (Carmona 2015; Carmona

y Boadas 2016), o el reciente número del *Anuario Lope de Vega* sobre «La escena y la pantalla. Lope hoy», al frente del cual se llama la atención sobre lo erróneo de «ideas que aún se utilizan para valorar cualitativamente las relecturas de obras clásicas, por ejemplo las vinculadas con nociones como “fidelidad” o “lealtad”» (Carmona, García Mascarell y Gilabert 2018: 3), en lo que insiste uno de los trabajos incluidos en ese monográfico, la sugerente apuesta de Wheeler (2018: 271 y 277), de manera que se puede otear en el horizonte un más que necesario replanteamiento metodológico como el que propongo aquí.

2. CALAS EN LAS ADAPTACIONES DE LA NARRATIVA ÁUREA

Un ejemplo de adaptación generalmente vituperada (hecha excepción, como hemos comprobado, de Santamarina) es *El Buscón* (1975) de Luciano Berriatúa, a quien Augusto M. Torres incluyó entre los *Directores españoles malditos*, resaltando el fracaso comercial del largometraje (2004: 60-61); de hecho, se le conoce y cita mucho más como especialista en Murnau y el expresionismo alemán, y en calidad de restaurador de películas, que como realizador. Por otra parte, si lo deslavazado o episódico del relato es una de las principales objeciones que ha recibido la película, nótese, sin embargo, que ya ha resaltado la crítica, en la discusión sobre su adscripción a la picaresca, la peculiar estructura del propio texto literario, como sintetiza bien, por ejemplo, Güntert (2006: 149-150). Y hay también quien le da la vuelta a esa cierta desorganización del texto audiovisual y opina que «*El Buscón* está narrado de una manera muy libre y audaz y, en muchos momentos del filme, da la sensación de ser un carrusel de imágenes desbordantes en el que debemos prestar igual atención a los personajes que están en primer término diciendo sus frases como a lo que está sucediendo en el fondo del plano» (Miguel Borrás y Úbeda-Portugués 2010: 16), además de que el propio Berriatúa declaraba en una entrevista a los citados investigadores que «no tenía una estructura narrativa. Eran cuadros separados casi a hachazos» (2010: 24).

En todo caso, no es de extrañar el generalizado desafecto hacia el largometraje, porque no es un trabajo muy logrado en sí mismo, pero, en relación al texto en que se basa y atendiendo a cómo adapta el componente lingüístico, conviene advertir lo siguiente: no se contenta con trasladar linealmente el relato de Quevedo, sino que arranca incluso con un doble motivo y altera el orden de los pasajes que emplea, comenzando por el capítulo VII y la carta del tío de Pablos, y multiplicando y dinamizando las voces y las modalizaciones (de estilo directo a indirecto y viceversa, del «tú» epistolar al «yo» del narrador); acude a la *voz over* pero ni abusa de ella ni parece pretender el «reconocimiento» del texto por parte del espectador (elude, por ejemplo, la célebre y logradísima descripción del licenciado

Cabra); retoma a menudo términos y frases de la obra pero los «envuelve» en cierto remedo de lenguaje arcaizante no mal encaminado; y no considera que el receptor, por ser espectador de cine y no lector de un texto literario, requiera excesivas modernizaciones ni glosas explicativas para entender a los personajes.

En esto último habríamos de detenernos, pues es *El Buscón* de Quevedo un festín dilógico y podría pensarse que Berriatúa confía demasiado en el paladar de los espectadores, no por el lugar común de que quien está ante una película pierde o aminora sus capacidades intelectivas, sino porque debe cazar las malicias, a menudo hartas y complejas, al vuelo y no con el reposo que permite el libro en las manos. Por citar dos ejemplos contrarios de sesgo escatológico, el «dicen que daba paz cada noche a un cabrón en el ojo que no tiene niña», trasladado del texto quevediano mediante voz *over* epistolar, podría representar alguna dificultad, y, de hecho, se aprecia en la tabla comparativa del siguiente apartado que dedico al teatro que en la versión televisiva de *El perro del hortelano* se percibe como problemática «dar la paz» en su acepción de ‘besar’; en cambio, en otras ocasiones opta por apoyarse en algún elemento visual que «fije» el sentido, lo que le permite incluso ser menos explícito verbalmente que el texto, pues la imagen ya cumple la función aclaratoria:



Texto literario
El Buscón
(Quevedo 2017: 242)

Llamábanle el Jayán. Decía que estaba preso por cosas de aire, y así, sospechaba yo si era por algunas fuelles, chirimías o abanicos, y decíale si era por algo desto. Respondía que no, que eran cosas de atrás. Yo pensé que pecados viejos quería decir. Y averigüé que por puto.




Texto filmico
El Buscón
(L. Berriatúa, 1975)


PABLOS: ¿Quién es este?
PRESO (en *off*): Preso es.
PABLOS: ¿Por gerifalte?
PRESO (en *off*): No, sino por cosas del aire.
PABLOS: ¿Cómo es eso? ¿Robaste fuelles o abanicos?
JAYÁN: No, por pecados de atrás.
PABLOS: ¿De tiempo atrás?
JAYÁN: No, de atrás [y se cimbreo para que se fije en el trasero, con estruendo de risas entre los otros presos].

Es notable el modo en que se logra imprimir dinamismo mediante la conversión en diálogo directo, y «gerifalte», voz de la germanía, sustituye bien la mención a los «fuelles, chirimías y abanicos» porque se renuncia a la acepción de ‘soplones’ simplificándola con la de ‘ladrones’, pero a cambio se confía en el gesto del personaje y se deja más velado lo que la voz narrativa aclara cuando se alude a lo que averigüó finalmente.


Por otra parte, se ha acusado precipitadamente a Berriatúa de indolencia a partir de una declaración de él mismo: «considero impenetrable el texto original» (Gómez Mesa 1978: 219); pero ningún indicio hay de que se tomara con liviandad la incorporación del texto quevediano, dado que no se contenta con acudir a la obra matriz y que da título al filme, sino que llega a emplear otros textos del autor. Resulta muy llamativo, y bien alejado de la indolencia, que el realizador y guionista llegue a poner en boca del padre de Pablos un fragmento de uno de sus *Sueños* y *discursos*, concretamente el del *Infierno*:

 Texto literario 1
El Buscón
(Quevedo 2017: 101)

—Quien no hurta en el mundo, no vive. ¿Por qué piensas que los alguaciles y jueces nos aborrecen tanto? Unas veces nos destierran, otras nos azotan y otras nos cuelgan, aunque nunca haya llegado el día de nuestro santo. No lo puedo decir sin lágrimas —lloraba como un niño el buen viejo, acordándose de las veces que le habían bataneado las costillas—; porque no querrían que, adonde están, hubiese otros ladrones sino ellos y sus ministros.

 Texto literario 2
Sueño del infierno
(Quevedo 1993: 227)

Éstos son los boticarios, que tienen el infierno lleno de bote en bote, gente que como otros buscan ayudas para salvarse, éstos las tienen para condenarse. Éstos son los verdaderos alquimistas, que no Demócrito Abderita en el *Arte Sacra*, ni Avicena, Geber, ni Raymond Lulio, porque ellos escribieron cómo de los metales se podía hacer oro, y no lo hicieron ellos; y si lo hicieron, nadie lo ha sabido hacer después acá: pero estos tales boticarios, del agua turbia (que no clara) hacen oro, y de los palos; oro hacen de las moscas, del estiércol; oro hacen de las arañas y de los alacranes y sapos; y oro hacen del papel pues venden hasta el papel en que dan el unguento.

 Texto filmico
El Buscón
(L. Berriatúa, 1975)

PADRE DE PABLOS: Quien no hurta en el mundo, no vive. ¿Por qué piensas que los alguaciles y jueces nos aborrecen tanto? No lo puedo decir sin lágrimas [se levanta la ropa y vemos en plano de detalle cicatrices en sus costillas]. Porque no querrían que hubiese otros ladrones más que ellos y sus ministros.

MADRE DE PABLOS: ¿Eso quieres para tus hijos? ¿Un cuerpo que de tan molido no se tenga en pie? Brujos han de ser, o alquimistas.

PADRE DE PABLOS: ¿Alquimistas? Comerciantes, boticarios: esos son los verdaderos alquimistas y no Demócrito ni Raimundo Llull. Ellos escribieron cómo de los metales se podía hacer oro, y no lo hicieron ellos; y si lo hicieron, nadie lo ha sabido hacer después acá. Pero los comerciantes, del agua turbia hacen oro, y de los palos; oro hacen de las moscas, del estiércol; y oro hacen del papel, pues venden hasta el papel en que dan el unguento.

Es muy lograda la fusión del texto de los *Sueños* con el parlamento de *El Buscón* gracias a que se inserta una réplica de la madre (de cosecha propia y con estratégica mención a los alquimistas para enfilarse oficios, como gustaba a Quevedo) que funciona como eficaz bisagra entre turnos. Así, el procedimiento, emparentado con la «imitación compuesta», que «ofrecía el riesgo previsto por Séneca: [...]

que resultara un zurcido inhábil» (Lázaro Carreter 1979: 96), sortea el peligro de que se le noten las costuras. Por otra parte, la referencia importada de la segunda fuente se debe a que Berriatúa es consumado especialista en ocultismo y, de hecho, su primer cortometraje, de 1971, se llamó *El alquimista*.

Mucho más fácil de detectar es la recurrencia a dos célebres poemas satíricos de Quevedo, la letrilla «Poderoso caballero es don dinero», de la que se cantan varias estrofas hasta en tres ocasiones, y el soneto «Érase un hombre a una nariz pegado», que en un divertido momento empieza a recitar Ana Belén mientras toca la nariz de Pablos. La primera, desde luego, emparenta mejor con la trama (y por eso abre y cierra el filme), dado que la segunda constituye un simple guiño al autor.

No quiero decir con estos apuntes que la película sea mejor cinematográficamente de lo que se ha señalado (puede que estos sean solo aciertos parciales), sino que hay vías para explorar soluciones creativas y hábiles desde el punto de vista lingüístico, y puede deparar sorpresas como la incorporación de un parlamento de los *Sueños* en un filme del que la mayoría de investigadores huíamos simplemente por su mala reputación.

Si en busca de otras posibilidades de adaptación de *El Buscón*, enriquecemos el estudio acudiendo a la serie televisiva *El pícaro* (1974), notaremos que Fernán Gómez y sus guionistas obran de manera similar en lo que atañe a la lengua de los textos que incorpora, y de igual modo parece confiarse en la capacidad del espectador si analizamos sus operaciones de modernización y sus oportunas adiciones. Resulta muy interesante para nuestro propósito (y me refiero ahora al conjunto de la serie) que les baste a los guionistas lo que podríamos denominar un cierto «aroma arcaizante»: si son rigurosísimos, por ejemplo, con «la fantasma» en femenino o con «por cierto» como ‘ciertamente’, en el excelente capítulo del doctor Sagredo y doña Mergelina, extraído del *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, usan «ventano» (esto es, ‘ventana pequeña’, la cual queda fuera de campo, así que no es decisión motivada por lo que muestran las imágenes) aunque el texto indica «ventana» (Espinel 1972: 101), y el término, si nos ayudamos del *NLLE*, no aparece en los diccionarios hasta el siglo XIX ni el *CORDE* lo consigna para nuestra literatura del Siglo de Oro. No creo, sin embargo, que esto disuene para el espectador, pues solo a través del estudio, y no en la recepción *in fieri*, pueden detectarse estas minucias léxicas, y más interesante es el modo en que se transforma

⁸ El propio Berriatúa emparenta sus adaptaciones, que se rodaron simultáneamente (Miguel Borrás y Úbeda-Portugués 2010: 23-24). Disponemos ahora, además, de una reciente monografía (España Arjona 2017) donde son identificados y ubicados con minuciosidad los textos que *El pícaro* incorpora, y en lo que respecta a la novela de Quevedo, hay que atender a los capítulos 2, 5, 10 (que contiene el episodio de los reos al que antes aludimos) y 11 de la serie.

y recompone la sintaxis, ámbito este del que más provecho podría extraerse para la investigación sobre el componente verbal en la estupenda serie. Es notable, además, el sentido del humor (como el que derrocha el magnífico texto de Espinel) que se activa con esta adición, a propósito del «desapacible» que le arrojaron al joven amigo de Marcos desde el citado ventano: «¿para qué quieres que mire, hijo mío, si con oler nos basta?». Se trata de una ingeniosa conversión en diálogo del escueto «entró quejándose» (Espinel 1972: 101) al que alude la voz narrativa.

En cuanto al *Lazarillo de Tormes*, el de Fernán Gómez y García Sánchez (*Lazarillo de Tormes*, 2001) es, en puridad, la adaptación de una adaptación, el monólogo teatral que llevó a las tablas Rafael Álvarez *el Brujo* (Brasó 2002: 255-256), de modo que resulta más difícil tasarlo respecto a su vertiente lingüística (habríamos de tener acceso, para empezar, a ese otro texto «puente»). Pero si atendemos al que César Fernández Ardavín realizó en 1959 en la línea del impuesto nacional-catolicismo y según las pautas del «mercado vigilado» de esa década que tan bien han explicado Pérez Bowie y González García (2010), se puede indagar con garantías porque el diálogo que establece con el texto resulta (y perdónese el intento de juego de palabras) francamente diáfano. Eso implica que hay en el filme una evidente intención, como han señalado dichos estudiosos, de «corregir los defectos morales del texto original» (2010: 133), y no hay que olvidar que, más en particular, se inscribe en la dinámica de las «películas con niño» (Cruz-Cámara y Kaplan 2002: 41; España Arjona 2018: 20). De este modo, las protestas de su productor por «su clasificación para mayores de dieciséis años, pensando que podría perder un público importante, precisamente aquel que tenía la obra literaria como lectura obligatoria en los centros de enseñanza» (Pérez Bowie y González García 2010: 132), nos sitúan en la órbita de qué planes había para una adaptación de este sesgo. Así, la sustitución sinonímica, incluso para términos que no deberían

⁹ Por ejemplo, frente a la aséptica despedida de la madre en el texto literario, tan idónea para lo que está contando (1994: 22), la lacrimógena secuencia del filme de Ardavín hay que tasarla en relación a ese popular «cine con niño», de tendencia sentimentaloides, no al propio *Lazarillo*, porque la novela no constituye el referente, sino otras películas de esa década como *Marcelino, pan y vino* (1954), la lograda *Mi tío Jacinto* (1956) o *Un ángel pasó por Brooklyn* (1957), todas ellas, por cierto, dirigidas por Ladislao Vajda y con Pablito Calvo como estrella infantil. No es que sea, por tanto, la película de Ardavín «infiel» al texto literario, sino que ni siquiera lo tiene en cuenta, porque el impulso creativo está en otro lugar (en este caso, en el propio cine), lo que vuelve a evidenciar que la *fidelity criticism* ha errado en sus métodos.

¹⁰ La película, claro, obtuvo incluso la categoría de «Interés Nacional», dado que además había sido premiada en el Festival de Berlín, probablemente por razones de tipo técnico que, por otra parte, la crítica ha elogiado de manera prácticamente unánime. Y que el criterio de la supuesta «fidelidad» al texto literario es del todo improductivo queda de nuevo de manifiesto porque a Gómez Mesa, por ejemplo, le parece que «la película no defrauda al lector que se deleitó con la novela» (1978: 35), en tanto que ya tempranamente hay quienes se echaron las manos a la cabeza

suponer dificultad alguna, máxime cuando la imagen ofrece potentes asideros de sentido, es la tónica: por ejemplo, en el célebre episodio de la calabazada que propina el ciego al niño, el arcaísmo verbal de «llega el oído a este toro» (Anónimo 1994: 23) se anula con un «acerca», y a continuación «necio» se convierte en «imbécil».

Esto no quiere decir que no merezca la pena ahondar en la pericia que se exhibe ocasionalmente a la hora de transformar lingüísticamente el texto de partida, por arteras que fueran las intenciones. Por ejemplo, el episodio de Zaide, «síntoma de esa España peninsular donde las actividades y pensamientos esclavistas proliferaron, pero de la que —acaso como una manera de mantenerla en el olvido— poco se ha estudiado» (Carrera 2001: 14), y que podría, por tanto, suscitar nuestras suspicacias como analistas, es muy hábilmente trasladado en el filme porque la sentencia se pone en boca no del Lazarillo que, «aunque bien mochacho» (y nótese que el inciso es una prevención), ya tenía juicio para pensar «¡Cuántos debe de haber en el mundo que huyen de otros porque no se veen a sí mismos!» (Anónimo 1994: 18), sino en la del adulto ciego. Se trata de una reubicación y selección del asunto, del que se muestra solo esa parte, y como el diálogo imprime dinamismo, se espera a que el protagonista encuentre al ciego para insertarlo en forma conversacional. Pero, sobre todo, aporta verosimilitud, dado que en el propio texto literario se ha advertido la brecha entre el recuerdo infantil y la voz adulta que lo asume (Fra Molinero 1993: 24).

Sin embargo, no parece que este sea el propósito fundamental de la tibia adaptación lingüística del filme, ya que al prescindirse de la perspectiva adulta del protagonista (atalaya narrativa que se erige en el texto literario para modular perfectamente lo que se dice y piensa, siempre desde esa marcada y calculada distancia), son abundantes los términos puestos en boca del pequeño Marco Paoletti

cuando obtuvo tan prestigioso galardón internacional, y se le reprochó a la película que «no es que esté equivocada en parte o en sus elementos periféricos o en algún rasgo aislado, es que la versión cinematográfica que se nos ofrece está absolutamente equivocada, sin que en ningún solo momento acierte a dar con el camino justo ni con el tono oportuno que nos aproximen a lo que debería ser una traslación en imágenes de lo que a través de las palabras nos ha conmovido y nos ha interesado tan hondamente. No se trata de una desviación; se trata de una traición» (González Egido 1960: 24).

¹¹ Nótese, sin embargo, que ya hay disenso a la hora de tasar las intenciones del anónimo autor del *Lazarillo* literario cuando introduce a Zaide, pues se ha vinculado a «una imagen positiva, liberal, antirracista, que [...] se relaciona con el carácter cuestionador de la novela» (Carrera 2001: 19), pero también se ha concluido que «tanto éxito tiene Lázaro en su marginalización de Zaide que los críticos lo han ignorado o lo han tratado como el mismo Lázaro “quisiera”» (Fra Molinero 1993: 27). Claro que estas dos posturas no son del todo divergentes, pues el término «ironía» con que tantas veces hemos creído salir venturosos al estudiar el texto, poniendo así en cuestión al propio protagonista-narrador, relativiza asimismo cualquier juicio (probablemente anacrónico, además) que podamos establecer sobre las palabras de Lázaro: ¿es racista o refleja el racismo; emplea el autor el racismo para denunciar una nueva iniquidad?

(doblado, para más inri) que resultan inapropiados para tan corta edad: así, «lacería», término clave de la obra, resulta ridículo cuando lo introduce el chiquillo para vincularlo con su nombre. Contrasta esa forzada recurrencia a vocablos de la fuente literaria con pasajes donde sí parece tenerse en cuenta la candidez con que se ha preferido caracterizar a este Lazarillo filmico, de manera que se generan engendros como este:



Texto literario
Lazarillo de Tormes
(Anónimo 1994: 54)

Pensé muchas vecesirme de aquel mezuino amo; mas por dos cosas lo dejaba: la primera, por no me atrever a mis piernas, por temer de la flaqueza que de pura hambre me venía; y la otra, consideraba y decía: «Yo he tenido dos amos: el primero traíame muerto de hambre, y, dejándole, topé con estotro, que me tiene ya con ella en la sepultura; pues si déste desisto y doy en otro mas bajo, ¿que será sino fenescer?».



Texto filmico
El Lazarillo de Tormes
(César Fernández Ardavin, 1959)





Santa Rita, desde que mi amo arregló el arcaz, estoy pensando dejarle, pero no me atrevo por dos razones: la una, por miedo a tiempos aún peores; la otra, porque si mi primer amo me quería hacer morir de hambre, y este me lleva hacia la sepultura, si caigo en manos de otro aún peor, no me queda más que morime. ¿Qué haría? Es un lío...

Que se le plante semejante «interlocutora» (Santa Rita, ante cuya representación habla) es, sin duda, consecuente con el entremado ideológico que se edifica, además de que permite de nuevo una suerte de diálogo implícito (que confía, claro, en que una santa «responda», frente a la desconsolada interrogación retórica del Lazarillo de papel), pero mantener «arcaz» y, en cambio, sustituir «fenescer» por «morir» no parece muy coherente, de igual modo que, en el plano gramatical, «la primera» y «la segunda» razones del texto literario ya funcionaban bien como para mudarlas en «la una» y «la otra». El «lío» final es remate digno de las operaciones poco cuidadosas que se efectuaron, y que, insisto, habría que tasar mirando más hacia las películas «con niño» (en este caso, muy en particular, hacia *Marcelino, pan y vino*) que buscando «fidelidades» respecto al texto de partida.

De la exclusiva (y, por tanto, chata) perspectiva infantil elegida para la película, deriva otro problema que afecta a la armonización de los parlamentos: por ejemplo, el dechado de malicia prospectiva que representa la alusión a los cuernos (Anónimo 1994: 37, n. 109) resulta del todo punto estéril y postizo en el filme cuando lanza la predicción el ciego, pues este edulcorado Lazarillo (que, desde luego, no tiene ni idea de a qué se refiere su interlocutor) nunca será Lázaro, frente a la decisión axial del filme que rodaron Fernán Gómez y García Sánchez, y de la que tanto rédito obtuvieron.

Y llama la atención, al tratarse de una mixtificación, que la cita inicial de la película, mediante rótulo, sea una frase de cosecha propia que se endosa a san Agustín: «El hambre es mala consejera, pero son peores la mentira, la superstición y la ignorancia. Descubridlas, y os acercaréis al Dios verdadero». Y no lo digo porque no sea efectiva (ya que es la inequívoca declaración de intenciones del filme), sino porque buen surtidor de sentencias morales tenían en esa línea, empezando por el propio *hipponensis*, señor arrepentido como el niño de la película, según notamos en sus *Confesiones*, y eso es justo lo que descubrimos que le sucede a este nuevo Lazarillo cuyo principal problema no es el hambre o la barbarie que lo rodea, sino que se ha apartado de los preceptos católicos (ese es «el caso») y debe dar cuenta de su descarrío.

Más interesante parece, sin embargo, que nos detengamos en diferentes versiones del *Quijote* para afinar el análisis y comparar soluciones lingüísticas variadas. Y he elegido precisamente un episodio como el de los molinos de viento porque poco morcilleo cabría esperar, por muy separadas que estén en el tiempo y difieran sus contextos de producción y destinatarios, ante pasaje tan célebre, pero sí hay sutiles diferencias de las que obtener sugerencias para el estudio. En la siguiente tabla, he indicado las supresiones con el signo [0] y las modificaciones y adiciones entre corchetes, además de disponer en paralelo, en la medida de lo posible, los pasajes coincidentes, para así facilitar el cotejo:

 Texto literario <i>Don Quijote de la Mancha</i> (Cervantes 1998: 94-96)	 Texto filmico 1 <i>Don Quijote de la Mancha</i> (R. Gil, 1947)	 Texto filmico 2 <i>Don Quijote de la Mancha</i> (TV) (C. Delgado, 1979-1981)	 Texto filmico 3 <i>El Quijote de Miguel de Cervantes</i> (TV) (M. Gutiérrez Aragón, 1991)
<p>—La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer, que esta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra.</p>	<p>—La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, [0] treinta o pocos más desaforados gigantes; con [ellos] pienso [entablar] batalla y quitarles a todos [la vida].</p>	<p>—La [a]ventura [nos guía] mejor de lo que acertáramos a desear, [Sancho]; [pues con esos] desaforados gigantes</p> <p>[entraré en] batalla,</p> <p>[que es buen] servicio [0] quitar tan mala simiente [0] de la tierra.</p>	<p>—¡Mira, Sancho, contempla lo que tenemos ahí delante! La [fortuna] va guiando nuestras cosas mejor [aún] de lo que [deseáramos]; porque ves allí, amigo [0], [más de treinta] desaforados gigantes.</p> <p>[Ahora mismo] pienso [entrar en] batalla [con ellos] y quitarles [0] las vidas [para enriquecernos con sus] despojos [y arrebatarles sus reinos si es que poseen alguno].</p> <p>—[Muy bien, señor,</p>

—¿Qué gigantes?
—dijo Sancho Panza.

—Aquellos que allí ves —respondió su amo—, de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.

—Mire vuestra merced —respondió Sancho— que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.

—Bien parece —respondió don Quijote— que no estás cursado en esto de las aventuras: ellos son gigantes; y si tienes miedo quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla.

Y, diciendo esto, dio de espuelas a su caballo Rocinante, sin atender a las voces que su escudero Sancho le daba, advirtiéndole que sin duda alguna eran molinos de viento, y no gigantes, aquellos que iba a acometer. Pero él iba tan puesto en que eran gigantes, que ni oía las voces de su escudero Sancho, ni echaba de ver, aunque estaba ya bien cerca, lo que eran, antes iba diciendo en voces altas:

—Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete.

—¿Qué gigantes?

—Aquellos que allí ves [con] los brazos largos [0] de casi dos leguas.

—Mire vuestra merced que aquellos que all[á] se [a]parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas.

—Bien parece que no estás cursado en esto de las aventuras: ellos son gigantes; y si tienes miedo quítate de ahí, y ponte en oración, [0] que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla.

[—¡Deténgase vuestra merced, ah, que no son gigantes!]

[—No h]uyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete.

—¿Qué gigantes?

—Aquellos que [0] ves de [largos brazos], que los suelen tener [0] casi [de] dos leguas.

—Mire vuestra merced que no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que [0] parecen brazos son las aspas que [0] [mueven] la piedra del molino.

—[0] No [sabes nada de] aventuras: [0] son gigantes; [0] si tienes miedo quítate de ahí; [0] voy a entrar con[tra] ellos en fiera y desigual batalla.

[*Estos dos últimos turnos están reubicados tras el «No huyáis...»]

[—No huyáis], cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete.

muy bien. ¿Y a] qué gigantes [se refiere?

—¿Eh? A] aquellos que [ves allí.

—¿Allí?

—A aquellos cuya soberbia es mayor aún que su estatura y que agitan los cielos levantando una tempestad de viento y furor. ¡Aunque mováis más de cien brazos, os rendirá mi espada! Mira cuán largos tienen los brazos: algunos los tienen de más de] dos leguas.

[Esta es buena batalla, Sancho]. Gran servicio [a] Dios es quitar [la] mala simiente de [0] la faz de la tierra. [¡Bruciferno! ¡Carmadón! ¡Nabor el bello! ¡Taliarán! ¡Ternurón el malo! ¡Anfeón! ¡Carpatracio! ¡Bronastor el orgulloso!]

—[Señor,] no son gigantes, y lo que [0] parecen brazos son las aspas. [¡Señor!]

—Calla, Sancho, [y prepara a Rocinante. Apresúrate, amigo.

—Señor, son molinos].

—Si tienes miedo, [quédate] y ponte en oración.

—[No es miedo, señor. Verá... lo que yo digo...]

—Yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla.

—[Preste atención, vuestra merced: con todos mis respetos, son solo molinos que mueve el viento, señor. Son molinos.

Levantóse en esto un poco de viento, y las grandes aspas comenzaron a moverse, lo cual visto por don Quijote, dijo:

—Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar.

Y en diciendo esto, y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante y embistió con el primero molino que estaba delante [...].

—¡Válame Dios! —dijo Sancho—. ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?

—Calla, amigo Sancho —respondió don Quijote—, que las cosas de la guerra más que otras están sujetas a continua mudanza; cuanto más, que yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos, por quitarme la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene; mas al cabo han de poder

Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me [las] habéis de pagar.

[¡Oh, Dulcinea del Toboso, socorredme en este trance!]

—¡Vál[g]ame Dios! ¿No le dije [0] a vuestra merced [0] que [0] eran [0] molinos de viento, y [que] no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?

—Calla [0],

que yo pienso [0]

que [el] sabio Frestón

ha vuelto estos gigantes en molinos [para] quitarme la gloria de su vencimiento;

mas [0] han de poder

Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar.

—[0] [¡Mi señor don Quijote!] ¿No [os] dije [0] que [0] eran [0] molinos de viento y no [gigantes]?

—Calla, amigo Sancho, que las cosas de la guerra más que otras están sujetas a continua mudanza;

[porque] el sabio Frestón

[0] [ha transformado esos] gigantes en molinos [para] quitarme la gloria de [vencerlos]: tal es la enemistad que me tiene.

—Son gigantes]. [Socorredme, señora mía Dulcinea]. ¡Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es [quien] os acomete!

—[0] [Señor... señor, ya] le dije [0] que mirase bien lo que hacía, [pero] vuestra merced [no quiso escucharme. Levántese. Levántese].

—Calla, [0] Sancho, [calla. ¿Sabes lo que pienso? —¿Qué?]

—[Que el malvado Frestón ha intervenido en esto. ¡Quedas avisado, Frestón!]

[De nada han de valer

poco sus malas artes
contra la bondad de mi
espada.

—Dios lo haga como
puede —respondió
Sancho Panza.

poco sus malas artes
contra la bondad de mi
espada.

—Dios lo haga como
puede.

tus] malas artes con-
tra la bondad de mi
espada.

Comencemos por lo que presentan en común: no se trata, en ninguno de los tres casos, de adaptaciones que busquen una visión personalísima del texto o pretendan imprimir sello «autoral» alguno, como las de Orson Welles, Terry Gilliam (las dos inacabadas, por cierto, aunque una fuera reconstruida en 1992 y la segunda vivificada recientemente) o Albert Serra, sino de operaciones de filiación difusora del texto cervantino, y puede apreciarse que rescatan de él, en consecuencia, numerosas líneas de diálogo, en muchos casos sin variación alguna, y las de Gil y Gutiérrez Aragón aprovechan hábilmente alusiones de la voz narrativa para transformar lo diegético en mimético y añadir así alguna réplica más. Me refiero a «las voces que su escudero Sancho le daba» y el «encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea», transformadas ambas en estilo directo, igual que sucede en la de Cruz Delgado justo después de esta aventura de los molinos con el «allí decía don Quijote que no era posible dejar de hallarse muchas y diversas aventuras» (Cervantes 1998: 96). La solución aporta dinamismo y permite trufar verbalmente un episodio que destaca por la acción.

Las versiones de Gil y Cruz Delgado, según se advierte muy fácilmente de una sola mirada, son las que más han «aligerado» el texto cervantino, y operan más por omisión que modernizando. De «simple síntesis» a cargo de Abad Ojuel, más que de «adaptación» en sentido estricto hablaba Gil (Vilches 1998: 215-216; Herranz 2005: 54; España 2007: 66), y Criado de Val, que colaboró en el guion de la segunda, declaraba que «hay que respetar lo que está en la obra original, pero reduciéndolo. No podemos pensar en esos larguísimos parlamentos, que van en contra de la esencia misma de los dibujos animados» (1979: 31). Independientemente de que simpaticemos o no con sus soluciones (por no decir con lo que ideológicamente pueda traslucir la primera de las adaptaciones, como veremos enseguida), es innegable que hay en ello cierta destreza al preferirse, por ejemplo, un «que eran molinos» en lugar de un «que no eran sino molinos», y aprovechar, además, ese polivalente «que» para completar el período tras la omisión del «que mirase bien lo que hacía». Este tipo de recursos, sencillísimos en su pulcritud, no delatan excesiva creatividad pero permiten al menos que no se generen incoherencias (al afectar a la sintaxis y no al léxico) como alguna que observamos en el *Lazarillo* de Ardavín, y lo menciono porque esa era otra versión de filiación, en cierto modo, «pedagógica».

En lo que sí difieren notablemente esas dos primeras versiones que he presentado en la tabla, es en el mantenimiento, cómo no, de una de las menciones a Dios y del «ponte en oración» en la adaptación de Gil, mientras que la opción animada elimina «Dios» nada menos que tres veces y no duda tampoco en omitir la alusión al rezo. No se trata de una radical laicización, pues he detectado que en otros capítulos sí se cita, pero es sintomático del nuevo contexto de producción que el realce católico del texto en 1947 se ha trocado ya en plena transición democrática por un evidente efecto atenuador.

Los artífices del guion de la primera, Gil (Vilches 1998: 217) y Abad Ojuel (Alcaraz 1998: 222), en sus tempranas declaraciones a la revista *Radiocinema*, se encomiendan ellos mismos a la divinidad, y ya en la práctica del filme se oye un solemne «Gloria» acompañando una y otra vez a la música; se añaden al texto cervantino, por ejemplo, un «Mañana amanecerá Dios y será ocasión de impedirlo» en boca, claro, del cura y, a los pocos instantes, un «Dios nos dé buena mañana» pero de la sobrina; y oímos al protagonista rezar un «Ave María» en su penitencia de Sierra Morena, así que en el componente verbal demostraban que era la suya una adaptación bien devota. Si a ello sumamos que para Abad Ojuel «solo entre españoles podemos dar una versión certera y entrañable de Don Quijote» (Alcaraz 1998: 221), completamos el nacional-catolicismo a flor de piel que caracteriza al filme y que una productora como Cifesa abanderó sobradamente con la connivencia de la crítica porque, como se protestaba con sorna desde las páginas de *Cinema* a propósito de la película, «según parece hay una especie de “deber nacional” de poner[la] por las nubes» (Pérez Bowie 2004: 149).

Hechas estas precisiones, se entiende también que, por citar otro factor de análisis que nos incumbe aquí, en la selección de los discursos no sea el de la «Edad Dorada» (en la que no existían las palabras «tuyo y mío») el que emerja, sino el de las armas y las letras, y eligiéndose, de entre todo lo que ofrecía el texto cervantino, la «oportuna» mención de que «las primeras buenas nuevas que tuvo el mundo y tuvieron los hombres fueron las que dieron los ángeles la noche que fue nuestro día, cuando cantaron en los aires: “Gloria sea en las alturas, y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad”» (Cervantes 1998: 443), pasaje este del que no se modifica absolutamente nada y que Mañas Martínez ha explicado como paradigma de una «abierto manipulación ideológica» en la que, por cierto, afloran las armas pero «de las letras no hay ni rastro» (2006: 87).

Despojada de estas operaciones tan marcadas por el contexto, y con el propósito matriz, según uno de sus artífices, Santiago Romagosa, de dirigirse «a aquellos que todavía no habían tomado contacto con el *Quijote*, incitándoles seguramente a realizar una primera lectura de nuestra inmortal novela» (Payán 2005: 142), la serie de animación de Cruz Delgado se encomienda a operaciones modernizadoras que afectan al léxico («lengua quieta» por «lengua queda») y a lo gramatical («pagarle»

por «pagalle»), ejemplos extraídos del capítulo 2, en el que don Quijote es armado caballero, donde aflora asimismo la conversión de pasajes monológicos en dialógicos, con la frecuente interactuación de los animales, que se erigen en circunstanciales protagonistas, sobre todo, el galgo, las cabalgaduras y un recurrente cuervo que aparece también como divertido espectador de la batalla contra los molinos. Este curioso realce de los animales, que, naturalmente, guarda relación con el público al que está destinada principalmente la serie animada y aporta un efecto humorístico a modo de «gags» (Criado de Val 1979: 31), está emparentado asimismo con lo verbal por el hecho de que llegan a ser oyentes de las palabras emitidas por los personajes y se les interpela a menudo, de forma que cumplen una función dinamizadora.

En la que quiero detenerme, y por eso la he reservado hasta ahora en el cotejo de las tres versiones, es en la serie de Gutiérrez Aragón por sus amagos geniales de creatividad. Y digo «amagos» porque se trata de la obra magna de nuestra literatura y eso no lo pierde de vista el realizador, que se pone al servicio, además, del ente público y su propósito divulgador (Herranz 2005: 72-79). Conviene antes aclarar que Cela, en realidad, aunque aparezca acreditado, no es su guionista (solo ha dejado como superficial impronta la división en «trancos»): según Gutiérrez Aragón, el literato se limitó a enviar «hojas del libro prendidas con clips en un simulacro de adaptación» (2015: 136), lo cual, naturalmente, no le valía, porque para él, «obsesionado con la transmigración de las palabras» (2015: 140), la clave de la adaptación era el componente verbal. En el precioso texto del que acabo de extraer la cita, *A los actores*, insiste una y otra vez en ello, y si nos fijamos de nuevo en la tabla, hay en su versión abundantes elementos relacionados con lo que el realizador denomina, acudiendo a Austin, «performatividad» (2015: 145), ya que «el habla de don Quijote es performativa, creativa y creadora, y tan bella como adictiva. Es acción, como lo es, sin que nadie lo dude, la imagen en movimiento» (2015: 140-141). Abundan así, en su adaptación del citado episodio de los molinos, los imperativos, las interrogaciones y las interpelaciones directas, tanto extraídas del texto literario como de nueva creación, y aprovecha con pericia varios parlamentos más extensos para quebrarlos e incorporar diálogos (es así, de las tres versiones, la que más multiplica los turnos).

Es, además, la única de las tres adaptaciones que se atreve a mantener, sin aspiración, el «non fuyades», y es que hay en la serie una decidida voluntad de recuperar elementos estilísticos del texto literario como el políptoton, de nuevo con mantenimiento de *F-* («fecho/ficieron/ficisteis»), o la paronomasia (el divertido juego entre «homicidio/homecillo»), que requieren la conservación de rasgos arcaizantes. Lo explica así el propio realizador:

Con la inestimable ayuda del escritor y cinéfilo Fernando Corrugado, se encontró una fórmula por la que don Quijote siguiera hablando «en antiguo» —una manera

de hablar ya pasada incluso en su época—, con sus «fermosos», «fechos», «facer»..., mientras que los otros personajes hablarían en un lenguaje más sencillo, pero sin utilizar términos que no pertenecieran a su tiempo (2015: 139).

Se obra de esta forma porque en los añadidos de creación propia no se escatima tampoco en ese tipo de juegos verbales con los que he ejemplificado. Así, por citar casos de otros personajes, Cardenio dirá «Nada más me gustaría que daros ese gusto», y el mayor logro de esta tendencia reside, creo, en el modo como se resuelve el reencuentro cuádruple de la venta, culminando el «Venciste, hermosa Dorotea, venciste» de Cervantes (1998: 429) con un espléndido «y puesto que Lusinda encontró lo que quería, justo es que yo quiera lo que encuentro», perfecta resolución por vía lingüística (e incluso, en particular, quiasmática) del conflicto que se presenta en ese momento, y que ya no debe resolverse echando mano de la espada, sino de la elocuencia.

Claro que a poco que uno esté familiarizado con los textos áureos, y a pesar de los indudables esfuerzos de los adaptadores por acuñar el lenguaje de la época, se detectan leves anomalías, más en giros y locuciones que en el propio léxico, en pasajes algo más extensos como este (con tímido remedo de aquel «rubicundo Apolo», de aires gongorinos, que ya figuraba en Cervantes):

Oh, tú, sol, que ya estás ensillando tus caballos para madrugar y correr a ver a mi señora, te suplico que la saludes de mi parte, pero ¡cuidado con besarla en el rostro, porque quedará tan furioso como enamorado!

No obstante, y en descargo de los guionistas, he de admitir que a veces he consultado el texto literario para comprobar si los diálogos eran de cosecha propia o extraídos de Cervantes, y un análisis más exhaustivo podría deparar bastantes sorpresas sobre lo que añadieron ellos y su efectividad, dada la armónica convivencia con lo que se mantiene de la fuente .

Su retorno al texto, pero ya el de 1615, con *El caballero don Quijote* (2002), que a pesar de contar con actores distintos puede verse como la prolongación natural de la truncada serie en forma de largometraje, ofrece un nuevo punto de interés en lo que respecta a lo verbal: parece que su eje selectivo respecto a la obra literaria se encuentra precisamente (junto a lo metafictivo) en dicho componente

¹² Y no olvidemos, respecto a la participación de Fernando Rey como don Quijote, que «la inconfundible voz dramática del actor, capaz de controlar incluso sus derivas más retóricas, contribuye en buena medida a ese efecto de verosimilitud» (Hernández 2005: 19), y otro tanto creo que podría decirse del Juan Luis Galiardo que lo encarna en la siguiente incursión cervantina de Gutiérrez Aragón, por más que sea la suya una interpretación de muy diferente registro, pero idónea para atemperar posibles excesos que darían al traste con el elaborado trabajo verbal.

lingüístico, tal vez liberado ya del prurito de antologar las aventuras más conocidas de la primera parte del *Quijote* en la serie televisiva. Durante el proceso de elaboración, ya señalaba el realizador que «va a ser una película en la que el diálogo va a tener tanto que ver como la acción» (Kercher 2002: 131), y una de sus claves es la fascinación que la faceta discursiva de don Quijote despierta en Sancho, pues este dirá (¡al rucio!) en los primeros compases «¡Cómo habla! ¡Oye cómo habla!», toda una declaración de intenciones, a través del personaje, de su realizador. Para Gutiérrez Aragón, en la obra cervantina «don Quijote habla para Sancho, y, con sus maneras de hablar, ya está creando expectación, como cualquier divo con solo salir al escenario» (2015: 146). ¿Y qué estaba oyendo el escudero para reaccionar así? Este precioso discurso sobre los signos del amor:



Texto literario
Don Quijote de la Mancha
(Cervantes 1998: 700-701)

—Anda, hijo —replicó don Quijote—, y no te turbes cuando te vieres ante la luz del sol de hermosura que vas a buscar. ¡Dichoso tú sobre todos los escuderos del mundo! Ten memoria, y no se te pase della cómo te recibe: si muda las colores el tiempo que la estuvieres dando mi embajada; si se desasosiega y turba oyendo mi nombre; si no cabe en la almohada, si acaso la hallas sentada en el estrado rico de su autoridad; y si está en pie, mírala si se pone ahora sobre el uno, ahora sobre el otro pie; si te repite la respuesta que te diere dos o tres veces; si la muda de blanda en áspera, de aceda en amorosa; si levanta la mano al cabello para componerle, aunque no esté desordenado... Finalmente, hijo, mira todas sus acciones y movimientos, porque si tú me los relatares como ellos fueron, sacaré yo lo que ella tiene escondido en lo secreto de su corazón acerca de lo que al fecho de mis amores toca: que has de saber, Sancho, si no lo sabes, que entre los amantes las acciones y movimientos exteriores que muestran cuando de sus amores se trata son certísimos correos que traen las nuevas de lo que allá en lo interior del alma pasa. Ve, amigo, y guíete otra mejor ventura que la mía, y vuélvate otro mejor suceso del que yo quedo temiendo y esperando en esta amarga soledad en que me dejas.



Texto filmico
El caballero don Quijote
(M. Gutiérrez Aragón, 2002)

Dichoso tú, sobre todos los escuderos del mundo, que vas a ver a la mejor dama que fuera cortejada por caballero. Anda, hijo, y no te turbes cuando vieres la luz de su hermosura. Cuando estés delante de mi señora, mira bien y fijate en los detalles: si se desasosiega y cambia de color escuchando mi nombre, o si se pone ahora sobre un pie, y ahora sobre otro, al oír tu embajada; si estuviera sentada, mira si se ahueca como si no cupiera en el cojín; escucha si repite su respuesta dos o tres veces. Ah, y mira si se lleva la mano al cabello para colocarlo aunque no estuviera desordenado.

[0]

Porque, para los amantes, estos signos son certísimos correos que traen la nueva de lo que acontece allá, en el interior del alma.

Se trata de soluciones lingüísticas muy hábiles para sintetizar, alterando la disposición, recomponiendo y modernizando ocasionalmente con los fragmentos

de engarce. Y lo divertido es que Sancho, aunque fascinado, sigue sin entenderlo, porque replica: «Donde no hay tocinos, no hay estacas», único refrán de los que enfila en el texto literario que se recupera en el filme, y, además, sin «problematizarse» su idoneidad (como sí prefiere Cervantes), pues queda aislado y cobra así un efecto de absurdo nada desdeñable, de acuerdo con lo que propone la película.

Muestra de este interés por lo discursivo, es que son muchas las disertaciones extensas, como la que acabo de citar, que selecciona y transforma, y es de notar «la oportunidad con que están presentados ciertos parlamentos, como las diferentes exhortaciones de don Quijote a Sancho» (Merino 2003: s.p.), entre las cuales destaca la que versa sobre la libertad que pronuncia el caballero en el capítulo LVIII, donde varias de las modificaciones responden a exigencias funcionales y se agiliza el discurso de forma extraordinaria.

Y si ponemos mientes no ya en estos parlamentos extensos tan bien resueltos, sino en segmentos más breves, muy acertados parecen, por ejemplo, el «tonto forrado de bobo» que sustituye al «tonto, aforrado de lo mismo, con no sé qué ribetes de malicioso y de bellaco» (1998: 1104), que vuelve a mostrar cómo la síntesis, con mantenimiento parcial del léxico y giro en torno al concepto matriz, funciona armónicamente; o el logrado «que muge y se mueve» que se inventa para que lo diga Sancho cuando contempla el mar, consecuente con la conocida ósmosis entre caballero y escudero que se produce en el texto cervantino y que había destacado Gutiérrez Aragón en una entrevista como uno de los factores que más le atrayeron de la segunda parte del *Quijote* (Kercher 2002: 131), rasgo que se extiende, naturalmente, también a lo verbal, de ahí el hallazgo expresivo de Sancho.

3. CALAS EN LAS ADAPTACIONES DEL TEATRO ÁUREO

Resulta útil, como punto de partida, atender a la tipología que establece Pérez Bowie (2001) en un trabajo sobre el tratamiento del verso en las adaptaciones teatrales al cine, dado que este particular nos afecta en alto grado a la hora de tasar el componente verbal en las que se efectuaron a partir de textos del Siglo de Oro. Una vez descartada «la conservación del verso dentro de un contexto de teatralidad explícita», que atañe a obras como *La venganza de don Mendo* y *Angelina o el honor de un brigadier* (2001: 325-329) que rebasan nuestro objeto de estudio, nos interesan aquí «la prosificación del verso», categoría que Pérez Bowie explica deteniéndose en la *Fuenteovejuna* de 1947 (2001: 323-325), y «la naturalización del verso», con *El perro del hortelano* de 1995 como principal exponente (2001: 329-332).

Si trasladar el verso a la relativa «neutralidad» de la prosa o, por el contrario, mantenerlo intacto en un alto porcentaje, pero «mediante la creación de un contexto en el que resulte creíble» y responda «a los esquemas tonales habituales»

(2001: 329) son operaciones de construcción del guion muy diferentes, persiguen, sin embargo, el común objetivo de que los diálogos fluyan sin que el espectador perciba un brusco «efecto de extrañamiento». Que el propósito se logre, depende de factores muy diversos (al frente de los cuales figuran, claro, la labor de los actores y la predisposición positiva del receptor), y es probable que el segundo caso requiera, además, un cierto período de «aclimatación», según atestiguan las experiencias con *El perro del hortelano* y *La dama boba*, para asumir como algo «natural» que los personajes hablen en verso en una película.

Tal vez habría que añadir un tipo mixto como el que propone Mario Camus, con guion de Antonio Drove, en *La leyenda del Alcalde de Zalamea* (1972), y si atendemos al modo en que se practican simultáneamente las operaciones de prosificación y de mantenimiento del verso, la impresión es que, sorprendentemente, un filme muy inferior como *El alcalde de Zalamea* (1954) de José Gutiérrez Maesso resuelve de manera más satisfactoria la elaboración de los diálogos. La razón, creo, reside en dos circunstancias muy reveladoras para nuestro cometido: en esa versión más antigua, la sencilla prosificación que se practica permite que los necesarios añadidos no disuenen respecto a lo conservado del texto literario; en cambio, en un filme bastante más logrado por múltiples razones como el de Camus, la alternancia (no siempre justificada por razones argumentales ni por «decoro práctico») de segmentos estilizados con intervenciones mucho más coloquiales, puede resultar incoherente. Si en varias secuencias del filme no se aprecian especialmente estas disonancias, y tiene razón Utrera al destacar «la especial protección que Drove/Camus tienen para el mantenimiento del verso en determinadas escenas y en conocidas situaciones haciendo perder engolamiento en su dicción y otorgando naturalidad expresiva a los diferentes metros recitados» (2007: 57), llega un momento en que, inevitablemente, se le notan las

¹³ Y que afecta también al propio proceso de elaboración del filme; en este segundo caso, contamos con el testimonio de Manuel Iborra, su realizador, quien recordaba que «la primera semana de rodaje los técnicos escuchaban los diálogos de los actores como si estuvieran haciendo una película en checoslovaco», y a partir de la tercera semana empezó a cambiar esa percepción (2011: 139).

¹⁴ Son muy acertados, por ejemplo, el recurso del ciego que va cantando la leyenda (de ahí el título) o la apuesta por la no linealidad temporal, que delatan gran creatividad, y la película fue bien acogida por la crítica (Sánchez Noriega 1998: 165-166); la de Gutiérrez Maesso, que no arranca mal incidiendo en elementos humorísticos y festivos, empieza a malograrse cuando se produce el rapto y precipita, además, la resolución del conflicto, presentada con cierta torpeza.

¹⁵ Si atendemos a cuestiones taxonómicas, Utrera indica que, «frente al desprecio habitual por el verso en la mayoría de las adaptaciones teatrales a la pantalla, frente a las excepciones de la integridad estrófica en la película, estamos ante una eficaz “tercera vía”, peculiar modelo cinematográfico de la época, donde una cumplida selección de metros dignamente enunciados se integra en una comunicación audiovisual capaz de llegar a todo tipo de espectadores de un medio,

costuras. Esto se debe a una segunda circunstancia distintiva: Camus adapta dos textos, los dramas homónimos de Calderón y el atribuido a Lope (sobre cuya autoría se han presentado serias dudas con posterioridad), y no solo uno, el más conocido de Calderón, como prefirió Gutiérrez Maesso. Al fusionarse dos obras, cuya versificación es bien distinta, y añadirse goznes para conjugarlas, se perciben ciertos efectos distorsionadores en el componente verbal, cuya estilización no es homogénea, como en este ejemplo de mixtura de textos en tres secuencias contiguas:



Texto literario 1

El alcalde de Zalamea

(Calderón de la Barca 1987: 197-198)

SARGENTO:

¿No decías que villanas
nunca tenían belleza?

CAPITÁN:

Y aun aquesa confianza
me mató, porque el que piensa
que va a un peligro, ya va
prevenido a la defensa;
quien va a una seguridad,
es el que más riesgo lleva
por la novedad que halla,
si acaso un peligro encuentra.
Pensé hallar una villana.
Si hallé una deidad, ¿no era
preciso que peligrase
en mi misma inadvertencia?
En toda mi vida vi
más divina, más perfecta
hermosura. ¡Ay, Rebolledo!,
no sé qué hiciera por verla.



Texto filmico

La leyenda del alcalde de Zalamea

(M. Camus, 1972)

SARGENTO:

¿No decías que villanas
nunca tenían belleza?

CAPITÁN:

Y aun aquesa confianza
me mató, porque el que piensa
que va a un peligro ya va
prevenido a la defensa.

[0]

Pensé hallar una villana;
si hallé una deidad, ¿no era
preciso que peligrase
en mi misma inadvertencia?
[¿Dónde vas?

SARGENTO: Lo intentaré arreglar].

* * *

GINESA: Soy yo.

ISABEL: ¿Qué quieres? ¿Se ha levantado ya don
Lope?

GINESA: Está con tu padre en el patio.

ISABEL: ¿Has preparado ya la cena?

el cinematográfico o televisivo, que no debe estar reñido con la tradición de un teatro popular y nacional» (2007: 57), mientras que Sánchez Noriega se refiere a una «*naturalización del drama*, al que se proporciona realismo —dicción del verso muy poco marcada, interpretación realista de personajes, insertos de secuencia documental y de primeros planos de gentes concretas— y se cuida mucho su verosimilitud» (1998: 161), de manera que podría considerarse un tipo mixto para un caso como este de *La leyenda del Alcalde de Zalamea*, o plantearse su inclusión en la categoría propuesta por Pérez Bowie de «*naturalización del verso*».



Texto literario 2

El alcalde de Zalamea

(Lope de Vega, atrib., 1998: 412)

DON JUAN:

Con el amor y el deseo
vengo luchando, ángel mío:
el deseo para veros,
y el amor para serviros.

DON DIEGO:

También pudierais oír
que mi amor es infinito;
que son relojes del alma,
bella Leonor, los suspiros.

LEONOR

¡Qué lisonjeros que estáis!

DON JUAN:

Mejor nos diréis perdidos.

GINESA: Sí, me han dado un recado para ti.

ISABEL: ¿Quién, mi padre?

GINESA: El capitán quiere verte. Está abajo el sargento esperando que le digas algo.

ISABEL: No quiero saber nada del capitán. Bastantes disgustos ha dado ya. Ginesa, ¿tú por qué tienes que llevar recados? Dile que se marche inmediatamente y que no vuelva, no le vaya a ver padre y haya otra vez pelea.

LEONOR: ¿Qué pasa?

INÉS: ¿Qué pasa?

ISABEL: Nada.

LEONOR: Ah, es que nos habíamos asustado.

INÉS: Vamos a nuestro cuarto.

LEONOR: No estamos haciendo nada, no te vayas a creer.

INÉS: Entra.

* * *

DON JUAN:

Con el amor y el deseo
vengo luchando, ángel mío:
el deseo para veros,
y el amor para serviros.

DON DIEGO:

También pudierais oír
que mi amor es infinito;
que son relojes del alma,
bella Leonor, los suspiros.

LEONOR:

¡Qué lisonjeros [0] estáis!

DON JUAN:

Mejor nos diréis perdidos.

El tránsito de los versos del capitán (con *cuña* prosaica de su *secuaz*) al diálogo no solo muy coloquial, sino además en castellano moderno, de las hijas, y nuevamente a la estilización del verso en la siguiente secuencia, creo que perjudica al conjunto desde el punto de vista lingüístico, aunque las situaciones comunicativas sean diferentes. En cambio, nótese cómo se procede en el filme de 1954 desde su primer diálogo extenso (véase [tabla en p. 210](#)).

Gutiérrez Maesso, en su síntesis y prosificación, obra de forma homogénea, sin mezclar códigos, porque efectúa dos operaciones bien conjugadas: por una parte, toma un concepto o idea contenidos en los versos de Calderón y los desarrolla en prosa; por otra, rescata ciertos términos (o incluso versos completos en



Texto literario

El alcalde de Zalamea

(Calderón de la Barca 1987: 145-149)

NUÑO:

¿Por qué, si de Isabel eres
tan firme y rendido amante,
a su padre no la pides?
Pues con esto, tú y su padre
remediaréis de una vez
entrabas necesidades:
tú comerás, y él hará
hidalgos sus nietos.

DON MENDO:

No hables
más [Nuño], calla. ¿Dineros
tanto habían de postrarme
que a un hombre llano por fuerza
había de admitir [?]

NUÑO:

Pues antes
pensé que ser hombre llano,
para suegro, era importante;
pues de otros dicen que son
tropezones en que caen
los yernos. Y si no has
de casarte, ¿por qué haces
tantos extremos de amor?

DON MENDO:

¿Pues no hay, sin que yo me case,
Huelgas en Burgos, adonde
llevarla, cuando me enfade?
Mira, si acaso la ves.

NUÑO:

Temo, si acierta a mirarme.
Pero Crespo...

DON MENDO:

¿Qué ha de hacerte,
siendo mi criado, nadie?
Haz lo que manda tu amo.

NUÑO:

Sí haré, aunque no he de sentarme
con él a la mesa.

DON MENDO:

Es propio
de los que sirven, refranes.

NUÑO:

Albricias, que con su prima,
Inés a la reja sale.



Texto filmico

El alcalde de Zalamea

(J. Gutiérrez Maesso, 1954)

NUÑO: Todos tienen dinero, menos nosotros, pero
podríamos tenerlo si tú, que eres tan rendido
amante de Isabel, la pidieras en matrimonio.

[0]

DON MENDO: ¿Qué dices? ¿Crees que por faltarme
dinero voy a aceptar por suegro a un labrador?

NUÑO: ¿Y por qué no? Los dos saldríais ganando:
él haría hidalgos a sus nietos, y tú comerías. Y
yo también...

DON MENDO: Yo no puedo manchar la ejecutoria
que me dejó mi padre.

NUÑO: ¿Entonces no la cortejas para casarte?

[0]

DON MENDO: Ya hay un monasterio de las Huelgas
en Burgos donde encerrarla cuando me moles-
te.

[0]

Ella es [señala hacia las labradoras]. Quédate
guardándome las espaldas.

NUÑO: ¿Y a mí quién me las guarda?

DON MENDO: Mi ejecutoria. Nadie se atreverá a
pegar al criado de tal amo.

INÉS: ¡Uy! Ahí viene don Mendo como siempre.
Vamos.

ISABEL: Anda, hay que llegar antes a la puerta. No
te rías, Inés.

[0]

DON MENDO:

[...]

Hasta aqieste mismo instante
jurara yo, a fe de hidalgo,
–que es juramento inviolable–
que no había amanecido;
mas ¿qué mucho que lo extrañe,
hasta que a vuestras auroras
segundo día les sale?


DON MENDO: Hubiera jurado a fe de hidalgo que
ya la noche se venía, mas al veros de nuevo, la
aurora ha aparecido en el cielo.

otros ejemplos) que, al quedar aislados, no disuenan rítmicamente, y los «envuelve» bien en esa misma prosa .

Por último, para ejemplificar cómo se produce, según la mencionada casuística de Pérez Bowie, la «naturalización del verso», podría acudir a las soluciones de *El perro del hortelano* o de *La dama boba*, y es de notar que el mantenimiento del verso en un contexto que no remita a lo teatral (apuesta, desde luego, arriesgada) se ha encauzado generalmente con textos de gran comicidad y, sobre todo, asunto amoroso, como ha sucedido en sus principales precedentes foráneos, *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau, 1990) y *Mucho ruido y pocas nueces* (Kenneth Branagh, 1993). Esto debería tomarse en consideración a la hora de analizarlas junto a la decisiva elección transgresora de los personajes femeninos en el caso de lo que propusieron Pilar Miró y Manuel Iborra (y este último prefiriendo, además, que la madre, encarnada por Verónica Forqué, fuera quien llevara la voz cantante, frente a lo que eligió Lope), elementos todos ellos que podrían servir de «amortiguador» para los peligros de que el público rechace el verso.

He elegido la siguiente secuencia del filme de Pilar Miró para que se tenga en cuenta, de acuerdo con la tipología de Pérez Bowie, que los personajes hablan como en el teatro pero no están, desde luego, en una localización teatral, y es necesario que ambos componentes encajen adecuadamente para que se produzca la «naturalización». Se trata de una reubicación espacial aprovechando la indefinición de las acotaciones de Lope (Pérez Sierra 1995: 110-111), de modo que nos encontramos nada menos que con un paseo en góndola, y añadido al cotejo la versión televisiva de 1981, que sí discurre, claro, en interiores, a cargo de Cayetano Luca de Tena:

¹⁶ Eso sí, en algunas intervenciones del personaje de Pedro Crespo puede percibirse homogeneidad en las soluciones prosificada y versificada de ambos filmes, porque el intérprete de la segunda versión (Francisco Rabal) no recita ni declama, de modo que los versos podrían pasar por prosa (al menos en sus efectos rítmicos y en la velocidad), como en la secuencia de los consejos que da a su hijo.

 Texto literario
El perro del hortelano
(Lope de Vega 1970: 117-122)

DIANA:
En fin, Teodoro, ¿tú quieres casarte?

TEODORO:
Yo no quisiera hacer cosa sin tu gusto, y créeme que mi ofensa no es tanta como te han dicho; que bien sabes que con lengua de escorpión pintan la envidia y que si Ovidio supiera qué era servir, no en los campos, no en las montañas desiertas pintara su oscura casa; que aquí habita y aquí reina.

DIANA:
Luego ¿no es verdad que quieres a Marcela?

TEODORO:
Bien pudiera vivir sin Marcela yo.

DIANA:
Pues dícame que por ella pierdes el seso.


TEODORO:
Es tan poco, que no es mucho que le pierda, mas crea vuseñoría que, aunque Marcela merezca esas finezas en mí, no ha habido tantas finezas.

DIANA:
Pues ¿no le has dicho requiebros tales que engañar pudieran a mujer de más valor?

TEODORO:
Las palabras poco cuestan.

DIANA:
¿Qué le has dicho, por mi vida? ¿Cómo, Teodoro, requiebran los hombres a las mujeres?

TEODORO:
Como quien ama y quien ruega, vistiendo de mil mentiras una verdad, y ésa apenas.

 Texto filmico 1
El perro del hortelano
(P. Miró, 1995)

DIANA:
En fin, Teodoro, ¿tú quieres casarte?

TEODORO:
Yo no quisiera hacer cosa sin tu gusto, y créeme que mi ofensa no es tanta como te han dicho; que bien sabes que con lengua de escorpión pintan la envidia y que si Ovidio supiera qué era servir, no en los campos, no en las montañas desiertas pintara su oscura casa; que aquí habita y aquí reina.

DIANA:
Luego ¿no es verdad que quieres a Marcela?

TEODORO:
Bien pudiera vivir sin Marcela yo.

DIANA:
Pues dícame que por ella pierdes el seso.


TEODORO:
Es tan poco que no es mucho que le pierda, mas crea vuseñoría que, aunque Marcela merezca esas finezas [de] mí, no ha habido tantas finezas.

DIANA:
Pues ¿no le has dicho requiebros tales que engañar pudieran a mujer de más valor?

TEODORO:
Las palabras poco cuestan.

DIANA:
¿Qué le has dicho, por mi vida? ¿Cómo, Teodoro, requiebran los hombres a las mujeres?

TEODORO:
Como quien ama y quien ruega, vistiendo de mil mentiras una verdad, y esa apenas.

 Texto filmico 2
El perro del hortelano (TV)
(C. Luca de Tena, 1981)

DIANA:
En fin, Teodoro, ¿tú quieres casarte?

TEODORO:
Yo no quisiera hacer cosa sin tu gusto, y créeme que mi ofensa no es tanta como te han dicho; que bien sabes que con lengua de escorpión pintan la envidia

[0]

que aquí habita y aquí reina.

DIANA:
Luego ¿no es verdad que quieres a Marcela?

TEODORO:
Bien pudiera vivir sin Marcela yo.

DIANA:
Pues díce[n]me que por ella pierdes el seso.

TEODORO:
Es tan poco, que no es mucho que le pierda, mas crea vu[e]señoría que, aunque Marcela merezca esas finezas [de] mí, no ha habido tantas finezas.

DIANA:
Pues ¿no le has dicho requiebros tales que engañar pudieran a mujer de más valor?

TEODORO:
Las palabras poco cuestan.

DIANA:
¿Qué le has dicho, por mi vida? ¿Cómo, Teodoro, requiebran los hombres a las mujeres?

TEODORO:
Como quien ama y quien ruega, vistiendo de mil mentiras una verdad, y esa apenas.

DIANA:
Sí, pero ¿con qué palabras?

TEODORO:
Extrañamente me aprieta
vuseñoría. «Esos ojos
(le dije), esas niñas bellas,
son luz con que ven los míos»
y «los corales y perlas
desa boca celestial...»

DIANA:
¿Celestial?

TEODORO:
Cosas como éstas
son la cartilla, señora,
de quien ama y quien desea.

DIANA:
Mal gusto tienes, Teodoro;
no te espantes de que pierdas
hoy el crédito conmigo,
porque sé yo que en Marcela
hay más defectos que gracias,
como la miro más cerca.
Sin esto, porque no es limpia,
no tengo pocas pendencias
con ella..., pero no quiero
desenamorarte de ella;
que bien pudiera decirte
cosa..., pero aquí se quedan
sus gracias o sus desgracias;
que yo quiero que la quieras
y que os caséis en buenhora,
mas pues de amador te precias,
dame consejo, Teodoro
(¡ansí a Marcela poseas!),
para aquella amiga mía,
que ha días que no sosiega
de amores de un hombre humilde,
porque si en quererle piensa,
ofende su autoridad,
y si de quererle deja,
pierde el juicio de celos;
que el hombre, que no sospecha
tanto amor, anda cobarde,
aunque es discreto, con ella.

TEODORO:
¿Yo, señora, sé de amor?
No sé, por Dios, cómo pueda
aconsejarte.

DIANA:
¿No quieres,

DIANA:
Sí, pero ¿con qué palabras?

TEODORO:
Extrañamente me aprieta
vuseñoría. «Esos ojos
(le dije), esas niñas bellas
son luz con que ven los míos»
y «los corales y perlas
desa boca celestial...»

DIANA:
¿Celestial?

TEODORO:
Cosas como estas
son la cartilla, señora,
de quien ama y quien desea.

DIANA:
Mal gusto tienes, Teodoro;
no te espantes de que pierdas
hoy el crédito conmigo,
porque sé yo que en Marcela
hay más defectos que gracias,
[que yo] la miro más cerca.
Sin esto, porque no es limpia,
no tengo pocas pendencias
con ella..., pero no quiero
desenamorarte de ella;
que bien pudiera decirte
cosa..., pero aquí se quedan
sus gracias o sus desgracias;
que yo quiero que la quieras
y que os caséis en buenhora,
mas pues de amador te precias,
dame consejo, Teodoro
(¡[así] a Marcela poseas!),
para aquella amiga mía,
que ha días que no sosiega
de amores de un hombre humilde,
porque si en quererle piensa,
ofende su autoridad,
y si de quererle deja,
pierde el juicio [con los] celos;
que el hombre que no sospecha
tanto amor anda cobarde,
aunque es discreto con ella.

TEODORO:
¿Yo, señora, sé de amor?
No sé, por Dios, cómo pueda
aconsejarte.

DIANA:
¿No quieres,

DIANA:
Sí, pero ¿con qué palabras?

TEODORO:
Extrañamente me aprieta
vuf[e]señoría. «Esos ojos
(le dije), esas niñas bellas,
son luz con que ven los míos»
y «los corales y perlas
desa boca celestial...»

DIANA:
¿Celestial?

TEODORO:
Cosas como estas
son la cartilla, señora,
de quien ama y quien desea.

DIANA:
Mal gusto tienes, Teodoro;
no te [asustes] de que pierdas
hoy el crédito conmigo,
porque sé yo que en Marcela
hay más defectos que gracias,
[porque] la miro más cerca.
Sin esto, porque no es limpia,
[tengo no] pocas pendencias
con ella..., pero no quiero
desenamorarte de ella;
que bien pudiera decirte
cosa[s]..., pero aquí se quedan
sus gracias [y] sus desgracias;
que yo quiero que la quieras
y que os caséis en buenhora,
mas pues de amador te precias,
dame consejo, Teodoro
(¡[así] a Marcela poseas!),
para aquella amiga mía,
que ha días que no sosiega
de amores de un hombre humilde,
porque si en quererle piensa,
ofende su autoridad,
y si de quererle deja,
[el juicio pierde] de celos;
que el hombre que no sospecha
tanto amor anda cobarde,
aunque es discreto con ella.

TEODORO:
¿Yo, señora, sé de amor?
No sé, por Dios, cómo pueda
aconsejarte.

DIANA:
¿No quieres,

como dices, a Marcela?
¿No le has dicho esos requiebros?
Tuvieran lengua las puertas,
que ellas dijeran...

TEODORO:
No hay cosa
que decir las puertas puedan.

DIANA:
Ea, que ya te sonrojás,
y lo que niega la lengua
confiesas con las colores.

TEODORO:
Si ella te lo ha dicho, es necia;
una mano le tomé,
y no me quedé con ella,
que luego se la volví;
no sé yo de qué se queja.

DIANA:
Sí, pero hay manos que son
como la paz de la Iglesia,
que siempre vuelven besadas.

TEODORO:
Es necísima Marcela;
es verdad que me atreví,
pero con mucha vergüenza,
a que templase la boca
con nieve y con azucenas.

DIANA:
¿Con azucenas y nieve?
Huelgo de saber que tiembla
ese emplasto el corazón.
Ahora bien, ¿qué me aconsejas?

TEODORO:
Que si esa dama que dices
hombre tan bajo desea,
y de quererle resulta
a su honor tanta bajeza,
haga que con un engaño,
sin que la conozca, pueda
gozarle.

DIANA:
Queda el peligro
de presumir que lo entienda.
¿No será mejor matarle?

TEODORO:
De Marco Aurelio se cuenta
que dio a su mujer Faustina,
para quitarle la pena,
sangre de un esgrimidor;

como dices, a Marcela?
¿No le has dicho esos requiebros?
Tuvieran lengua las puertas,
que ellas dijeran...

TEODORO:
No hay cosa
que decir las puertas puedan.

DIANA:
Ea, que ya te sonrojás,
y lo que niega la lengua
confiesas con las colores.

TEODORO:
Si ella te lo ha dicho, es necia;
una mano le tomé,
y no me quedé con ella,
que luego se la volví;
no sé yo de qué se queja.

DIANA:
Sí, pero hay manos que son
como la paz de la Iglesia,
que siempre vuelven besadas.

TEODORO:
[Pues es muy necia] Marcela;
es verdad que me atreví,
pero con mucha vergüenza,
a que templase la boca
con nieve y con azucenas.

DIANA:
¿Con azucenas y nieve?
Huelgo de saber que [templa]
ese emplasto el corazón.
Ahora bien, ¿qué me aconsejas?

TEODORO:
Que si esa dama que dices
hombre tan bajo desea,
y de quererle resulta
a su honor tanta bajeza,
haga que con un engaño,
sin que la conozca, pueda
gozarle.

DIANA:
Queda el peligro
de presumir que lo entienda.
¿No será mejor matarle?

TEODORO:
De Marco Aurelio se cuenta
que dio a su mujer Faustina
para quitarle [una] pena
[la] sangre de un [gladiador];

como dices, a Marcela?
¿No le has dicho esos requiebros?
Tuvieran lengua las puertas,
que ellas dijeran...

TEODORO:
No hay cosa
que decir las puertas puedan.

DIANA:
Ea, que ya te sonrojás,
y lo que niega la lengua
confiesas con [l]o[s] colores.

TEODORO:
Si ella te lo ha dicho es necia;
una mano le tomé,
y no me quedé con ella,
que luego se la volví;
no sé yo de qué se queja.

DIANA:
Sí, pero hay manos que son
como [imágenes de] iglesia,
que siempre vuelven besadas.

TEODORO:
[Gran embustera es] Marcela;
es verdad que me atreví,
[aunque] con mucha vergüenza,
a que templase la boca
con nieve y con azucenas.

DIANA:
¿Con azucenas y nieve?
[Me alegra saber] que [templa]
ese emplasto el corazón.
Ahora bien, ¿qué me aconsejas?

TEODORO:
Que si esa dama que dices
hombre tan bajo desea,
y de quererle resulta
a su honor tanta bajeza,
haga que con un engaño,
sin que la conozca, pueda
gozarle.

DIANA:
Queda el peligro
de presumir que lo entienda.
¿No será mejor matarle?

[TEODORO:
¿Matarle?

DIANA:
¿Qué es eso, tiemblas?]

pero estas romanas pruebas
son buenas entre gentiles.

DIANA:

Bien dices; que no hay Lucrecias,
ni Torcatos, ni Virginios
en esta edad, y en aquélla
hubo Faustinas, Teodoro,
Mesalinas y Popeas.
Escribeme algún papel
que a este propósito sea,
y queda con Dios [...].

pero estas romanas pruebas
son buenas entre gentiles.

DIANA:

Bien dices; que no hay Lucrecias,
ni Torc[u]jatos, ni Virginios
en esta edad, y en aquella
hubo Faustinas, Teodoro,
Mesalinas y Popeas.
Escribeme algún papel
que a este propósito sea,
y queda con Dios [...].

[0]

Escribeme algún papel
que a este propósito sea,
y queda con Dios [...].

Por escasos que sean los cambios respecto al texto literario, introducir en el cotejo la versión para *Estudio 1* permite afrontar un nuevo reto para la investigación: a pesar de ser un texto televisivo y de que pudiera haber la sensación de que estas adaptaciones se plegaban servilmente a la letra, ofrece más variantes que el largometraje y suprime estratégicamente varias tandas de versos. Además, si nos detenemos en las coincidencias de las dos versiones audiovisuales, ambas operan en los mismos versos en varias ocasiones, lo que nos da un precioso indicio de qué elementos (en la mayoría de los casos, de tipo gramatical) se consideran perjudiciales para la correcta intelección del (tel)espectador: «como la miro más cerca», cuyo inicio es sustituido por «que yo» y por «porque»; «pierde el juicio de celos», al que se aplican las soluciones de cambiar «de» por «con los» y de alterar el orden de la frase; o el superlativo «necísima», que se torna «pues es muy necia» y «gran embustera es». Dentro de este ámbito, llama la atención la idéntica actuación frente a «esas finezas en mí», prefiriéndose rematar el verso con un «de mí», lo que revela que algo extraño se percibió en su construcción y sentido, pero tal vez convenga en este caso puntuar de otro modo el texto literario y entender lo siguiente: «aunque Marcela merezca esas finezas, en mí no ha habido tantas finezas». Y de índole léxica, y ya separando lo que proponen ambas versiones, resulta llamativo que la televisiva se vea en la necesidad de cambiar un «espantes» por «asustes», mientras que al largometraje lo que le chirría es el «esgrimidor» y prefiere «gladiador». Hemos de tener en cuenta que, como sucede en el propio teatro sobre las tablas, hay cambios que proceden de la dicción *in situ* y no de lo que se percibe en el texto escrito, y sabemos además, gracias al testimonio del adaptador que trabajó con Pilar Miró, que llegó un momento de elaboración, ya avanzado, en que se le prohibió llevar la obra de Lope consigo, y no fue hasta el montaje final cuando volvió a acudir al texto (Pérez Sierra 1999: 100).

Establecer qué mecanismos operaron en versiones como estas dos puede ofrecer resultados sugestivos, y dobles hay varios para comprobar convergencias y divergencias en los discursos cinematográfico y televisivo: en lo que atañe a

nuestro objeto de estudio, además de los casos de *El perro del hortelano* y *El alcalde de Zalamea* (cuya versión para *Estudio 1* corrió a cargo de Alberto González Vergel en 1968), contamos, por ejemplo, con *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945; Alfredo Castellón, 1979) y *La dama boba* (Manuel Iborra, 2006; Alberto González Vergel, 1969; Cayetano Luca de Tena, 1980), lo cual permite rescatar textos teatrales televisivos a los que poca atención se ha prestado (y no digamos ya respecto a lo verbal) y de los que se ha pensado que ofrecían rígidos esquemas en su traslación, cuando en su extenso espectro cronológico y bajo diversas denominaciones y formatos (Guarinos 1992 y 2010; Rodríguez Merchán 2014) han trazado, en realidad, virajes de gran interés.

4. RECAPITULACIÓN Y SUGESTIONES PARA EL ESTUDIO

Volviendo a nuestro punto de partida, y una vez realizadas estas calas, creo que atender al componente verbal permite, para empezar, que delimitemos el objeto de estudio. Cotejar los diálogos (y, cuando se produce, la voz *over*) de las películas con lo que figura en los textos literarios adaptados puede evitar, en consecuencia, la tendencia a tasar difusas «fidelidades», y propiciar, en cambio, que nos encomendemos a propósitos más concretos y útiles como el de valorar la idoneidad de los cambios en el entramado nuevo al que concurren esos elementos lingüísticos que proceden del texto de partida, y si conviven armónicamente con los creados *ex profeso* para el filme. Hemos, por tanto, de hablar en términos de *pericia* o incluso, si se me permite a mí ahora la paronomasia, de *peripezia*, ya que, por ejemplo, a Pilar Miró (Galán 1998: 16) o a Gutiérrez Aragón (2015: 136-137) trataron de disuadirlos en cuanto se conocieron sus «disparatados» proyectos de trasladar el verso de una obra teatral de Lope a una película y hacer un nuevo *Quijote*, respectivamente.

No se trata, como he procurado mostrar a través de muy variados ejemplos, de qué «cantidad» del texto literario se trasvasa al filmico, dado que en la mayoría de los casos ha de obrarse mediante síntesis y, como hemos comprobado, muchas de ellas se han resuelto con gran habilidad. Tampoco es una cuestión de «cualidad» si tenemos en cuenta que cada película ha optado por procedimientos diferentes en lo que respecta al modo de hablar de sus personajes, porque ninguna razón hay para sostener que el criterio único ha de ser el rígido mantenimiento de lo que dicta el texto literario, como tampoco parece lógico que solo la modernización a ultranza sea la panacea para adaptar estas obras. Cada película, si sus artífices obran con inteligencia, buscará sus propias soluciones y recursos.

Tiene razón Heredero cuando explica que, en principio, una de las posibles dificultades para el adaptador de una obra como el *Quijote* es que «los diálogos literarios y prolijos se aclimatan con dificultad en la pantalla, puesto que los diálogos

cinematográficos, con ser probablemente los más artificiosos que existen, llevan en su propia naturaleza la exigencia de aparentar ser completamente naturales» (2005: 22), pero él mismo había ofrecido antes la clave para que entendamos cómo pueden resolverse estas cuestiones de construcción del guion: «El personaje de Don Quijote se expresa en la novela que lo creó con un lenguaje exuberante y deliberadamente arcaico (que lo era así ya incluso para sus contemporáneos)» (2005: 22), en lo que han insistido especialistas en la lengua del *Quijote* como Rosenblat (1971: 26-32). Un personaje en particular se comporta de modo muy diferente al resto, y si su manera de expresarse resulta extraordinariamente llamativa, lo es ya para el resto de personajes de esa misma obra y el propio lector de la época, y no solo para el espectador de una película.

Así, respecto a este ámbito cualitativo, hemos de preguntarnos si las diversas decisiones (mantenimiento del verso o del lenguaje estilizado, modernización, variabilidad discursiva) resultan homogéneas, están justificadas y son consecuentes con lo que propone cada filme en particular, no si el componente verbal responde a la «realidad» del espectador. Esto lo ha entendido muy bien todo un gurú de los manuales para guionistas, Robert McKee, cuando aconseja que «la forma de hablar de los personajes no debe ser realista, pero sí parecernos creíble», porque «el diálogo suena auténtico cuando la acción verbal del personaje es coherente con sus motivaciones» (2018: 130-131) .

Si don Quijote es un auténtico «arcaísmo andante» y eso afecta sobremedida a su modo de hablar, Lope parece decirnos que el amor (y su alambicada formulación lingüística) te desconcierta (*El perro del hortelano*) o incluso te torna elocuente (*La dama boba*), así que la estilización de los diálogos en las propuestas fílmicas, siempre que se opere de manera homogénea, no solo está justificada,

¹⁷ Procuré esbozar el fundamento teórico de este aspecto crucial en una propuesta de estudio del diálogo en los textos dramáticos llevados al cine (Malpartida Tirado 2006: 197-203), y creo que quienes mejor han apuntalado esta idea son Sánchez Noriega en los capítulos que dedica a «La palabra en la imagen» y «El diálogo», sobre todo cuando recuerda oportunamente que «el texto fílmico se construye también con el registro verbal» (2000: 39), y que «existe todo un cine de probada calidad estética y autonomía respecto a la literatura (Bergman, Woody Allen, Eric Rohmer) que se fundamenta en el diálogo, y este último director ha indicado: “Hago diálogos no literarios. La palabra forma parte del cine y de la vida. Describir las cosas con palabras es tan cinematográfico como mostrarlas con imágenes”» (2000: 124); y Wolf, quien señala en el capítulo «El diálogo: lo literario y lo cinematográfico» que «un primer aspecto que se discute es la recurrencia o abuso en la función poética del lenguaje, ya que pareciera que los diálogos cinematográficos exigen como certificado de probidad el respeto por el fluir vulgar de las palabras, sin proliferación de sinónimos, sin un uso culto de figuras retóricas, desprovistos del cuidado estilístico de la lengua que implicaría la palabra escrita», pero los «modos de decir no están aislados, sino imbricados en el contexto en que se insertan», y el problema (a propósito del monólogo, pero extensible también a los diálogos) «no está en el tipo de uso de la lengua sino en la justificación de esas elecciones» (2001: 56-60).

sino que es plenamente consecuente con las historias que se están contando y con los personajes que las protagonizan. Incluso hay quien se lo toma a chanza, como el Lucas Trapaza de la serie televisiva *El pícaro*, y replica, ante una carta que parece algo alambicada, que «es la moda».

Caso muy distinto es el de las adaptaciones que terminan provocando efectos distorsionadores, no respecto al texto de partida, sino en relación con el nuevo entramado verbal que presentan. Así, por ejemplo, el *Lazarillo* de Ardavín y, en menor medida, el *Alcalde de Zalamea* de Camus, y por razones muy diferentes, como pudimos comprobar (la primera porque estaba muy condicionada por las fórmulas edulcoradas de las películas con «niño», y la segunda porque adaptaba dos textos en verso e ideaba goznes muy coloquiales para engarzarlos), no acertaron en la elaboración armónica de sus diálogos.

Sentadas estas premisas de tipo metodológico, creo que hay una primera pregunta muy básica que podríamos hacernos a la hora de afrontar un análisis más exhaustivo de estas adaptaciones: dado el propósito divulgativo (y, muy en particular, «pedagógico») que se ha otorgado a varias de estas películas, ¿las operaciones de tipo lingüístico que se han efectuado son semejantes a las de «Odres Nuevos», por citar un añejo ejemplo, o ediciones didácticas más modernas de los clásicos de nuestra literatura? Es más, teniendo en cuenta la propuesta de Wheeler (2018), ¿es lo audiovisual, en sí mismo, un «odre nuevo»? Me refiero, claro, a las adaptaciones de textos áureos que terminan formando parte de un proceso de «capitalización cultural» (España Arjona 2018). Sobre esta función vicariante del cine (que, desde luego, resulta exasperante, pero hemos de aceptarla y analizarla con cuidado) podría indagarse ahora que

el modelo de enseñanza humanístico está en crisis y es muy posible que esté a punto de caducar. Vivimos una época no solamente de la cultura sino de la enseñanza del espectáculo en la cual no es infrecuente que haya que luchar más por defender la presencia en las aulas del Fénix de los Ingenios que de la última pareja de Mario Vargas Llosa (Wheeler 2018: 278).

Pero, dando un paso más allá de esta cierta claudicación (como opina Wheeler) que acepta al medio audiovisual como un aliado (y no como un «invasor», según las concepciones más puristas y aún no superadas del todo) que puede despertar el interés por la obra literaria, es preferible, sin duda, reclamar la especificidad del cine y la televisión. Esto supone que hemos de estudiar qué mecanismos contribuyen a que una historia y unos personajes contenidos en un texto que se remonta a más de cuatro siglos puedan resultar atractivos para un espectador que no tiene por qué conocer la fuente más que de manera indirecta y al que tampoco se le está invitando, sin más, a leerla tras el visionado de ese «tráiler extenso» que para algunos representa la adaptación. Pensemos, por ejemplo, en las técnicas de

conversión del discurso diegético en mimético, de manera que los diálogos cobran relieve, o en las necesarias operaciones (de síntesis, conversión o incluso ampliación) para imbricar adecuadamente palabra e imagen, que determinan el modo en que el componente verbal se muda al nuevo texto. La «habilidad» y el efecto de «dinamismo» son conceptos que han aflorado una y otra vez en los ejemplos que hemos recorrido, y no solo para lograr un objetivo difusor y mirando obsesivamente hacia el texto de partida, sino para construir un discurso filmico que representa un fin en sí mismo. En *El Buscón* y en *El caballero don Quijote*, por ejemplo, no parece que se pretendiera «reconocimiento» alguno del texto literario por parte del espectador.

Por otra parte, y en busca de enriquecer el estudio con diversas soluciones, el cotejo no solo con películas o series televisivas, sino con otro tipo de adaptaciones y revisitaciones, podría resultar revelador y, en cierto modo, hasta desmitificador. Me refiero a lo que propone López Aranda (2006) con *El Buscón* teatral, o Lorca (Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 2001) y Mayorga con *La dama boba* (Molanes Rial y Candelas Colodrón 2011). Más complicado lo tenemos si queremos incorporar al estudio los guiones filmicos, porque el de Blasco Ibáñez inspirado en el *Quijote*, que sí está editado (2015), discurre por predios que poco nos podrían aportar para este cometido (y, además, se gestó para el cine mudo). Disponemos, eso sí, de algunos fragmentos del que ideó Welles (2005), lo que nos llevaría a otro ámbito, el de la traductología, dado que fue escrito en inglés (y trasladado al español por Juan Cobos), y he eludido las películas en otras lenguas en las calas que he realizado para que el corpus resulte más homogéneo.

Por último, una precaución que debería tomarse si se abordara de manera más sistemática la incorporación del componente lingüístico en estos textos audiovisuales, es emplear ediciones críticas que nos permitan comprobar que las variaciones detectadas no proceden de que estamos cotejando con un texto diferente al que usaron los adaptadores. Creo que es una fórmula más práctica que la indagación sobre qué edición utilizaron en concreto, ya que ese es un dato que rara vez trasciende, y especular sobre la incidencia que el asesor filológico tuvo en esa decisión (¿Armando Cotarelo recomendó a Abad Ojuel el *Quijote* editado por Clemencín?) difícilmente va a resultar fructífera porque no iría más allá de una simple elucubración.

En definitiva, con estas sugerencias y prevenciones tal vez pueda evitarse la sensación de colapso exegético que inferíamos del estado de la cuestión. Si en unas simples calas atendiendo al ámbito verbal (y no a la etérea «fidelidad» que deba un texto a otro) puede apreciarse una variada gama de matices en las técnicas de adaptación, y detectarse, por ejemplo, que afloran los *Sueños* en una versión de *El Buscón*, creo que esta vía de estudio, emprendida más exhaustivamente y equilibrada con la atención al otro lenguaje, el de las imágenes, puede deparar gratas sorpresas.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA ROMERO, Ángel (1998). «Inquisición, censura y picaresca: “El Lazarillo” de Ardavín». En Natividad Cristina Carreras-Lario y Celia Crespo Gámez (coords.), *Cien años de cine. La fábrica y los sueños*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 15-23.
- AGUILERA SASTRE, Juan e Isabel LIZARRAGA VIZCARRA (2001). *Federico García Lorca y el teatro clásico. La versión escénica de «La dama boba»*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- ALCARAZ, Juan de (1998). «Antonio Abad Ojuel habla acerca de su adaptación de *Don Quijote* a la pantalla». En Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares / Ayuntamiento / Centro de Estudios Cervantinos, pp. 219-222.
- ALONSO VELOSO, María José (2001). «*El perro del hortelano*, de Pilar Miró: una adaptación no tal fiel de la comedia de Lope de Vega». *Signa*, 10, pp. 375-393.
- ANÓNIMO (1994). *Lazarillo de Tormes*. Francisco Rico (ed.). Madrid: Cátedra.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (2015). *Don Quijote (Guion cinematográfico)*. Emilio José Sales (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- BONILLA CERREZO, Rafael (2015). «Un *Quijote* de cine para niños grandes: *Donkey Xote* (José Pozo, 2007)». *Anales cervantinos*, XLVII, pp. 47-132.
- BRASÓ, Enrique (2002). *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*. Madrid: Espasa Calpe.
- BRIONES MANZANO, Luisa (2012). «Los Quijotes de Gil, Gutiérrez, Welles y Gavaldón: nuevas aproximaciones teóricas». En Barbara Zecchi (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 85-96.
- BUEZO CANALEJO, Catalina (2008). «De la novela al cine: *El caballero Don Quijote*, de Manuel Gutiérrez Aragón». En José Romera Castillo (ed.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 389-402.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1987). *El alcalde de Zalamea*. José María Díez Borque (ed.). Madrid: Castalia.
- CARMONA, Alba (2015). «Análisis de la recepción y canonización de las comedias del Siglo de Oro a partir de sus adaptaciones cinematográficas». En Carlos Mata Induráin y Ana Zúñiga Lacruz (coords.), «*Venia docendi*». *Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*. Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 7-21. Depósito Académico digital. Universidad de Navarra <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/38565>> [Consulta: 20/11/2017].
- CARMONA, Alba y Sònia BOADAS (2016). «“O morir en la porfía o ser conde de Belflor”: la ambición de Teodoro en Lope de Vega y en Pilar Miró». *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 20, pp. 5-23 <<http://www.ogigia.es/index.php/ogigia/article/view/63>> [Consulta: 20/11/2017].

- CARMONA, Alba, Purificació GARCÍA MASCARELL y Gaston GILABERT (2018). «Presentación: La escena y la pantalla. Lope hoy». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIV, pp. 1-9.
- CARPENTIER, Alejo (1990). «Un absurdo intento». *Letra y solfa. Cine. I. Crónicas sobre cine. 1951-1959*. Barcelona: Mondadori, pp. 192-193.
- CARRERA, Mauricio (2001). «El negro Zaide: la crítica del racismo en el *Lazarillo de Tormes*». *Revista de la Universidad de México*, 600-601, pp. 13-19.
- CERVANTES, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha*. F. Rico (dir.). Barcelona: Crítica / Instituto Cervantes. Centro Virtual Cervantes <<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>> [Consulta: 11/02/2018].
- CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia (2000). «Un clásico en el cine: *El perro del hortelano*». En Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. IV*. Madrid: Castalia, pp. 303-308. Centro Virtual Cervantes <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_4_035.pdf> [Consulta: 20/11/2017].
- CRIBADO DE VAL, Manuel (1979). «En *Don Quijote de la Mancha*» [Entrevista]. *Tele Radio*, 1114, pp. 31-32 <<http://www.quijote.tv/cdval.htm>> [Consulta: 23/01/2018].
- CRUZ-CÁMARA, Nuria y Gregory KAPLAN (2002). «Una revisitación franquista del *Lazarillo de Tormes*». En Norberto Mínguez (coord.), *Literatura española y cine*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 27-42.
- DÍEZ MÉNGUEZ, Isabel (2002). «Adaptación cinematográfica de *El perro del hortelano*, por Pilar Miró». En José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Dolores Romero López (eds.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, pp. 301-308.
- ESCALONILLA LÓPEZ, Rosa Ana (2002). «La vigencia dramática de la comedia nueva en la película *El perro del hortelano*, de Pilar Miró». En José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Dolores Romero López (eds.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, pp. 308-319.
- ESPAÑA ARJONA, Manuel (2017). *La recepción de la narrativa picaresca en la serie televisiva El Pícaro (Fernando Fernán-Gómez, 1974)*. Santiago de Compostela: Andavira.
- ESPAÑA ARJONA, Manuel (2018). «Lope de Vega como capital cultural. El caso de *El perro del hortelano* de Pilar Miró». En Rafael Malpartida Tirado (coord.), *Recepción y canon de la literatura española en el cine*. Madrid: Síntesis, pp. 139-156.
- ESPAÑA ARJONA, Manuel (2018). «Tres lazarillos filmicos y otros casos». *Quimera*, 410, pp. 18-21.
- ESPAÑA, Rafael de (2003). «El cine es sueño. El difícil paso a la pantalla de los autores del Siglo de Oro». *Studi Ispanici*, 6, pp. 35-50.
- ESPAÑA, Rafael de (2007). *De la Mancha a la pantalla. Aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- ESPINEL, Vicente (1972). *Vida del escudero Marcos de Obregón. I*. María Soledad Carrasco Urgoiti (ed.). Madrid: Castalia.

- FERNÁNDEZ, Esther y Cristina MARTÍNEZ-CARAZO (2006). «Mirar y desear: la construcción del personaje femenino en *El perro del hortelano* de Lope de Vega y de Pilar Miró». *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXIII/3, pp. 315-328.
- FRA MOLINERO, Baltasar (1993). «El negro Zaide: marginación social y textual en el *Lazarillo*». *Hispania*, 76, pp. 20-29.
- GALÁN, Diego (1998). «Entrevista [a Pilar Miró]». *Nosferatu*, 28, pp. 6-16.
- GÓMEZ MESA, Luis (1978). *La literatura española en el cine nacional (Documentación y crítica)*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.
- GONZÁLEZ EGIDO, Luciano (1960). «*Lazarillo de Tormes*, 1959». *Cinema universitario*, 13, pp. 24-31. Centro Virtual Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cinema-universitario--17/html/0256f140-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html>> [Consulta: 19/12/2017].
- GUARINOS, Virginia (1992). *Teatro y televisión*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro/Alfar.
- GUARINOS, Virginia (2010). «El teatro en TVE durante la Transición (1975-1982). Un panorama con freno y marcha atrás». En Antonio Ansón *et alii* (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico / Diputación, pp. 97-118.
- GÜNTERT, Georges (2006). «El carácter prefigurativo de los capítulos iniciales de *El Buscón* y su tematización del código de lectura». *La Perinola*, 10, pp. 149-158.
- GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel (2015). *A los actores*. Barcelona: Anagrama.
- HEREDERO, Carlos F. (2005). «*Don Quijote* en la pantalla. Diálogos entre la literatura y el cine». En *Don Quijote y el cine*. Madrid: Filmoteca Nacional, pp. 21-97.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier (1998). «Una aventura cervantina de la ficción/metaficción: desafíos narrativos y juegos autoconscientes en el cine». En Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares / Ayuntamiento / Centro de Estudios Cervantinos, pp. 139-156.
- HERNÁNDEZ, Javier (2005). «Manuel Gutiérrez Aragón o los *Quijotes* de la democracia». *Nosferatu*, 50, pp. 18-22.
- HERRANZ, Ferran (2005). *El Quijote y el cine*. Madrid: Cátedra.
- IBORRA, Manuel (2011). «Lope y el cine». En Fernando Doménech y Julio Vélez-Sainz (eds.), *Arte nuevo de hacer teatro en nuestro tiempo*. Madrid: Ediciones del Orto, pp. 135-140.
- JAIME, Antoine (2000). *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Cátedra.
- KERCHER, Dona M. (2002). «Looking for Don Quijote's Own Shadow: An Interview with Manuel Gutiérrez Aragón about His Film *El caballero Don Quijote* (2002)». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 6, pp. 129-140.
- LARA, Fernando (1998). «*El Quijote*. Variaciones sobre un mito». En Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde*

- se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares / Ayuntamiento / Centro de Estudios Cervantinos, pp. 79-86.
- LAZARO CARRETER, Fernando (1979). «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial». *Anuario de estudios filológicos*, 2, pp. 89-119.
- LÓPEZ ARANDA, Ricardo (2006). *El Buscón*. Centro Virtual Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-buscon--0/>> [Consulta: 26/01/2018].
- LÓPEZ LÓPEZ, Yolanda (2017). *El Siglo de Oro en el cine y la ficción televisiva*. Madrid: ACCI.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2006). «Del diálogo dramático al diálogo filmico: una propuesta de estudio». *Analecta Malacitana*, XXIX/1, pp. 197-214.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2018). «La recepción y el canon de la literatura y el cine: sugerencias y replanteamientos». En Rafael Malpartida Tirado (coord.), *Recepción y canon de la literatura española en el cine*. Madrid: Síntesis, pp. 17-53.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2018). «Novela corta y cine: el caso de *El curioso impertinente*». *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 38, pp. 657-672.
- MAÑAS MARTÍNEZ, María del Mar (2006). «*Don Quijote de la Mancha*, de Rafael Gil: una adaptación literaria del cine español en las conmemoraciones cervantinas de 1947». *Anales cervantinos*, XXXVIII, pp. 67-93.
- MATAMORO, Blas (2003). «En ningún lugar de la mancha». *Studi Ispanici*, 6, pp. 51-59.
- MERINO, José María (2003). «Manuel Gutiérrez Aragón: *El caballero don Quijote*». *Revista de Libros*, 73 <<https://www.revistadelibros.com/articulos/manuelgutierrez-aragon-el-caballero-don-quiote>> [Consulta: 24/10/2017].
- MIGUEL BORRÁS, Mercedes y Alberto ÚBEDA-PORTUGUÉS (2010). *Luciano Berriatúa, gran aventurero y explorador de cine*. Madrid: Plataforma de Nuevos Realizadores.
- MOLANES RIAL, Mónica y Manuel Ángel CANDELAS COLODRÓN (2011). «Las adaptaciones lopescas de Juan Mayorga: *La dama boba* en el siglo XXI». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII, pp. 66-84.
- NOBLE WOOD, Oliver (2015). «A Silly Little Thing Called Love: Foolishness, Farce, and Fancy in Manuel Iborra's *La dama boba* (2006)». En Aaron M. Kahn (ed.), *Connecting Past and Present. Exploring the Influence of the Spanish Golden Age in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 187-209.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2011). «Cine, literatura y mito: Don Quijote en el cine, más allá de la adaptación». *Arbor*, 748, pp. 237-246.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2013). «Don Quijote cabalga de nuevo. Reescrituras del mito quijotesco». En José Antonio Pérez Bowie (ed.), *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*. Madrid: Catarata, pp. 181-227.
- PAYÁN, Miguel Juan (2005). «*Don Quijote* en televisión». En Miguel Juan Payán (coord.), *El Quijote en el cine*. Madrid: Jaguar, pp. 135-154.

- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2001). «Teatro en verso y cine: una relación conflictiva». *Anales de la literatura española contemporánea*, 26/1, pp. 317-335.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2004). *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca: Librería Cervantes.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio y Fernando GONZÁLEZ GARCÍA (2010). *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50*. Murcia: Tres Fronteras Ediciones.
- PÉREZ SIERRA, Rafael (1999). «Historia de una experiencia: *El perro del hortelano*». En Agustín de la Granja, Heraclia Castellón Alcalá y Antonio Serrano Agulló (coords.), *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 93-102.
- PÉREZ SIERRA, Rafael (1999). «Versión cinematográfica de *El perro del hortelano*». En Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*. Cuenca / Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, pp. 107-114.
- PRAGA TERENCE, Jorge (2016). «Del difícil ascenso de don Quijote a la pantalla de cine, o el triunfo de la maldición cervantina». En VV.AA., *Colecciones cervantinas*. Madrid: MECD, pp. 163-171.
- QUESADA, Luis (1986). *La novela española y el cine*. Madrid: JC.
- QUEVEDO, Francisco de (1993). *Sueños y discursos*. James O. Crosby (ed.). Madrid: Castalia.
- QUEVEDO, Francisco de (2017). *El Buscón*. Domingo Ynduráin (ed.). Madrid: Cátedra.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo (2014). «Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico: *Estudio 1* de TVE». *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20, pp. 267-279.
- ROSA, Emilio de la (1998). «Don Quijote se anima». En Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares / Ayuntamiento / Centro de Estudios Cervantinos, pp. 101-120.
- ROSENBLAT, Ángel (1971). *La lengua del «Quijote»*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (1998). *Mario Camus*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2005). «Humor y utopía en los *Quijotes* de Manuel Gutiérrez Aragón». *BBMP*, LXXXI, pp. 607-635.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2011). «Teatro y cine. El drama del verso en la pantalla». En Fernando Doménech y Julio Vélez-Sainz (eds.), *Arte nuevo de hacer teatro en nuestro tiempo*. Madrid: Ediciones del Orto, pp. 131-134.
- SANTAMARINA, Antonio (2002). «Del optimismo renacentista a la crisis barroca. Las adaptaciones cinematográficas del Siglo de Oro». *Cuadernos de la Academia (La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español)*, 11, pp. 167-188.

- SHU-YING CHANG, Luisa (2002). «Lazarillo de Tormes: variantes de la técnica narrativa de la novela al cine». En Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (coords.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. I*. Madrid: Iberoamericana, pp. 511-523.
- STAM, Robert (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. México: UNAM.
- TEJADA MEDINA, María del Rosario (1997). «Aproximación al lenguaje cinematográfico de *Don Quijote de la Mancha*. Tranco III». En Carlos J. Gómez Blanco (coord.), *Literatura y cine: perspectivas semióticas*. La Coruña: Universidad, pp. 127-143.
- THIEM, Annegret (2009). «Formas de la teatralidad en *El perro del hortelano* (1995) de Pilar Miró». En Verena Berger y Mercè Saumell (coords.), *Escenarios compartidos. Cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*. Viena: Lit Verlag, pp. 49-59.
- TORRES, Augusto M. (2004). *Directores españoles malditos*. Madrid: Huerga y Fierro.
- TRECCA, Simone (2011). «La adaptación filmica de *La dama boba*». En Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro. III*. Santiago de Compostela: Universidad, pp. 467-475.
- TRECCA, Simone (2015). «Falsos amigos en la adaptación filmica del texto dramático: el caso del diálogo». En José Antonio Pérez Bowie y Pedro Javier Pardo García (eds.), *Transescrituras audiovisuales*. Madrid: Sial Pigmalión, pp. 157-169.
- USERO CAÑESTRO, Jesús (2005). «*El caballero Don Quijote*, 2002». En Miguel Juan Payán (coord.), *El Quijote en el cine*. Madrid: Jaguar, pp. 111-119.
- UTRERA, Rafael (2001). «*Don Quijote, Don Juan y La Celestina* vistos por el cine español». En Christoph Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, pp. 1286-1295. Centro Virtual Cervantes <https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_126.pdf> [Consulta: 14/12/2017].
- UTRERA, Rafael (2007). *Literatura y cine. Adaptaciones. I. Del teatro al cine*. Sevilla: Padilla Libros.
- VEGA, Lope de (1970). *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*. A. David Kossoff (ed.). Madrid: Castalia.
- VEGA, Lope de (1998). *El alcalde de Zalamea* [atrib.]. En Juan M. Escudero Baztán, *El alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, pp. 379-498.
- VILCHES, Ángel (1998). «*El Quijote* no puede verse de una u otra manera, sino sólo como lo escribió Cervantes». En Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares / Ayuntamiento / Centro de Estudios Cervantinos, pp. 215-217.
- WELLES, Orson (2005). *Don Quijote. Páginas del guión cinematográfico*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

WHEELER, Duncan (2018). «Las adaptaciones cinematográficas como (posible) herramienta pedagógica». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIV, pp. 260-287.

WOLF, Sergio (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

Recibido: 27/09/2018

Aceptado: 20/10/2018



EL COMPONENTE VERBAL EN LAS ADAPTACIONES DE LA LITERATURA ÁUREA ESPAÑOLA
AL CINE Y LA TELEVISIÓN: UNA PROPUESTA DE ESTUDIO

RESUMEN: En este trabajo se propone atender a un aspecto muy poco explorado en los estudios sobre las adaptaciones de la literatura áurea española al cine y la televisión: el componente verbal. A través de unas calas significativas por la narrativa (*El Buscón*, el *Lazarillo de Tormes* o el *Quijote*) y el teatro (*El alcalde de Zalamea* y *El perro del hortelano*) llevados al medio audiovisual, se llama la atención sobre los problemas metodológicos que representa la *fidelity criticism* y se invita, en cambio, a analizar la coherencia y la armónica integración de los elementos lingüísticos procedentes de los textos literarios en las películas y series televisivas.

PALABRAS CLAVE: adaptación cinematográfica, *fidelity criticism*, lengua del Siglo de Oro, diálogos.

THE VERBAL COMPONENT IN THE ADAPTATIONS OF THE GOLDEN AGE SPANISH LITERATURE
TO CINEMA AND TELEVISION: A STUDY PROPOSAL

ABSTRACT: This paper proposes an aspect that has been little explored in the studies on the adaptations of the Golden Age Spanish Literature to cinema and television: the verbal component. Through some significant examples of the narrative (*El Buscon*, *Lazarillo de Tormes* or *Quijote*) and the theater (*El Alcalde de Zalamea* and *El perro del hortelano*) adapted to the audiovisual medium, attention is drawn to the methodological problems represented by the *fidelity criticism*, and advocates, as an alternative, an analysis of the coherence and harmonious integration of linguistic elements coming from literary texts in films and television series.

KEYWORDS: film adaptation, *fidelity criticism*, language of the Golden Age, dialogues.

BRUJAS, LIBROS Y CINTAS DE VÍDEO: LITERATURA EN TORNO A LOS JUICIOS DE SALEM

ROBERTO MORALES ESTÉVEZ

ESERP Madrid

prof.rmoraes@eserp.com

1. BREVISIMA RELACIÓN DEL ESTALLIDO DE LA GRAN CAZA DE BRUJAS EN SALEM (1691)

A finales del siglo XVII, la colonia de Salem había conseguido dominar el agreste Nuevo Mundo. Para ello tuvieron que ser enormemente colaborativos y observar una férrea disciplina para crear una comunidad teocrática de santos invisibles que integrarían una iglesia universal (Golubov 2004: 45). Los esforzados habitantes de Salem quisieron comenzar a disfrutar del bienestar por el que habían luchado, y la rígida moral del gobierno teocrático, que clamaba contra la relajación de las costumbres, comenzó a ser un estorbo para sus convecinos. Este poder, además, se vio socavado por el Fuero de Massachusetts de 1694, por medio del cual se permitía el voto a los terratenientes blancos no puritanos.

Tiempos revueltos se vivían en la colonia, que por espacio de tres años y hasta 1692 no contó con un gobierno e instituciones operativas. Este hecho dejó las escrituras de propiedad sin validez legal alguna, lo que se tradujo en un continuo enfrentamiento judicial entre los vecinos por las lindes de sus tierras. A esta tensión entre granjeros debemos unir el enfrentamiento entre Salem y Salems Farm. La primera se fundó en 1626 como puerto comercial y la segunda lo hizo a su lado para abastecer a la primera. El choque tuvo dos familias líderes claras. Mientras que los comerciantes se reunieron en torno a la familia de los Porter, los terratenientes lo hicieron en torno a los Putnam.

¹ Este artículo se ha desarrollado en el marco del grupo de investigación «Mentalidades mágicas y discursos antisupersticiosos (siglos XVI, XVII y XVIII)», reconocido oficialmente en la Universidad Autónoma de Madrid.

La ruptura entre comerciantes y terratenientes era total, llegando al extremo de que estos últimos buscaron independizarse de los habitantes del puerto, dados sus dispares intereses económicos y modelos sociales. En 1672 la comunidad religiosa saltó por los aires cuando los Putnam llamaron a un ministro para que dirigiera un templo solo para su facción. Dicho ministro, el señor Parris, llegaría a Salem acompañado de su esposa, de su hija Betty, su sobrina Abigail y su esclava antillana Tituba. Casi todos actores principales de la histeria colectiva que posteriormente se desencadenó en Salem. Boyer (1972) y Nissenbaum (1974) afirman que lo que subyacía en las acusaciones de brujería de Salem era un arraigado conflicto social que se expresó, en último término, en la caza de brujas de 1692. Por su parte, Levack (1995: 259-260), sin dejar de lado las causas socioeconómicas, incide en las tensiones religiosas y en el sistema teocrático que se practicaba en Nueva Inglaterra.

Como refleja Bosch (1984: 74), la chispa que dio lugar a la gran caza de brujas de Salem fue algo tan pueril como un juego amoroso llevado a cabo por un grupo de chicas en edad casadera. Estas eran: Ann Putnam —de doce años—, Mary Wolcot —de dieciséis—, Elizabeth Hubbard —de diecisiete—, Abigail William —de once—, Mary Warren —de veinte— y Mercy Lewis —de diecinueve años—. El grupo de chicas se entretenía hablando de los jóvenes que conocían e intentaban adivinar su futuro amoroso mediante un simple juego que ellas mismas habían inventado, consistente en una especie de bola de magia con una clara de huevo en su interior. En ella un día las chicas creyeron ver un ataúd, presagio de muerte, lo que les llevó a tener actitudes neuróticas y a adoptar posturas lascivas y vehementes discursos, ante el asombro de sus padres.

El reverendo y juez de Salem, Hale, escribiría una obra en 1697, que no vería la luz hasta después su muerte en 1702, en torno a los juicios de Salem llamada *A Modest Inquiry into the Nature of Witchcraft* donde nos relata el inicio del caso. Hale creyó en un principio que el demonio estaba detrás de todo aquello (Espejo 2011: 52-55), pero rápidamente empezó a denunciar las más que evidentes irregularidades que se estaban llevando a cabo:

En los últimos meses del año de 1691, el señor Samuel Parris, párroco de la iglesia del pueblo de Salem, vio a una hija suya de nueve años y también a una sobrina de la edad aproximada de once años, tristemente afectadas por extrañas dolencias. Y solicitó la intervención de los médicos, si bien las niñas empeoraron. Y finalmente uno de los médicos manifestó la opinión de que sufrían maleficio. Los vecinos aceptaron al punto esta opinión y concluyeron que estaban embrujadas (Howe 2016: 329-330).

Como dice Miller en la obertura de su obra *El Crisol*, la brujería se convirtió en la excusa perfecta para liberar demonios humanos, demasiado humanos:

Vecinos que llevaban odiándose durante mucho tiempo podían ahora expresar abiertamente lo que sentían y además vengarse, a pesar de las caritativas advertencias de la Biblia. El ansia por poseer más tierras, que antes quedaba patente en constantes rencillas sobre las lindes y los testamentos, se elevaba ahora al coso de la moral. Era posible acusar de brujería al vecino y encima sentirse plenamente justificado. Podían salvarse viejas deudas en el contexto de un combate celestial entre el Señor y Lucifer; los celos y la envidia de los miserables frente a los más prósperos podían, y de hecho así sucedió, estallar y formar parte de esa venganza colectiva (Miller 2011: 119).

2. LITERATURA PARA UNA CAZA DE BRUJAS

La caza de brujas de Salem debemos entenderla como la última victoria del cazador de brujas más famoso y sanguinario de Inglaterra: Matthew Hopkins. Este hombre, sin apoyo formal del parlamento inglés, pero con ayuda de las autoridades locales, recorrió en la década de los cuarenta del siglo xvii la región de Essex y alrededores buscando pruebas de brujería. De esta región inglesa salió la primera oleada de colonos rumbo a América y con ellos viajó una visión del mundo donde se producía un enfrentamiento eterno y feroz entre Cristo y Satanás. La región de Nueva Inglaterra recibió esta influencia inglesa de manera mucho más poderosa que Nueva York, Nueva Jersey, Delaware, Maryland o Virginia donde, o no se produjo caza de brujas alguna o, de hacerlo, fue mucho más comedida.

Es imposible entender el fenómeno de la caza de brujas sin acudir a la literatura que le dio cobertura ideológica, los manuales de inquisidores. El primero de ellos fue el *Malleus maleficarum* o *Martillo de las brujas*, publicado en 1486 y escrito por Heinrich Krämer y Jacob Sprenger. Dicho manual reflejaba la nueva visión de la brujería por parte de la Iglesia, que ya había sido expuesta en la famosa bula promulgada en 1484 por Inocencio VIII, *Summis desiderantes affectibus*, visión que, como asevera Clarck en conversación con la doctora Tausiet (2010), no difería mucho de la protestante:

En términos de demonología formal, era muy poco lo que diferenciaba a las dos principales religiones de la Edad Moderna. Tanto los protestantes como los católicos decían cosas muy parecidas sobre los demonios y sobre la brujería. Esto se debe a que los modelos de pensamiento y los hábitos lingüísticos que regían las representaciones de la demonología y la brujería procedían de tradiciones cosmológicas, teorías de la comunicación y estrategias evaluativas que trascendían las diferencias religiosas.

En lo que sí diferían protestantes y católicos era en el mayor interés mostrado por la demonología por parte de los primeros (Zamora Calvo 2016: 133). Rápidamente se asoció la figura del papa a la del Anticristo dentro la lucha teológica que planteó la reforma luterana, que además, al rechazar la validez del exorcismo y de

la confesión privada, dejaba al fiel protestante más desprotegido frente a la amenaza demoníaca, por lo que el miedo a su poder se hizo más opresivo. Lutero, que reconoció mantener conversaciones diabólicas en su obra *Charlas de sobremesa* (1531-1546), opinaba que el demonio habitaba en el cuerpo de los herejes, los sediciosos, las brujas, los usureros o las prostitutas, aunque también podía engañar al fiel haciéndose pasar por ángel o el mismo Dios; un demonio al que Lutero hacía además responsable de la peste y otras enfermedades.

El *Malleus maleficarum* no era el manual ni más completo ni más vendido de la época, siendo superado por el *Tractatus de Hereticis et Sortilegiis* que el juez papal Paulus Grillandus publicó en 1524 (Levack 1995: 85-86); pero, sin lugar a dudas, es el que más influencia ejerce a lo largo de los siglos. Como refleja Zamora Calvo (2002: 1888), «el *Malleus maleficarum* ejerce una autoridad imprescindible. De ahí se comprende la enorme difusión que adquiere esta obra en Europa, lo que también queda testimoniado a partir de sus numerosas ediciones».

Levack nos anunciaba líneas más arriba las grandes similitudes que había entre la demonología católica y protestante, y es que el *Malleus* no solo ejerció su magisterio entre los católicos, dejándose notar su influencia en los tratados demonológicos protestantes. Dichas similitudes pueden comprobarse en la obra del pastor protestante Tomas Cooper, *The Mystery of Witchcraft*, escrita más de 130 años después, en 1617. Se trata de la experiencia directa del pastor en los procesos judiciales contra hechiceros a los que tuvo acceso mientras que estuvo en Cheshire y que compiló en el volumen citado. Aunque no mencione en ningún momento la obra del dominico, las similitudes son evidentes, lo que le llevan a concluir a Méndez (2018: 327) que:

La común utilización de vocabulario técnico y una construcción argumentativa muchas veces extremadamente similar puede permitirnos pensar que los demonólogos ingleses se inspiraron en los escritos de sus rivales confesionales, mucho más de lo que estaban dispuestos a reconocer con una cita o una mención [...] son modos particulares de expresar un acervo común de ideas en desarrollo desde los inicios mismos del cristianismo.

Por supuesto, el libro de Cooper no fue el único. Podemos citar las obras del predicador de Essex George Gifford, *A Discourse of the Subtill Practises of Deuilles by Witches an Sorceres* (1587) y *A Dialogue Concerning Witches and Witchcrafts* (1593). Del eclesiástico Richard Bernard destacamos la obra *A Guide to Grand Jury-Men* (1627) o el tratado del demonólogo inglés William Perkin, *Discourse of the Damned Art of Witchcrafts* (1608). Obras que son comparadas en un anterior trabajo del ya citado Méndez (2015). La investigadora especializada en Salem, Elizabeth Howe (2014: 85-86), pone precisamente en manos del ministro Parris un ejemplar de la obra de Perkins. Como este último extremo es imposible de

aseverar a día de hoy, la investigadora concluye que: «Si bien es imposible certificar con total precisión la coincidencia de que Parris tuviera en aquel momento un manual que hablaba de la caza de brujas, el amplio alcance de los escritos de Perkins no está en cuestión».

Por tanto, tanto las obras católicas como las protestantes que se utilizaron en Salem acudieron al concepto acumulativo de brujería propuesto por Levack (1995: 53-78). Participa de este concepto la creencia en el diablo, con toda la lucha teológica que sobre él se sigue teniendo, aunque la idea central es el pacto demoníaco. Por medio del pacto, los demonólogos creaban la base de la definición legal de brujería a la vez que establecían el vínculo entre la práctica del *maleficium* y el culto al demonio. Así podemos leerlo en las actas judiciales de Salem en la declaración de la esclava antillana Tituba:

[P.]: ¿Qué pacto hiciste con ese hombre que fue a ti? ¿Qué te dijo? / [R.]: Me dijo que era Dios y que debía de creer en él y servirlo por seis años y me daría muchas cosas bonitas. / [...] / Entonces dije esto. Le dije que no creí que fuera Dios. Le dije que iba a buscar a mi amo, y quise subir, pero él me agarró y no me dejó ir. [...] / [P.]: ¿Te pidió que lo sirvieras la primera vez o también la segunda? / [R.]: Sí. Volvió a pedírmelo. Y que lo sirviera por seis años y la segunda vez [ilegible] y me enseñó un libro. / [P.]: Y ¿cuándo fue eso? / [R.]: El viernes siguiente y me enseñó un libro de día, por la mañana temprano. / [P.]: Y ¿qué libro era? ¿Grande o pequeño? / [R.]: No me lo enseñó sino que lo llevaba en el bolsillo [ilegible] / [P.]: ¿No te hizo escribir su nombre? / [R.]: No, entonces no porque mi ama me llamó a la otra habitación. / [P.]: ¿Qué te dijo que hicieras con el libro? / [R.]: Me dijo que escribiera mi nombre en él. / [P.]: ¿Lo escribiste? / [R.]: Sí. Solo que le hice una marca en el libro y la hice rojo como la sangre. / [P.]: ¿La sacó de tu cuerpo? / [R.]: Dijo que la sacaría la próxima vez que viniera. Me dio un alfiler atado a un palo, pero no me dejó que me hiciera sangre todavía, sino que era para cuando volviera la próxima vez .

La idea de pacto ya se encuentra en los textos de san Agustín y fue potenciado por el escolasticismo, distinguiendo además entre pacto explícito e implícito. El otrora mago poderoso dominador de demonios pasaba a convertirse en un simple brujo, hereje y apóstata, engañado por el demonio.

La gran caza de brujas habría sido mucho menor sin la existencia de la idea del aquelarre, que no se estableció de manera definitiva hasta el siglo xv. Una

² Declaraciones de Tituba realizadas entre el 1 y 2 de marzo de 1692 (Howe 2016: 237-239). Pueden consultarse las actas originales en: *Salem Witch Trials Documentary Archive and Transcription Project* <<https://at.virginia.edu/2wAe4r9>>.

³ Sin lugar a dudas uno de los libros más interesantes sobre el aquelarre es Ginzburg (2003). Para desenmarañar el esquivo término de «aquelarre», es imprescindible acudir a Azurmendi (2012: 42-53) y Henningsen (2012: 56-65).

antisociedad que se reunía en los bosques en mitad de la noche para adorar al diablo, mancillar los símbolos del cristianismo y realizar orgías, bailes y banquetes caníbales con carne de infantes. Con ello subvertían las normas morales y sociales más elementales de la sociedad y ponían en peligro el orden establecido.

El último gran ingrediente del concepto acumulativo de brujería es precisamente el que tiene raíces más puramente populares. Nos referimos al vuelo, idea que la élite descartó hasta que algunos autores así lo afirmaran en sus escritos, como el juez secular Lancre en su obra *Descripción de la inconstancia de los malos ángeles o demonios* (2004 [1613]: 104):

El Diablo las transporta al Sabbat montadas en bastones sobre escobas, o en el propio Diablo en forma de macho cabrío, de asno, de caballo o de algún otro animal. Los bastones están ungidos con algún unguento o grasa, fabricado con grasa de algún niño al que han asesinado, sin que nunca hayamos podido descubrir si se trata del mismo unguento y está fabricado con los mismos ingredientes que el que utilizan como veneno; sobre aquél hemos descubierto y conocido mucho mejor sus ingredientes que sobre éste último; y los propios libros no nos han podido enseñar nada al respecto.

La creencia en el vuelo ya podemos rastrearla casi un siglo antes en la obra del español Martín de Castañega, en su *Tratado de las supersticiones y hechizeras y de la posibilidad y remedio dellas* (1529 [1994]), en su «Capítulo sexto. De cómo los consagrados al demonio pueden andar por los aires», donde se percibe el debate que en torno al vuelo de las brujas se estableció entre especialistas:

Muchos dudan si los bruxos andan, como dizen, por los ayres y mares muchos doctores dixeron que no. Para esto han de notar esta regla. Sabiendo que ello es posible y que alguna vez se ha visto y se prueua por la escritura, lo mesmo o semejante a ello y las mesmas personas del demonio engañadas lo confiesan ser assi, ninguna razon hay porque no sean creidas.

Sorprende que Tituba coincidiera con tan ilustres demonólogos en sus declaraciones:

[P.]: ¿Cómo fuiste? ¿En qué montas?

[R.]: Monto en un palo o una pértiga, y Good y Osburn vienen detrás de mí. Vamos agarradas las unas a las otras y no sé cómo vamos. Pues no vi ni árboles ni camino sino que enseguida de subir habíamos llegado (Howe 2016: 234).

Otra creencia popular que nunca se integró plenamente en el concepto de brujería es el de la metamorfosis, la capacidad de los humanos para convertirse en animales. Como indica Levack (1995: 78-79), incluso los crédulos autores del

Malleus maleficarum dudaban de este extremo apoyándose en la tradición que lo consideraba una ilusión del demonio, lo que no impidió que se sentenciara como brujas a varios lobos. A diferencia de lo que ocurría en Europa, en Salem los animales que se citan en los procesos, como gatos rojos o verdes, un pájaro amarillo o un gran perro negro, lo hacen como servidores del demonio. Volvamos a escuchar a la esclava Tituba en su declaración:

[P.]: ¿Qué otras criaturas has visto? [...] / [R.]: Un pájaro amarillo. / [P.]: ¿Dónde? / [R.]: Con el hombre que tiene cosas bonitas. / [P.]: ¿Qué otras cosas bonitas? / [R.]: Aún no me las ha enseñado, pero me dijo que me las enseñaría mañana y me dijo que si lo servía me regalaría un pájaro. / [P.]: ¿Qué otras criaturas viste? / [R.]: Vi dos gatos: uno rojo y uno negro y grande como un perro pequeño. / [P.]: ¿Qué hacen esos dos gatos? / [R.]: No lo sé. Los he visto dos veces. / [P.]: ¿Qué te dijeron? / [R.]: Que los sirviera [...] / [P.]: ¿Das de mamar a esos gatos? / [R.]: No, nunca lo he hecho. No les dejé y por poco me arrojaron al fuego. / [P.]: ¿Cómo haces daño a los que pellizas? ¿Pides a esos gatos o a otras cosas que lo hagan por ti? Dinos, ¿cómo se hace? / [R.]: El hombre me envía los gatos y me pide que los pellizque [...] (Howe 2016: 232-233).

Con las declaraciones de la india Tituba, esclava del señor Parris, a la que Fernández Juárez (2016) le ha dedicado recientemente un interesante estudio, hemos podido constatar que las ideas de los demonólogos estaban en boca de los acusados en Salem. Ahora bien, que una mujer de los Barbados manejara dichos conceptos es algo muy poco probable. Como refleja Howe (2016: 229-230), las confesiones de Tituba denotan un preciso conocimiento de la brujería inglesa y de sus manuales de demonología, conocimientos académicos que eran totalmente ajenos a la cultura popular, lo que parece indicar que la mujer fue coaccionada en su confesión y que se le dictó lo que debía decir. A su vez, las confesiones de Tituba, además de demostrar la presencia de manuales de demonología en Salem, apoyan la tesis de la importancia de dicha literatura para cimentar una caza de brujas.

Un concepto específico en la caza de brujas de Salem fue la evidencia espectral o *spectral evidence*, la prueba definitiva para identificar a una bruja. Se suponía que la bruja o brujo acudía como espectro a atormentar a su víctima lo cual, lógicamente, era muy difícil de demostrar. Con la discusión sobre la realidad de ello se abrió un debate teológico sobre si el Diablo podía o no adoptar el aspecto de una persona inocente. A la postre, sería esta disputa intelectual sobre la prueba espectral lo que terminara por detener la paranoia brujeril. El debate dejó a su vez una interesante literatura como la obra de Increase Mather, *Cases of Conscience Concerning Evil Spirits*, publicada un mes después de las últimas ejecuciones en Salem. En su escrito, Mather analizaba la prueba espectral para concluir que la misma no era un método fiable para identificar a supuestas brujas. No sería el

único, el comerciante de Boston Thomas Brattle, casi al mismo tiempo que Mather, publicó una carta en que ponía en cuestión los métodos del Tribunal Especial de Audiencia y Chancillería a la vez que dudó sobre la evidencia espectral (Brattle 1692: 169-176).

La aparición de estos dos textos obligó al gobernador William Phips a disolver el tribunal el 29 de octubre de 1692, lo que no acabó con la literatura que rodeó la caza de brujas de Salem ni con el debate de la prueba espectral. Cotton Mather, hijo de Increase, publicaría en 1693, *Wonders of the Invisible World*, donde, a diferencia de su padre seguía apoyando la evidencia espectral y la realidad de la brujería. El fin de Salem no significó que la creencia en la brujería desapareciera, a pesar de que en 1697 el jurado de Salem pidió disculpas, sino que los jueces serían más cautos a la hora de inculpar a alguien por el delito de brujería. El reverendo y juez de Salem, John Hale, que en una obra publicada en 1702 tras su muerte, *Modest Enquiry into the nature of Wichtcraft*, pedía perdón a Dios por el sufrimiento infligido a personas inocentes por motivos como la venganza, que se produjeron según el reverendo por la tendencia al error de la condición humana y el estado de psicosis en el que se celebraron los juicios. La caza de brujas de Salem era ya historia.

3. EL RENACER DE SALEM: EL CRISOL DE ARTHUR MILLER

Bien parece que la literatura rodea a Salem y sus protagonistas. Es de sobra conocido que Nathaniel Hawthorne, autor de una de las novelas cumbre de la literatura norteamericana del siglo XIX, *The Scarlet Letter* (1850), era descendiente del juez acusador de Salem, John Hawthorne. También en el XIX se publican las obras de Henry Wadsworth, *Longfellow Giles Corey of the Salem Farms* (1868), y de Mary E. Wilkins Giles Cory, *Yeoman* (1892-1893), entre otras. Pero sin lugar a dudas la obra que más repercusión ha tenido es la obra de Arthur Miller, *El crisol* (1953). Una obra que ha vendido millones de ejemplares por todo el mundo, que no cesa de representarse, del que se dice que es uno de los textos dramáticos más importantes del siglo XX (Espejo 2011: 61) y que destaca, como veremos, por su carácter universal y atemporal. En dicho texto nos vamos a centrar y el mismo es indisoluble, como cualquier obra por otro lado, del momento histórico en que es producido.

Aunque asociamos el término «caza de brujas» a la Guerra Fría y al Macartismo, lo cierto es que ya en 1919 se produjo un episodio que puede calificarse así, cuando el fiscal general A. Mitchell Palmer comenzó a arrestar a cualquier sospechoso o a registrar domicilios sin orden judicial alguna. Además, como sus antecesores en Salem, no dudó en aplicar la tortura e incluso la ejecución de algunas personas por delitos jamás demostrados (Espejo 2011: 27).

La histeria anticomunista volvería a activarse en 1938 con la creación de la *House Un-American Activities Committee* (HUAC), supuestamente creada para luchar contra actividades subversivas de, principalmente, nazis y antisemitas, pero que se centró desde sus inicios en la actividad de los comunistas. Sospechoso era cualquiera que estuviera relacionado con el mundo de la cultura y la intelectualidad, ya fuese profesor universitario, alumno o escritor. Sin lugar a dudas la caza más famosa se produjo en el mundo del cine. En 1944 se fundaría la *Motion Picture Alliance of the Preservation of American Ideals* (MPAPAI), liderada por el realizador Sam Wood, contando con miembros tan ilustres como Walt Disney. Su manifiesto fundacional, publicado en la revista *Variety*, dejaba muy claras sus intenciones:

Nos preocupa el hecho de que nuestro sector específico, el cine, se vaya afirmando la impresión de que la industria está compuesta y dominada por los comunistas, extremistas de izquierdas y otros individuos de la misma calaña [...]. Nosotros nos comprometemos a repeler, con todos los medios de los que disponemos, cualquier intento que amenace la fidelidad del mundo de la pantalla a los ideales de la América Libre, puesto en práctica por individuos o grupos organizados (Riambau 1996: 86-87).

En este clima de histeria se constituiría en octubre de 1947 una comisión parlamentaria presidida por el ultraconservador congresista de Nueva Jersey J. Parnell Thomas, contando en su equipo con, entre otros, el futuro presidente de Estados Unidos Richard Nixon. Los guionistas y escritores inculpados, conocidos posteriormente como los «diez de Hollywood», habían cometido el único delito de ser simples militantes de izquierdas. Realmente fueron muchas más de diez las personas inculpadas; el dramaturgo y poeta Bertolt Brecht se vio obligado a comparecer ante una la comisión que además manejaba una interminable lista negra con nombres tan ilustres como Luis Buñuel, Charles Chaplin, Orson Welles o Leonard Berstein. Todas personas comprometidas como la guionista Lilian Hellman, que con una actitud «inamistosa», como calificó la comisión a los inculpados que no colaboraban, declaró: «I cannot and will not cut my consciencie to fit this year's fashions» (Espejo 2011: 38).

Mientras, otros actores, como Ronald Reagan, aplaudían la limpieza ideológica que se estaba llevando a cabo en el cine. Walt Disney, como testigo amigable, llegaría a declarar ante la comisión: «no creo que el Partido Comunista sea un partido político. Creo que es una cosa antiamericana». Lela Rogers, madre de Ginger Rogers, afirmaría ante la comisión: «es imposible que los ciudadanos americanos puedan ser comunistas. No lo creo ni yo misma. No lo entiendo. Sin embargo, los hay, e incluso algunos de ellos son guapos» (Riambau 1996: 90).

Poco podía importar lo que argumentaran «inamistosos» o «amistosos», los informes de culpabilidad estaban escritos de antemano, así como sus despidos por parte de las grandes productoras. Irónicamente, Parnell sería compañero de

presidio de los injustamente encarcelados por él, al ser acusado y condenado a pena de prisión por malversación de fondos.

El trigésimo cuarto presidente de Estados Unidos de América, Dwight David Eisenhower, llegaría a la Casa Blanca en 1953. El flamante presidente siempre había mostrado su espíritu anticomunista, clamando contra las supuestas políticas filocomunistas de algunos de sus antecesores, especialmente de Roosevelt. Su desprecio también era evidente hacia el mundo de la cultura en general y hacia los intelectuales en particular, sospechosos de ser comunistas por el mero hecho de ser considerados así.

Pero sin lugar a dudas, si hay un nombre que se asocia a la caza de brujas es el de Joseph McCarthy. Espejo (2011: 40-42) opina que el papel de senador de Wisconsin ha sido sobrevalorado al ser erigido como figura más representativa de la persecución, hasta el punto de acuñarse el término «macartismo» para toda la caza. Pero hay que recordar que la actividad de la HUAC precedió y sobrevivió a la carrera política del senador. Pelaz López opina de la misma manera:

A pesar de ser una creencia profundamente extendida, el conocido senador por Wisconsin, Joseph McCarthy, no tuvo nada que ver en todo este proceso. La notoriedad pública del senador arrancó muy posteriormente al inicio de las primeras sesiones (1950) y su actividad se centró en la denuncia de la infiltración comunista en el Departamento de Estado y en el de Defensa. McCarthy no perteneció nunca a la HUAC sino que fue presidente de una subcomisión investigadora del Senado. [...] No obstante, si bien McCarthy jamás puso un pie en Hollywood, el término «macartismo» ha hecho fortuna para definir el fenómeno de la histeria anticomunista en su conjunto, aunque en el mundo del cine este fenómeno se hubiera iniciado tres años antes de la irrupción del senador en escena (2008: 127).

A toda esta tragicómica situación la literatura volvería a responder en la persona del dramaturgo Arthur Miller (2011: 316-318) que, aterrado por la situación, buscaba un texto que reflejara la paranoia anticomunista, pero no daba con la fórmula adecuada para hacerlo hasta que se produjo un afortunado encuentro con un libro:

¿Cómo expresar esto, y mucho más, en un escenario? Empezaba a desesperar de mi propia parálisis. Era un pescador sin anzuelo, un marinero sin vela. Una tarde afortunada encontré casualmente un libro, *El diablo en Massachusetts*, de Marion Starkey, un relato de la caza de brujas que tuvo lugar en Salem en 1692. Conocía esa historia por haberla leído en la universidad más de una década atrás, pero ahora, en aquella América cambiada y oscura, descubrí en ella un nuevo aspecto, el de la poesía de la caza. Poesía puede parecer una palabra extraña para hablar de una caza de brujas, pero ahora veía algo maravilloso en el espectáculo de todo un pueblo, si no toda una provincia, cuya imaginación era literalmente presa de algo que no existía (Miller 2011: 318).

Miller había presenciado, y posteriormente sufrido, los métodos de investigación tanto de Joseph McCarthy como de la HUAC, ambos muy similares. Todos los que comparecían ante la HUAC o la subcomisión del senador eran ya *de facto* culpables, tanto si confesaban como si se negaban a ello. El simple hecho de acogerse a la quinta enmienda, que exime a todo norteamericano de declarar contra sí mismo, era considerada prueba de su culpabilidad. Las condenas se producían por desacato o por perjurio y solo se podía mostrar arrepentimiento sincero si, después de declararse culpable, se incriminaba a otras personas en la conjura comunista. Cuando el dramaturgo norteamericano se vio inmerso en la lectura de los legajos originales de los juicios de Salem, el paralelismo le fue evidente:

En la silenciosa sala de justicia de Salem rodeado por el torbellino miasmático de las imágenes de los años cincuenta del siglo xx, pero con la mente en 1692, poco a poco fue perfilándose con mayor nitidez lo que ambas épocas tenían en común. En las dos existía la amenaza de las maquinaciones ocultas, pero lo más sorprendente eran las similitudes en los rituales de defensa y los procedimientos rutinarios de investigación. Separadas por trescientos años, ambas persecuciones aducían que los perseguidos pertenecían a un grupo secreto y desleal. En las dos épocas, si el acusado confesaba, su sinceridad se demostraba de una única e idéntica manera, nada menos que nombrando a los antiguos cómplices. De esta manera el informador se convertía en la prueba misma de la maquinación y de la necesidad de la investigación. Finalmente, en ambos periodos, dado que el enemigo era ante todo una idea, la prueba de haber cometido acciones desleales o perdían importancia o se dejaban en el limbo, o no se requería en absoluto. Y, en efecto, al final las acciones eran por completo irrelevantes; al final, la sola sospecha casi se convertía en la prueba de la deslealtad (Miller 2011: 320).

Para la redacción de la obra, Miller tardó más de un año, ya que se documentó con las actas judiciales reales de Salem incluyendo algunos fragmentos de las mismas casi de manera literal, lo que le da a la obra teatral un valor histórico añadido. Mientras que redactaba la obra Miller se dio cuenta de la pertinencia de Salem como metáfora de lo que él mismo estaba sufriendo:

Más que una metáfora política, más que un cuento moral, *Las brujas de Salem*, tal como fui desarrollándola durante más de un año, se convirtió en una imponente evidencia del poder de la imaginación humana inflamada, la poesía de la insinuación y, finalmente, la tragedia de la resistencia heroica a una sociedad poseída hasta el extremo de labrarse su ruina (Miller 2011: 320).

Cuando la obra fue estrenada el 22 de enero de 1953 en el teatro Martín Beck de Nueva York, tanto público como crítica se dieron cuenta de la fuerte denuncia

implícita hacia la situación política de su país, lo que la llevó a un absoluto fracaso comercial:

En el aspecto comercial, la obra fue, desde luego un fracaso. Para empezar, el título: nadie sabía qué era un crisol. La mayoría de los críticos, como sucede a veces, no comprendieron la ironía que subyace en la obra, y a los que sí la comprendieron les ponía nerviosos aprobar una obra tan dura con los mismos principios básicos en los que se apoyaba la caza de rojos que tenía lugar por entonces y que nadie osaba criticar. La noche del estreno, viejos conocidos me evitaron en el vestíbulo del teatro, e incluso sin aire acondicionado la atmósfera de la sala era notablemente fría (Miller 2011: 324).

A pesar de que el «terror rojo» estaba en franco declive en 1955, fue cuando Miller comenzó a sufrir la persecución. La HUAC languidecía y cuando Miller anunció su matrimonio con Marilyn Monroe, vieron en el dramaturgo una manera de reverdecer su popularidad en un esperpéntico proceso, donde el presidente del comité que debía enjuiciar a Miller —Francis Walter— le propuso olvidar todo el asunto a cambio de realizarse una foto con la actriz. Tras la negativa del acusado, este fue condenado a una pena de cárcel que después se conmutó por una multa en metálico, sin que en el proceso Miller doblegara su voluntad. Tan solo tres años después, Estados Unidos le concedería la medalla de oro del *National Institute of Art and Letters*. La caza de brujas había finalizado y lo único que a día de hoy pervive es, irónicamente, su obra de teatro ya que como se dio cuenta Miller, la caza de brujas es algo atemporal y universal:

Las brujas de Salem es mi obra que más veces se ha llevado a los escenarios, tanto en Estados Unidos como en el extranjero. Parece ser que uno de los pocos fragmentos del llamado periodo maccarthista que sobrevive. Y creo que un aspecto notable de esta obra es que la gente, en muy diversos lugares del mundo, considera como propia la historia que cuenta. [...] Similares reacciones he observado en rusos, sudafricanos, latinoamericanos y gentes de todas las nacionalidades que han soportado dictaduras, tan universal es la metodología del terror representada en *Las brujas de Salem*. De hecho, solía pensar yo medio en serio, aunque no estaba lejos de la verdad, que uno podía saber que un dictador estaba a punto de hacerse con el poder en un país latinoamericano o que otro acababa de ser derrocado si de repente *Las brujas de Salem* se representaba en el país (Miller 2011: 326).

Como en Salem, muchos de los acusadores o participantes en tan ominosa caza pidieron perdón posteriormente. Este es el caso del actor y presidente de los Estados Unidos, Ronald Reagan, que declararía que «hubo una parte oscura en esta batalla: fue una historia de víctimas y no solo de villanos. [...] Mucha gente muy buena se vio falsamente acusada de ser comunista por ser simplemente liberal» (1991: 117-118).

4. DE LOS ESCENARIOS TEATRALES A LAS PANTALLAS

Muchos fueron los cineastas que valoraron el potencial de la obra de Miller para la pantalla. En 1957 se estrenó *Les sorcières de Salem* bajo la dirección de Raymond Rouleau y guion de Marcel Aymé y Jean-Paul Sartre . En 1967, Alex Segal firmaba su versión televisiva, *The crucible*, que ganó un Emmy ese mismo año. La España franquista, irónicamente, tuvo también su versión televisiva en 1965 con *Las brujas de Salem*, dirigida por Pedro Amalio López y con un elenco de lujo con nombres tales como Irene Gutiérrez Caba, Gemma Cuervo o Antonio Ferrandis . No sería la única; en 1973 el mismo director repetiría con otro reparto estelar capitaneado en esta ocasión por Concha Velasco . A pesar de todos estos antecedentes, Miller se negaba a trabajar en un guion de su propia obra teatral dados sus recelos ante el mundo del cine:

Dado que mis primeras tentativas literarias fueron ya obras teatrales, llegué a creer que en una edad todavía temprana que el cine, en el caso de que fuera arte más que artesanía, pertenecía en todo caso a una categoría inferior. [...] durante mi adolescencia y primera juventud, cuando el cine fue definiéndose para mí, casi todas las películas que veía se me antojaban puras trivialidades cuya finalidad, incluso para alguien tan ingenuo como yo, no era otra cosa que ganar dinero con unas cuantas risas o lágrimas o sustos como principal condimento. [...] Las películas no tenían ideas, sólo acción. A medida que uno adquiría una visión más seria de la vida, volvía la vista hacia el teatro en busca de algo que le ayudara a entenderla mejor, y en el teatro encontraba uno prestigiosas obras escritas a lo largo de los siglos [...] a mí me seguía resultando imposible atribuir al cine una auténtica finalidad artística (Miller 2013: 165).

A pesar de estas reticencias, Miller se avino a escribir un guion cinematográfico junto con el también dramaturgo y director de cine Nicholas Hytner, para una

⁴ Ficha técnica de la película: Título original: *Les sorcières de Salem*. Año: 1957. Duración: 145 min. País: Francia. Director: Raymond Rouleau. Guion: Marcel Aymé, Jean-Paul Sartre (Obra: Arthur Miller). Música: Georges Auric, Hanns Eisler. Fotografía: Claude Renoir. Reparto: Simone Signoret, Yves Montand, Mylène Demongeot, Alfred Adam, Jean Debucourt, Coutan-Lambert, Aribert Grimmer, Pascale Petit, Michel Piccoli. Productora: Coproducción Francia-Alemania del Este. Género: Drama | Histórico. Siglo xvii. Brujería. Fuente: Filmaffinity

⁵ *Las brujas de Salem*. Director: Pedro Amalio López; intérpretes: Irene Gutiérrez Caba, Gemma Cuervo, Antonio Ferrandis, Lola Gaos, Pastor Serrador, Francisco Piquer, Tina Sainz, etc.; emisión: TVE, 22 de febrero de 1965 (otra emisión en 1978); programa: Estudio 1; género: Teatro-Representación (Mateo Martínez-Bartolomé 2000: 154).

⁶ *Las brujas de Salem*. Director: Pedro Amalio López; intérpretes: Concha Velasco, Berta Riaza, Fernando Delgado, Luis Prendes, Tina Sainz, Carlos Lemos, etc.; emisión: TVE, 11 de mayo de 1973; programa: Estudio 1; género: Teatro-Representación (Mateo Martínez-Bartolomé 2000: 154).

adaptación de su obra que se estrenó en 1996, lo que hizo cambiar de idea a Miller sobre el cine cuando descubrió que este anulaba las limitaciones de escenario del teatro y que «sería posible salir a las calles de Salem, sitios a los que la obra teatral solo llega por referencia» (Miller 2013: 167).

Lo más interesante del guion cinematográfico es que su autor es el mismo que el de la obra teatral, un autor consciente de estar escribiendo para otro medio visual totalmente distinto, razón por la que introdujo importantes cambios sin desvirtuar el espíritu de su obra (Guelvenzu 1997), dando lugar a un nuevo texto sobre la intolerancia y el fanatismo; un relato que pone al día para el espectador una enseñanza que nos obcecamos en olvidar sin darnos cuenta de que las llamas de Salem están prestas a prender de nuevo en cualquier lugar como ya hemos reflejado.

¿Puede tener el guion teatral y cinematográfico un valor didáctico e incluso un elemento de reflexión histórica? Esta cuestión no es en absoluto nueva, ya el director D. W. Griffith, uno de los padres del lenguaje filmico, afirmaba en 1915 que «Llegará un momento en que a los niños de las escuelas se les enseñará prácticamente todo a través de las películas: nunca se verán más obligados a leer libros de historia» (Caparrós Lera 1997: 25). Afirmación más que controvertida pero que encierra la esencia de la relación tempestuosa entre cine e historia —que entró en el ámbito académico gracias a entre otros Marc Ferro, Sorlin o Rosentone— imposible de abordar en los límites del presente trabajo.

El cine ha seducido a muchos historiadores por su poder evocador, por ejemplo, a la norteamericana Natalie Zemon Davis, que «soñaba con un ejemplo jugoso que me permitiera actuar como antropóloga observando la experiencia cotidiana, en lugar de realizar un recuento basado en un registro tributario aquí y un contrato matrimonial allá» (2012: 12). El sueño se cumplió cuando la historiadora se enfrentó a un caso de la Francia de 1560, donde un hombre se hizo pasar por otro —Martín Guerre—, durante nada menos que tres años a ojos de todo un pueblo y cohabitando incluso con su esposa. Lo espectacular del caso hizo que la historiadora valorara sus posibilidades cinematográficas y, entre 1980 y 1982, sirvió de asesora al director Daniel Vigne y al guionista Jean-Claude Carriere para la elaboración del filme *El regreso de Martín Guerre*:

Ver a Depardieu interpretando al impostor Arnaud du Thil fingiendo ser Martin Guerre me brindó nuevas preguntas que formular en relación con la definición del

⁷ Título original: *The Crucible*. Año: 1996. Duración: 123 min. País: Estados Unidos Estados Unidos. Director: Nicholas Hytner. Guion: Arthur Miller. Música: George Fenton. Fotografía: Andrew Dunn. Reparto: Daniel Day-Lewis, Winona Ryder, Paul Scofield, Joan Allen, Bruce Davison, Rob Campbell, Jeffrey Jones, Peter Vaughan, Karron Graves, George Gaynes, Charlayne Woodard, Frances Conroy, Elizabeth Lawrence, Rachael Bella. Productora: 20th Century Fox. Género: Drama | Siglo xvii. Brujería. Fuente: Filmaffinity.

ser en la Francia del siglo xvi. Fue entonces que comencé a pensar en el cine histórico como «experimento del pensamiento». Junto con los archivos del xvi de la aldea de Martin Guerre en Artigat, teníamos la aldea en que filmábamos... un Artigat sustituto donde podíamos poner a prueba el pasado (Zemon Davis 2012: 13).

Este acercamiento al cine, a pesar de sus bondades, no escondía para la historiadora los límites del mismo a la hora de armar un discurso histórico, lo que llevó a la misma a la redacción de un ensayo histórico homónimo a la película (Zemon Davis 2013), trabajo que se ha convertido en paradigmático para sondear en las relaciones entre historia y cine. Hay notables diferencias entre narrar una historia en prosa y hacerlo en cine, pero con trabajo y paciencia la narración histórica en el cine podría hacerse más dramática y más fiel a las fuentes del pasado.

5. CONCLUSIONES

Entendemos el enorme potencial que tiene la literatura, ya sea como guion teatral o cinematográfico contenido en la obra de Miller, no solo como «experimento del pensamiento» a la manera de Zemon Davis, sino como forma de acercar la historia al espectador. A esta tesis se podría oponer que los guiones de Miller son literatura y por tanto no son reales, pero si aceptamos tal extremo deberíamos rechazar todos los libros de demonología y actas judiciales pues, como toda fuente histórica, está empapada de literatura. Es más, los escritos históricos, aún basándose en la realidad y en el método historiográfico que le da validez científica, contienen mucha más literatura de lo que algunos historiadores están dispuestos a reconocer. Los textos de brujería y demonología debemos considerarlos literatura, pues de no hacerlo estaríamos valorando la posibilidad real de que el demonio trotara por los bosques en reuniones a las que brujas y brujos acudirían volando en sus escobas. Esto no les quita un ápice de realidad, pues como hemos visto, estos textos tuvieron un efecto dolorosamente real en el mundo físico.

Unos textos de extrema y cruda realidad que siguen vigentes en nuestro mundo como se dio cuenta Robert Eggers, el director de *La bruja* (2015), cuando en sus notas de guion dejó escrito: «Las sombras de Salem están vivas en el inconsciente actual. [...] Seguimos atrapados en ciclos de pensamiento realmente regresivos y feos. La bruja representa las sombras de lo desconocido, y la gente aún la señala con un dedo acusatorio» (Piña 2016). La actualidad y universalidad de Salem tampoco se le escapó al director de *El Crisol* (1996), Nicholas Hytner:

[...] nos vimos sorprendidos una y otra vez por su alarmante actualidad, ya que hablaba directamente del fanatismo de los fundamentalistas religiosos de todo el mundo, de las comunidades desgarradas por las acusaciones de abuso sexual infantil,

de las rígidas ortodoxias intelectuales de las universidades; es evidente que en el mundo contemporáneo no escasean los Salems dispuestos a gritar: «¡Brujería!». Pero la película no contiene referencias políticas concretas. *Las brujas de Salem* ha sobrevivido a Joe McCarthy, y ha ido adquiriendo una dimensión universal sólo compartida por otras historias que hablan de verdades elementales (2013: 170).

No encontramos mejor epílogo para reivindicar la importancia del estudio y lectura de todo el material que generaron los procesos de Salem. Desde los libros que sirvieron para justificarla a las obras de Miller basadas en unas actas judiciales disponibles para todo el mundo hoy gracias a internet. Obviamente no estamos en un momento histórico para olvidar lecciones sobre intolerancia. La vida de muchas personas, y no de manera metafórica, puede depender de ello.

BIBLIOGRAFÍA

- AZURMENDI, Mikel (2012). «A vueltas con el término aquelarre». En Jesús María Usunáriz Garayoa (ed.), *Akelarre: la caza de brujas en el Pirineo (siglos XIII-XVIII)*. RIEV. *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 9, pp. 42-53.
- BOSCH, Rafael (1984). «El asesinato de las brujas de Salem: en nombre de Dios y del poder». *Historia* 16, 97, pp. 73-84.
- BOYER, Paul y Stephen NISSENBAUM (1972). *Salem-Village Witchcraft. A Documentary Record of Local Conflict in Colonial New England*. Boston: Northeastern University Press.
- BOYER, Paul (1974). *Salem Possessed: The Social Origins of Witchcraft*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- BRATLE, Thomas (1914). «Letter of Thomas Bratle» [1692]. En George Lincoln Burr (ed.), *Narratives of the Witchcraft cases (1648-1706)*. New York: Charles Scribner's Sons, pp. 169-176.
- CAPARRÓS LERA, José María (1997). «Autopercepción intelectual de un proceso histórico: autobiografía intelectual». *Revista anthrpos: Huellas del conocimiento*, 175, pp. 9-31.
- CASTAÑEGA, fray Martín de (1994). *Tratado de las supersticiones y hechizeries y de la posibilidad y remedio dellas* [1529]. Juan Robert Muro Abad (ed.). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- ESPEJO ROMERO, Ramón (2011). «Introducción». En Arthur Miller, *El crisol*. Madrid: Cátedra, pp. 9-108.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo (2016). «Animismo y brujería caribeños en *El crisol* (1996) de Nicholas Hytner». En María Jesús Zamora Calvo (ed.), *Brujas de cine*. Madrid: Abada editores, pp. 219-245.
- GINZBURG, Carlo (2003). *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*. Barcelona: Península.
- GOLUBOV, Nattie (2004). «Salem, 1692». *Coloquio interdisciplinario sobre brujas*. México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, pp. 45-54.
- HENNINGSEN, Gustav (2012). «El invento de la palabra Aquelarre». En Jesús María Usunáriz Garayoa (ed.), *Akelarre: la caza de brujas en el Pirineo (siglos XIII-XVIII)*. RIEV. *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 9, pp. 56-65.
- HOWE, Katherine (ed.) (2016). *El libro de las brujas. Casos de brujería en Inglaterra y en las colonias norteamericanas (1582-1813)*. Barcelona: Alba.
- HYTNER, Nicholas (2013). «El rodaje de *El Crisol*». En Arthur Miller, *Las brujas de Salem y el Crisol*. Barcelona: Tusquets, pp. 169-181.
- LANCRE, Pierre de (2004). *Tratado de brujería vasca. Descripción de la inconstancia de los malos ángeles y demonios* [1613]. Elena Barberena (ed.). Tafalla: Txalaparta.
- LEVACK, Brian. P. (1995). *La caza de brujas en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza.

- MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ, Marta (2000). «Las brujas de Salem y *El crisol*: las versiones españolas de la obra de A. Miller en el teatro, TV y cine». *Quaderns: Revista de traducció*, 5, pp. 147-160.
- MÉNDEZ, Agustín (2015). «Demonios reformados. Providencia, tentación e internalización del mal en las demonologías de George Gifford, William Perkins y Richard Bernard». *Espacio, tiempo y forma*, 28, pp. 237-258.
- MÉNDEZ, Agustín (2018). «El pastor y el martillo. Aproximación comparativa a los tratados demonológicos de Thomas Cooper y Heinrich Krämer». *Studia historica. Historia moderna*, 40, 1, pp. 299-330.
- MILLER, Arthur (2011). *Al correr de los años*. Barcelona: Tusquets.
- MILLER, Arthur (2011). *El crisol*. Madrid: Cátedra.
- MILLER, Arthur (2013). «Notas sobre la versión cinematográfica de Las brujas de Salem». En Arthur Miller, *Las brujas de Salem y El crisol*. Barcelona: Tusquets, pp. 165-168.
- PELAZ LÓPEZ, José Vidal (2008). «Cae el telón. El cine norteamericano en los inicios de la Guerra Fría». *HAOL*, 15, pp. 125-136.
- PIÑA, Begoña (2016). «Robert Eggers: Incluso si Dios y el diablo son reales, la histeria religiosa existe». *Diario Público Digital* <<http://www.publico.es/culturas/dios-diablo-histeria-religiosa-bruja.html>> [Consulta: 14-08-2018].
- REAGAN, Ronald. (1991). *Una vida americana*. Barcelona: Plaza y Janés / Cambio 16.
- RIAMBAU, Esteve (1996). «La posguerra y el Maccarthysmo». En Esteve Riambau (ed.), *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932-1955)*. Madrid: Cátedra, vol. VII, pp. 81-118.
- TAUSIET, María (2010). «Razonar lo irracional: una conversación con Stuart Clark». *Historia Social*, pp. 159-172.
- ZAMORA CALVO, María Jesús (2002). «Reflejos de mundos ocultos. Inquisidores y demonólogos en los Siglos de Oro». En María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, vol. II, pp. 1885-1895.
- ZAMORA CALVO, María Jesús (2016). *Artes Maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro*. Barcelona: Calambur.
- ZEMON DAVIS, Natalie (2012). *Esclavos en la pantalla*. La Habana: ICAIC.
- ZEMON DAVIS, Natalie (2013). *El regreso de Martín Guerre*. Madrid: Akal.

Recibido: 04/09/2018

Aceptado: 20/09/2018



BRUJAS, LIBROS Y CINTAS DE VÍDEO:
LITERATURA EN TORNO A LOS JUICIOS DE SALEM

RESUMEN: Las pruebas que tenemos en torno a la brujería, el aquelarre y el pacto demoníaco parecen indicarnos que nos encontramos ante un delito inventado en gran parte por una elite. Un delito que nace de los libros de los inquisidores y los tratados de magia que dieron cobertura legal a la caza de brujas que se desarrolló en occidente principalmente entre finales del xv y finales del xvii.

Los hechos acaecidos en Salem en 1692 no pueden entenderse sin los tratados demonológicos que le precedieron y los escritos que se generaron posteriormente. Entendemos que cualquier escrito está obligado a crear un argumento, por lo que valoraremos la utilidad histórica de los escritos más relevantes del proceso: desde las actas judiciales hasta el guion cinematográfico de la película *El crisol*, basada en la obra teatral homónima de Arthur Miller.

PALABRAS CLAVE: Salem, brujería, Arthur Miller, *El crisol*, cine, teatro.

WITCHES, BOOKS AND VHS TAPES:
LITERATURE ABOUT THE SALEM TRIALS

ABSTRACT: All evidence we have about Witchcraft, Witches' Sabbath and Demonic Covenant seems to point out that it was nothing but a crime that was invented mostly by an elite. A crime that was born from the Enquirers' books as well as from the Magic Treatises that gave legal coverage to the Witches' Hunt that took place on the Western World mainly at the end of the 15th and 17th centuries.

*The facts that took place in Salem on the year 1692 cannot be understood without the study of the previous Demonic Treatises and the documents written afterwards. We understand that any document has to create a plot, so we will analyze the historical relevance of the most important documents about that fact, from the records from the court hearings to the script from the film *The Crucible* based upon the play of the same title written by Arthur Miller.*

*KEYWORDS: Salem, witchcraft, Arthur Miller, *The Crucible*, cinema, theater.*

EL LOPISMO INGLÉS DEL SIGLO XVIII:
SIR JOHN TALBOT DILLON (1739-1805)
Y WILLIAM HAYLEY (1745-1820)

MERCEDES COMELLAS

Universidad de Sevilla

mcomellas@us.es

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Université de Neuchâtel

antonio.sanchez@unine.ch

Es comúnmente sabido que la participación inglesa en la Guerra de la Independencia contra Napoleón (1808-1814), llamada en Inglaterra *Peninsular War*, despertó en este país un gran interés por España, y que este interés fomentó viajes, nuevas ideas e incluso diversos estudios sobre nuestra literatura. Sin embargo, es menos conocido que estos hispanistas postnapoleónicos contaban con ilustres precedentes dieciochescos que también visitaron nuestro país en la segunda mitad del XVIII (Peers 1940, II: 390-391). Estos escritores contribuyeron a formar las opiniones inglesas sobre las letras españolas e incluso anuncian el romanticismo al propagar ideas herderianas sobre la literatura, por más que las nuevas concepciones convivan en sus textos con las nociones propias de una

¹ «Parece que aquella nación se ha empeñado modernamente en describir la España con particular interés» (Azara 1782: s.p.), aunque muchos, como el Swinburne (1787) que critica Azara, se dejaron llevar más bien por el deseo de zaherir las costumbres hispanas y por el afán de subrayar los aspectos exóticos de nuestro país: «Viajando por lo demás en España jamás omite ninguna de las importantísimas observaciones que se deben hacer sobre mesoneros y mesoneras, sus trajes, etc. No se le olvidan las guitarras y el fandango, ni el citar continuamente a *Don Quijote* y *Gil Blas*, que son las dos fuentes perennes de su erudición» (Azara 1782: s.p.). En cualquier caso, la abundancia de relatos de viajes por España en este último cuarto del siglo XVIII llegó a convertirse en un tópico del exordio de este tipo de obras: «So many English travelers have of late published their remarks in their respective tours of Spain, that it is not without the utmost deference that the present letters are offered to the public» (Dillon 1781: iii).

educación clasicista. Para incitar al estudio de este corpus, nuestro trabajo se va a centrar en las opiniones sobre Lope de Vega de dos hispanistas dieciochescos, el viajero y polígrafo irlandés John Talbot Dillon (1739-1805) y el poeta inglés William Hayley (1745-1820), textos relacionados que entran en diálogo, pues el de Hayley es, en parte, una respuesta al de Dillon. Para llevar a cabo el análisis de ambas obras, examinaremos en primer lugar el contexto en que se compusieron, es decir, la tradición de viajes ingleses a la península en el siglo XVIII y las opiniones de sus autores sobre las letras hispanas. A continuación, nos centraremos ya en la hispanofilia de los dos escritores que nos interesan, analizando en detalle la visión de Lope de Vega que traslucen, para lo que contrastaremos sus fuentes y criterios. Finalmente, y tras una conclusión acerca del sentido e importancia de estos textos en su contexto europeo, ofreceremos en apéndice una traducción de los mismos, para que los especialistas los puedan comparar con los trabajos de los célebres lopistas ingleses del siglo XIX (Lord Holland, Shelley, etc.).

1. LOS PRECEDENTES: VIAJEROS INGLESES EN LA ESPAÑA DIECIOCHESCA

Cuando los libros de Dillon y Hayley salieron de la imprenta, la moda del viaje a España apenas alboreaba en Inglaterra, aunque desde muy pronto esta joven tendencia mostró un gran potencial editorial. Es lo que sugería en 1771 la *Critical Review* al quejarse de la abundancia de relatos de viajes por Francia e Italia y al ponderar, en cambio, los dedicados a nuestro país. Según el articulista, las obras de los viajeros que acudían a Francia e Italia eran tantas que habían saturado las librerías inglesas; por el contrario, los relatos de viajes por España resultaban novedosos. De ellos, y atendiendo a las demandas de los lectores, la *Critical Review* reseñó los *Travels through Portugal and Spain* de Twiss (1775), los *Travels through Spain* y las *Letters from an English Traveller in Spain* de Dillon (1780 y 1781), así como el *Journey through Spain in the Years 1786 and 1787* de Townsend (1791) (Turner 2001: 129). La obra de Dillon se enmarca así en una nueva corriente viajera que por fin cruzaba los Pirineos y de la que habían dado precoz muestra autores como Philip Thicknesse, *A Year's Journey through France and Part of Spain* (1777), William Dalrymple, *Travels through Spain and Portugal in 1774* (1777), o el ya mencionado Henry Swinburne, *Travels through Spain in the Years 1775 and 1776* (1779).

Según han estudiado críticos como Fernández Herr (1973), Robertson (1976), Bacigalupo (1979), Guerrero (1988; 1989; 1990), Freixa (1993) y Bolufer Peruga (2003), el número de viajeros británicos que recorrieron la península, muy escaso hasta mediados de siglo, aumentó considerablemente a partir 1760. La afluencia fue especialmente considerable desde los años anteriores a la Guerra

de Independencia americana hasta finales de siglo, momento en que se verá interrumpida por la Revolución francesa. En este último tercio del XVIII, los ingleses viajan a España por intereses económicos, sobre todo cuando Inglaterra, perdidas las colonias americanas, trata de ganar prestigio y espacio comercial en Europa frente al dominio francés (Guerrero 1989: 13-28). En parte como consecuencia de esta rivalidad con los viajeros galos, la mirada británica sobre nuestro país se distancia de la mucho más acerba y rigurosa de los franceses, centrada en la leyenda negra y amiga de incidir hasta la exageración en el atraso español, como hicieron desde Aulnoy a Voltaire y desde Montesquieu a Masson de Morvilliers. Por el contrario, los irlandeses, escoceses e ingleses no se vieron tan limitados por ese punto de vista y tradición textual, y fueron renovando paulatinamente la visión de España al contrastar los estereotipos con sus propias impresiones. Gracias a ellos, la imagen negativa de España fue transformándose y pudo extender, particularmente en Alemania (donde la mayoría de estos textos conoció traducción temprana), una visión novedosa que fue preparando la romántica. Esto es: en estos autores británicos encontramos las primeras referencias a un cambio de paradigma en la visión de España y de su cultura que servirán a la construcción de la nueva imagen romántica de nuestro país (Hönsch 2000).

En cuanto a la opinión que les merecía concretamente la literatura española, Bacigalupo piensa que «Golden Age literature did not always meet with the Englishmen's approval, precisely for the reason that they lived in an age which took a dismal view of "enthusiasm", whether in religion or aesthetics» (1978: 131). Sin embargo, la lectura atenta de los textos demuestra que los juicios de estos inquisitivos caballeros no fueron siempre negativos; es más, en no pocas ocasiones resultaron claramente ponderativos. Refiriéndonos ya en particular al teatro español, los primeros comentarios de estos viajeros ilustrados ingleses los encontramos en el volumen de Edward Clarke, *Letters concernig the Spanish Nation: written at Madrid during the Years 1760 and 1761* (1863), cuyo capítulo IV se titula «State of Literature, Letters, and Men of Learning in Spain» y ofrece un particular «Catalogue of Spanish Authors» (1763: 49-90). La lista de poetas y dramaturgos comienza por Arcilla, al que siguen Esquilache, Antonio Lofraso (que no es español sino sardo, cuyos *Diez libros de Fortuna de Amor* habían sido reeditados lujosamente en Londres, 1740), Pineda (probablemente el sefardí londinense Pedro Pineda, editor de Lofraso; o bien el humanista Juan de Pineda),

² La obra de George Glas cuenta con dos ediciones en alemán, publicadas en Leipzig en 1777 y 1789. También fue traducida y editada en Leipzig la de Richard Twiss (1777) y después las de Townsend (*Reise durch Spanien in den Jahren 1786 und 1787*, Leipzig, Weidmann, 1792) y Dillon (*Reise durch Spanien, welche wichtige Beobachtungen aus der Naturgeschichte. [...] aus Don Guillermo Bowles Einleitung*, Leipzig, 1782), con considerables diferencias con respecto al original.

Nebrija y «the two Vega's, Garcilasso and Lopez». El segundo «López», esto es, Lope de Vega (al que siempre llama «López de Vega Carpio»), se compara —siguiendo a Voltaire— con Shakespeare: «López de Vega Carpio, as Voltaire tells us, comes the nearest to our Shakespeare». Con ello, el Fénix queda ya señalado como uno de nuestros más eximios autores, al nivel del más elevado genio inglés . Aunque hoy muchos podamos compartir esta opinión, lo cierto es que lo arbitrario de la lista de Clarke coincide con lo poco atinado de los restantes comentarios: como algunos años después le criticará Dieze, Clarke no sabía español ni conocía nuestro teatro, y, además de falsa, su opinión era arrogante, pues se atrevía a enjuiciar todo el teatro español habiendo visto un solo auto sacramental: «[seine] Nachricht von der Bühne, die höchst elend, falsch und unvollkommen ist» (Dieze 1769: 102 y 297-298).

Un año más tarde se publica otro volumen cuya opinión sobre el teatro español resulta mucho más positiva. George Glas, en *A Description of the Canary Islands* de 1764 (añadida a la traducción al inglés del manuscrito de Juan de Abreu Galindo), afirma que «the Spaniards have succeeded better in dramatic performances than any other Europeans» (1764: 302). Su lista de ingenios es mucho menos chocante para nuestros hábitos que la de Clarke, aunque demuestra clara distancia con la que después se confirmará como canónica: incluye a Juan de Matos Fragoso, José Cañizares, Agustín de Salazar, Luis Vélez de Guevara, Antonio Solís, Agustín Moreto, Pedro Calderón y Lope de Vega, en quienes se detiene subrayando especialmente la importancia de Calderón («but of all these Don Pedro Calderon is most esteemed by the Spaniards; and not without reason, for his plays are inferior to none that have yet appeared on any stage in Europe») y de Lope, comparado de nuevo con Shakespeare, en lo que a estas alturas se ha transformado ya en un lugar común: «Lopez de Vega Carpio has been by many justly compared to our Shakespeare» (1764: 302), o también con Corneille, que según Glas tomó de una de las obras del Fénix el plan de su *Cid* . Tras la comparación de ambos textos,

³ En descargo de Clarke, otros viajeros incurrieron en ese error. Fue el caso, ya en el siglo xvii, de Cassiano dal Pozzo (2004: 151 y 262).

⁴ Voltaire compara a Shakespeare con Corneille y Lope: «Lope de Véga en est un grand exemple. Il était précisément ce que fut Shakespeare en Angleterre, un composé de grandeur et d'extravagance, quelquefois digne modèle de Corneille» (1880: 364). A esta primera remiten todas las comparaciones españolas posteriores, desde las de Juan Andrés a las Cadalso, comparaciones que acompañaron, según Pujante (2001), a la recepción de Shakespeare en España. Para Menéndez Pelayo (2012: 947), la primera comparación española la hizo Joseph Calderón de la Barca, director del *Memorial Literario* y «partidario de la cultura inglesa», en una «Carta apologética en defensa de Fr. D. Félix Lope de Vega Carpio y otros poetas cómicos españoles» que incluyó en la publicación (1796: 305-322).

⁵ Hoy la crítica concuerda en atribuir *Las mocedades del Cid* a Guillén de Castro, no a Lope.

afirma el inglés, «it will be hard to determine which of the two is the most excellent» (1764: 303). Dado que «Lopez De Vega's dramatic writings are extremely scarce, and difficult to be got even in Spain [...] and because the English reader's curiosity may be excited by hearing him compared to Shakespeare», Glas incluye como demostración de su fuerza dramática un largo fragmento de *El mayorazgo dudoso* en su lengua original que después traduce al inglés con bastante libertad.

Las noticias sobre teatro y sobre Lope de Vega siguen creciendo en la relación de Giuseppe Marco Antonio Baretti (1719-1789), turinés afincado en Londres cuyo *Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain, and France* de 1770 fue saludado por Samuel Johnson (Bacigalupo 1978; Bolufer 2003: n.º 19) y conoció una importante difusión. En el tercero de los volúmenes de esta obra Baretti trata de los escritores españoles, de los que demuestra conocer a los más importantes; entre los dramaturgos, «the two that proved most voluminous are Lope de Vega Carpio, and Calderón de Barca [*sic*]. Lope de Vega, they say, has left in print more than three hundred dramatic pieces, out of twice, as many that he had written. Another imagination so fertile in plots and characters, has never existed» (1770: III, 19-20). Sin entrar a examinar críticamente a estos autores (pues «to sit in judgment upon the theatrical performances of a foreign nation, requires much more knowledge of its language, manners, and customs, than comes to my share with regard to the Spaniards»), sí reconoce sus faltas:

As to the other plays of Lope de Vega and Calderon, many are the things in them that a critic might easily find fault with. They both disgust me often with the prolixity of their speeches, with their superfluous descriptions, with a medly of tragical and comical ideas, with their frequency of far-fetched conceits, with their bombast and fustian interlarded with puns and quibbles, and above all —with their frequent associations of real and ideal personages—.

Pero todos aquellos vicios no ensombrecen las extraordinarias cualidades que sus obras poseen, y que Baretti cifra sobre todo en el genio poético, la originalidad y la invención, la variedad de caracteres y sentimientos, y la fuerza y facilidad de la expresión en verso:

In spight however of their numerous oddities, incongruities, and absurdities, I must own that I cannot 'easily lay down their books when I have once begun to read, and am so far an admirer of these two poets, as to rank them both in the very first class of poetical geniuses. The copiousness and originality of their invention, their artfulness in entangling and disentangling their plots, their vast variety of characters, their numberless sentiments, the force and elegance of their expression, their

⁶ Sobre la traducción, véase Castillo (2003: 49-50).

facility of versification, and several other of their excellences, sill me often with such an enthusiasm, as to make me cross rapidly over the ocean of their errors, and forget the frigid dictates of sober reason (1770, III: 26-27).

Páginas más adelante Baretto hace referencia a la dificultad para coleccionar las obras completas del Fénix y a los esfuerzos del infante don Luis, hermano del rey, por comprar y reunir todos los volúmenes impresos en diferentes países, colección que no posee salvo el duque de Medina Sidonia, el más reputado de los nobles en cuestiones de letras (1770: 43-45). Pero lo más interesante de las apreciaciones de Baretto es que ya presenta las comedias españolas como antídoto frente a la sequedad y frialdad de las obras neoclásicas de moda entre ingleses y franceses. Poco antes había citado las críticas de Voltaire a Goldoni como demostración de que los franceses no tienen criterio alguno enjuiciando la literatura italiana, y termina animando a Voltaire y sus secuaces a estudiar a Lope y Calderón para descubrir lo que es poderoso y natural, estimular sus «cold and barren imaginations» (1770: III, 27), e incitando a los lectores a olvidar esas reglas «about which the French make so much noise» (1770: III, 34):

Indeed the present race of play-wrights in France and England, the driest and coldest that ever any theatrical age produced, instead of neglecting or contemning the dramatic compositions of Spain, would not do amiss to read many of them, especially, those of [Lope] de Vega and Calderon, not to imitate them at all, but to warm and fecundate their own cold and barren imaginations (Baretto 1770, III: 27).

Aunque no en este escrito, también Baretto asociará a Lope de Vega con Shakespeare en su *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*, producido en respuesta al de Voltaire de 1776 ante la Academia Francesa, un ataque a Shakespeare al que Baretto responde afirmando la autoridad de la experiencia frente a la de las reglas y recurriendo a los dos modelos antineoclásicos, el inglés y el español: «Qu’Aristote dise ce qu’il veut, j’oppose à son autorité l’expérience de Shakespeare, de Lope de Vega, et de plusieurs autres, qui nous ont fait voir le contraire» (Baretto 1972, II: 548). Por tanto, comprobamos que ya en los años setenta del siglo XVIII Lope se ha asentado en Inglaterra como un ingenio comparable a Shakespeare y como un arma arrojadiza en la batalla sobre la poética neoclásica. Las obras —de Clarke, Glas y Baretto— que avanzan estas ideas prepararían el terreno al siguiente viajero y sus correspondientes cartas, las *Letters* de Dillon, a las que vamos a dedicar una atención más detenida.

2. SIR JOHN TALBOT DILLON, BARONET (1739-1805)

El interés por España de John Talbot Dillon parece haber nacido ligado a las ciencias naturales y al trabajo de un compatriota suyo, el naturalista irlandés William Bowles (1705-1780). A su vez, el hispanismo de Bowles se remonta a una iniciativa del célebre marino y expedicionario español Antonio de Ulloa, como cuenta el propio interesado, Bowles, en las líneas que siguen:

Estando yo en París el año 1752 hice por casualidad conocimiento con don Antonio de Ulloa, comendador de Ocaña, en la Orden de Santiago, que ahora es jefe de escuadra de la Real Armada, autor de dos obras sobre América. Convidome a venir a España y, habiendo aceptado el partido que por su medio me ofreció el Ministerio, entré aquel mismo año al servicio de esta Corona. Llegado a Madrid, me dieron por discípulos y compañeros para mis viajes por la península a don José Solano, que hoy (en 1773) es gobernador de Santo Domingo, y don Salvador de Medina, que murió en California, donde la Corte le envió para observar el último paso de Venus por el disco del sol, y don Pedro Saura, abogado, que murió en Madrid. Los dos primeros servían en la Marina y habían viajado fuera de España (Bowles 1775: 1).

Los viajes y servicios a la corona de Bowles comenzaron ese mismo año, pues el 7 de julio el irlandés partía hacia Almadén (1775: 2) con «la comisión de reparar la mina [...], que se había inutilizado por un incendio y no se hallaba en estado de surtir poco ni mucho azogue para las labores de las minas de América» (1775: «Al Rey», s.p.). El éxito de los desvelos de Bowles fue recompensado con un puesto permanente al servicio del rey, posición que le «proporcionó [la oportunidad de] visitar la mayor parte de las provincias de España y recoger una multitud de observaciones de historia natural» (1775: «Al Rey», s.p.). Estas fueron publicadas en 1775 con el título de *Introducción a la historia natural y a la geografía física de España* y se anunciaban como «la primera descripción física» de nuestro país (1775: «Al Rey», s.p.). Amén de pionero, el libro fue, por demás, exitosísimo. Se tradujo al francés al año siguiente (Flavigny 1776) y, tras morir Bowles, el diplomático y erudito José Nicolás de Azara, que había ayudado a Bowles con la primera edición (Azara 1782: s.p.), se encargó de dar a imprenta una segunda, corregida de su mano, que apareció en 1782. Al año siguiente, 1783, el célebre editor de las *Obras* de Garcilaso (Martín Puya 2014) y embajador español en Roma se ocupó también de comentar y aumentar la traducción italiana de Milizia (1783), que sigue siendo la versión más completa de la obra del irlandés.

Azara pone ya de relieve la relación existente entre los libros de Bowles (1775) y Dillon (1780), pues el sabio aragonés denuncia que, «en el fondo», la obra de este último

⁷ Para una biografía contemporánea de Bowles, ver Azara (1782: s.p.).

es la de Bowles, en muchas compendiada, en otras comentada, y las más veces traducida, añadiendo algunas noticias de las aguas minerales de Trillo, tomadas de la obrita que publicó don Casimiro Gómez Ortega; otras de botánica extractadas de la *Flora* de don José Quer; y varias erudiciones sobre las bellas artes y manufacturas sacadas del *Viaje de España* de don Antonio Ponz (1782: s.p.).

El propio Azara desvela también la estructura turística del libro de Dillon, que pretendía funcionar como una «descripción de España que sirva de guía a los ingleses que quieran viajar por nuestro reino» (1782: s.p.). Quizás este énfasis explique por qué Dillon ameniza sus descripciones geográficas, botánicas y geológicas con noticias eruditas sobre antigüedades o bellas artes, que muchas veces Dillon recoge, como avanza Azara, de Ponz, a quien el irlandés cita con profusión.

En cualquier caso, este interés por las humanidades se dispara en la segunda obra sobre España de Dillon, que es la que nos interesa en este momento: las *Letters from an English Traveller in Spain*. En ellas Dillon ofrece una guía de viaje a España influida por la literatura nacional, lo que, confiesa, le parece el único modo de contribuir con algo original a la ya poblada bibliografía sobre nuestro país. No en vano, afirma Dillon, «the mountain of Parnassus has not been visited by the curious traveler, and the Spanish muse hast tuned her lyre without being disturbed by the unhallowed step of the rambling stranger» (Dillon 1781: iii-iv).

Ya hemos visto que esta afirmación no es del todo precisa, y que existían algunos precedentes en las letras inglesas de esos años, aunque mucho más breves en su conjunto; más ambicioso, Dillon se lanza al trabajo con entusiasmo, y revisa la literatura española en catalán, latín, galaico-portugués, castellano y eusquera o «vascuense», tocando diversos hitos de su historia. Así, el irlandés comenta la poesía trovadoresca, la obra de Alfonso X el Sabio, la del arcipreste de Hita, la de la época de Juan II, la del Siglo de Oro («Golden Age») del quinientos (Dillon 1781: 158), y el declive —por contagio del mal gusto marinista italiano (1781: 202)— del siglo xvii, llegando incluso a tratar de figuras contemporáneas como Olavide o Mayans, del que hablaremos abajo. A modo de guía turístico, Dillon menciona los lugares de interés por los que pasa explicando siempre qué escritores de renombre habitaron o habitan en ellos, y qué obras han escrito sobre el

⁸ La obra de Dillon debió de tener una repercusión considerable. Las *Letters* de 1781 sirvieron a la paráfrasis (y en largos pasajes pura traducción) que se hizo al francés con el título de *Essai sur la littérature espagnole*, publicado anónimo en 1810 en París y que, para Tomasina Ross, en el prólogo a su traducción inglesa de Bouterwek de 1823, es un plagio directo de Dillon (Comellas 2017: 397). En particular el fragmento dedicado a Lope se reproduce en *The Annual Register, or a View of the History, Politics, and Literature, for the Year 1781* («Sketch» 1800: 33-36).

⁹ En realidad, Dillon solo recorre y describe partes de Cataluña, Valencia, los alrededores de Madrid, Burgos y parte de Vizcaya.

particular objeto de sus visitas. Así, el viaje a Barcelona le exige una excursión a Montserrat, y esta, la mención del *Monsserrate* de Virués (1781: 13). De modo semejante, la Ciudad Condal facilita la mención de los trovadores o de la lucha de don Quijote con el caballero de la Blanca Luna (1781: 14), y la llegada a Valencia le lleva a hablar del gran Mayans, a quien conoce personalmente (1781: 34-37).

Como se puede observar, en las *Letters* Dillon demuestra conocer bastante bien nuestra literatura, pues, aunque el irlandés admite sus preferencias cervantinas, también rinde homenaje a textos menos conocidos (aunque recientemente editados en su día), como la *Mosquea* de Villaviciosa, o las obras del conde de Rebolledo y Luis de Ulloa Pereira (1781: iv y 175-177). De hecho, Dillon reconoce haber bebido de las fuentes y consejos de dos grandes eruditos españoles del momento como son Luis José Velázquez y Juan José López Sedano, tan influyente el primero por sus *Orígenes de la poesía castellana* (García Aguilar 2013) —cuya estructura sigue fielmente Dillon—, como por su *Parnaso español* el segundo. Este conocimiento lleva a Dillon a unir sus fuerzas a las de los defensores del valor de la cultura española, tema muy candente en la época (Checa Beltrán 1998: 321):

It has been said by a great and learned French writer that the Spaniards have but one book, and that one shews the ridicule of all the others . . . How far such a general reflection appears strained and tintured with national prejudice, I shall leave to others to consider. Wishing to reverse so severe a sentence, I now stand before the court of Apollo, and petition for a hearing. Can we avoid doing that justice to the surprising genius of Lope de Vega, the contemporary, and in a manner rival, of our immortal Shakespeare; or can we refuse encomiums to the learned and unfortunate Quevedo? (Dillon 1781: v).

Abajo nos referiremos en más detalle a esta polémica, así como a las menciones de Lope en Dillon, pues ahora debemos recordar que las *Letters* no sería la última obra que el irlandés dedicó a nuestro país. También produjo unos *Sketches on the Art of Painting* (1782), traducción de la carta de Mengs a su admirado Ponz sobre las pinturas conservadas en los palacios reales madrileños, y una *History of the Reign of Peter the Cruel* (1788), reinado que parecía interesarle especialmente porque le permitía describir «the various passions of the soul, the feelings of the human heart, and the agitated mind of those people whose country I have described» (1788: vii) y por la relación de Pedro I con la historia inglesa (1788: ix). Por último, Dillon dedicó sus desvelos a otro rey castellano ligado a Inglaterra: Alfonso VIII, protagonista de su *Alphonso and Eleanora* (1800).

¹⁰ Dillon alude aquí al célebre y polémico artículo «Espagne», que publicó en la *Encyclopédie méthodique* de 1782 de Nicolas Masson de Morvilliers.

Pese a la intención panegírica de sus *Letters*, al comentar la obra del Fénix, Dillon se revela un clasicista que no puede menos que horrorizarse ante lo que percibe como excesos de la obra dramática lopesca. Y es que, aunque reconozca el genio del Fénix, la visión de Lope que tiene Dillon está muy influida por las opiniones cervantinas sobre su rival: recordemos que en la España de la época había ya una disputa entre lopistas y cervantistas (López 1976: 459) y que Dillon seguía muy de cerca a uno de estos últimos. Además, Dillon también se apoya en una lectura muy poco sutil del *Arte nuevo de hacer comedias*. Para Dillon, el teatro cervantino no pudo triunfar como merecía debido a que Lope se había ganado el favor del vulgo «indulging their versatile humour» (Dillon 1781: 242). De este modo, el genio descontrolado del Fénix acabó por corromper el teatro nacional, aunque este juicio negativo viene acompañado de la ya tópica comparación con Shakespeare

as another Shakespeare, Lope de Vega acquired universal admiration. The fecundity of his genius was so great, and his productions so rapid, that he did not give leisure to the public to distinguish the efforts of his genius from the wild sallies of intemperate fancy; nor could the several attacks of Cervantes, Villegas, Cristóbal de Mesa, and others, prevail against this favourite bard. His successors copied his defects without possessing his beauties (Dillon 1781: 243).

Es una opinión que reaparece en la semblanza de Lope que Dillon incluye en sus *Letters* como decimoquinta carta, cuyo contexto y contenido va a ocuparnos durante el resto de esta sección. La situación de la epístola en el libro resulta ya significativa: al llegar a Madrid, el autor escribe una serie de cartas sobre la poesía cortesana, comenzando con la del siglo xv (cortes de Juan II y Enrique IV) en la carta X y siguiendo con el Siglo de Oro, que Dillon sitúa en el siglo xvi, en la carta XI. A continuación, la carta XII se dedica al «Fourth Period and Decline of Spanish Poetry in the Seventeenth Century», que corresponde al arte barroco, con algunas salvedades que Dillon incluye, contrariamente a la cronología, en la carta correspondiente al siglo xvi: Cervantes, Quevedo y Lope. El declive barroco lo identifica el irlandés con tres cabezas de hidra: los conceptistas, contagiados por la extravagancia italiana, la poesía culta (Góngora, Villamediana) (1781:

¹¹ Conviene recordar que en la España de la época se recibía de modo muy distinto la poesía no dramática y dramática del Fénix. Tanto Leandro Fernández de Moratín como Cadalso y Luzán alababan la primera, que Moratín proponía como modelo, junto a Garcilaso, para la poesía contemporánea (Sala Valldaura 2000: 164).

¹² Los cervantistas se apoyaban en autores como Velázquez, cuyos *Orígenes* sigue muy de cerca Dillon al tratar la obra teatral de Lope a través de los juicios cervantinos (Velázquez 1754: 107-108).

203-204) y Flos corruptores del arte dramático, entre los que le cabe su parte de culpa a Lope:

[They] violated all the laws of the drama and introduced innumerable defects on the stage, which have never been eradicated. Of these, Cristóbal de Virués, Lope de Vega, and Montalbán were the principal leaders, and were followed by Calderón, Salazar, Candamo, Zamora, and others who to the most glaring improprieties superadded a ridiculous bombast and affectation of language which became superlative intolerable and absurd (Dillon 1781: 203).

Estas críticas prosiguen en la carta XIV, consagrada a la historia del teatro español («Revolutions and Progress of the Spanish Drama»), que en la parte dedicada al surgimiento de la comedia nueva bebe claramente del prólogo a las *Ocho comedias* de Cervantes —que, recordemos de nuevo, también había usado Velázquez— y, por tanto, censura la decisión de Lope de adaptarse al gusto popular y de producir tanto que , según Dillon «he did not give leisure to the public to distinguish the efforts of genius from the wild sallies of intemperate fancy» (1781: 243). Sin embargo, nuestro viajero irlandés sigue reconociendo siempre que el problema de Lope tiene que ver más con una decisión errada (abandonar a los clásicos y seguir los gustos del pueblo) que con una supuesta falta de talento . Esta distinción se evidencia cuando Dillon comenta el estilo de los seguidores de Lope, y particularmente el de Calderón, autor que considera defectuoso, sobre inmoral :

His successors copied his defects without possessing his beauties; Calderón, who came after him, gave the finishing hand to the fatal plan of Lope, and with the same advantages of language and wit, perverted the minds of the people. His scenes are repeated triumphs of vice, in which the fair sex are taught to sacrifice everything to the impressions of love, despite the advice of tender parents, and yield to the insidious arts of seducers (Dillon 1781: 243-244).

¹³ Estas apreciaciones negativas de la poesía gongorina eran típicas de la recepción dieciochesca (Sala Valldaura 2000: 164).

¹⁴ La censura de la cercanía lopesca al gusto popular y al *Arte nuevo de hacer comedias* —que, veremos, usa Dillon— era tónica en la literatura española de la época (Sala Valldaura 2000: 165, 166, 168 y 170). Sobre el debate en torno al teatro lopesco en la España del siglo XVIII, véase también Sala Valldaura (2000: 172-185).

¹⁵ La comparación con Shakespeare evidencia que Dillon respetaba el talento de Lope. Además, había una tradición española al respecto, pues incluso sólidos detractores dieciochescos del teatro del Fénix, como Moratín padre, o su hijo, admitían el genio del madrileño (Sala Valldaura 2000: 174 y 184). Sobre estas opiniones de Moratín hijo, véase Entrambasaguas (1941).

¹⁶ Es una idea que coincide con la que Velázquez expresa —siguiendo, a su vez, a Blas Nasarre (1992: 90-91)— sobre Calderón (1754: 111-115).

Sin embargo, la principal prueba del lopismo de Dillon está en la carta XV, que ofrece una semblanza del Fénix y un comentario extenso de su estilo y obras. Sus fuentes son la «Fama póstuma» de Pérez de Montalbán, la epístola *A Claudio* y el *Arte nuevo*, pero comete errores (llamar «poema» a la *Arcadia*, generalizar sobre los finales de las comedias lopescas) que nos hacen pensar que el irlandés no leyó mucho más. En cualquier caso, la estructura de su semblanza es clara: tras un exordio en que compara a Lope con Shakespeare y en que señala lo difícil que le resulta hacerle justicia a alguien que no escribe en la lengua de uno, Dillon relata la juventud del escritor, en la que resalta la influencia de su padre, Felices, también poeta, y las muestras tempranas de ingenio del niño. Se trata de un tópico propio del género de la biografía de artistas que también trae Montalbán (Hägg 2012: 6; Kris y Kurz 1987: 38) y que corresponde perfectamente con el retrato de Lope que trata de pintar Dillon: el de un genio inigualable. A continuación, Dillon relata la formación de Lope (con don Jerónimo Manrique y en la Universidad de Alcalá) y el final de la juventud del autor: su matrimonio con Isabel de Urbina, el exilio a Valencia, la muerte de la dama y la participación en la Armada, en la que fallece el hermano del poeta. En todos estos puntos Dillon sigue a Montalbán, aunque añade algo de su cosecha: el contexto del duelo por el que se tuvo que exiliar el Fénix, que simplifica la acción trazada por Montalbán relacionando matrimonio y exilio. A continuación, Dillon relata fugazmente la madurez de Lope, contando su matrimonio con Juana de Guardo, la muerte de la dama y la ordenación del poeta, que vive en esta época su mayor celebridad, culminada por el doctorado en teología y el hábito de san Juan con que le recompensa Urbano VIII. En cuanto a la muerte del poeta, Dillon vuelve a simplificar el extenso relato de Montalbán, centrándose brevemente en las postrimerías del Fénix y algo más en sus exequias. Más parece interesarle la cuestión de la fama del autor, que enfatiza también señalando las

¹⁷ Ya hemos visto el contexto francés e inglés de esta comparación, que también adoptó, entre los críticos españoles del siglo XVIII, Antonio Eiximeno: «A no haber cerrado los ojos y tapádose los oídos a las reglas de los unitarios, ni Inglaterra hubiera tenido un Shakespeare, ni España un Lope de Vega» (Rossi 1967: 35).

¹⁸ El retrato de ese prodigioso genio infantil basado en la *Fama póstuma* de Pérez de Montalbán estaba regularmente extendido en la época, pues se encuentra ya en uno de los diccionarios enciclopédicos más importantes del XVIII alemán, el de Johann Burkhard Mencke, *Compendiöses Gelehrten Lexicon* (1715-1726: 1374-1375), donde el autor presenta a Lope como «ein vortreflicher Spanischer Poete», doctor en teología y guerrero («führte auch die Waffen mit grossen Ruhm»). Burkhard Mencke prosigue contando que, casado dos veces, Lope consiguió del papa licencia para entrar en la Orden de Malta. En su tierna infancia, cuando no sabía aún escribir, ya dictaba versos, y su fertilidad fue tan extraordinaria que logró completar 22 volúmenes de comedias impresas y más de mil manuscritos: «wie er denn in einem Abend eine Comödie hat schreiben können, imitierte auch in heroischen Gedichten den Ariosto, und schrieb *La Belleza d'Angelica*» y muchos otros poemas.

grandes ganancias que obtuvo. A esto sigue un recuento de su obra, igualmente basado en la cantidad de textos que produjo el Fénix, que Dillon exagera notablemente. Sin embargo, el irlandés no se conforma con este panorama más bien cuantitativo y comenta también el estilo lopesco. Al respecto, sus observaciones se limitan al teatro del Fénix y siguen de cerca —como Velázquez— el prólogo cervantino a las *Ocho comedias* y el *Arte nuevo*, textos que Dillon cita en español. Sus ideas son de orden más bien clasicista y se centran en la obra dramática, pues el irlandés critica a Lope por abandonar el magisterio de los clásicos y las unidades de tiempo y lugar, amén del decoro. Pese a estas censuras, su impresión de la obra de Lope es más bien favorable, pues enfatiza siempre que el Fénix disponía de un estilo que hacía disculpables estos defectos, lo que no fue el caso en sus seguidores. Además, esta sección resulta interesante porque Dillon la emplea para criticar el teatro de su tiempo, en el que descubre manías y truculencias que percibe en Lope y, tal vez, en el propio Shakespeare. Finalmente, Dillon corona su semblanza con un panegírico del carácter del poeta, ponderando su buen corazón.

Además de por este fervor lopesco y por el clasicismo que también hemos señalado, el texto de Dillon destaca fundamentalmente por su tendencia a la hipérbole. Su fuente principal, la «Fama póstuma» de Pérez de Montalbán, ya era un panegírico, pero a ella Dillon añade una serie de detalles inventados que contribuyen a engrandecer la imagen del Fénix. Así, por ejemplo, el irlandés enfatiza mucho el éxito de Lope y el dinero que este le hizo ganar, lo que le lleva a calificar de «lucrativo puesto» el de protofiscal de la cámara apostólica y de «dama de elevada posición» a doña Juana de Guardo. En la misma línea, y movido por la simetría, hace que en sus honras oren tres predicadores (el dato lo trae Montalbán) y que oficien tres obispos (el detalle procede del entusiasta magín del irlandés). En cuanto a la numerosa obra del Fénix, Dillon la hincha con brío: donde Montalbán trae cincuenta libros impresos en total (comedias, poesías y prosas), el irlandés cuenta cincuenta de poesía y prosa, veintiséis de partes de comedias (el detalle es exacto) y, aparte, los autos sacramentales. A él le debemos la curiosa estimación de cuántos versos escribió Lope en vida, que según Dillon fueron 21.316.000.

3. WILLIAM HAYLEY, ESQUIRE (1745-1820)

En cuanto a William Hayley, fue un prolífico erudito, crítico, poeta y dramaturgo, recordado hoy sobre todo por su amistad con William Cowper, uno de los más conocidos poetas del último tercio del siglo XVIII, de quien escribió una biografía (*The Life and Posthumous Writings of William Cowper*, 1803-1804), anterior a la más difundida de Southey. Con Southey compartía, de hecho, un gran interés por la literatura española, que en el caso de Hayley procede de la etapa como

estudiante en Cambridge, cuando recibió clases de un profesor italiano, Isola, «intelligent and interesting man», dice en sus *Memoirs*, que tras iniciarle en el italiano y cuando ya lo leía y hablaba con fluidez, «continued to employ him in teaching them the language of Spain. They read with him several Spanish historians and poets» (Hayley 1823, I: 40-41).

Aquellas lecturas se observan en las varias referencias que Hayley hace a autores y títulos españoles tanto en sus ensayos y cartas como en sus dramas (algunas de sus obras sitúan la acción en España, pues confiesa tener «a predilection for Spanish characters» [1811: ix]). A través de su epistolario tenemos noticias precisas de su dedicación a los poetas españoles en los años 1781 y 1782. Así, por ejemplo, escribe a su esposa contándole que está muy enfrascado en la lectura detenida y cuidadosa de volúmenes españoles: «some Spanish volumes, lent me by no less a person than his Excellency the Portuguese Minister» (Hayley 1823, I: 235). Otra de sus cartas, dictada el 20 de enero de 1782, se refiere con precisión a estos trabajos hispanistas: «I am at present translating passages from my favourite Spanish poet with great enthusiasm, as he delights me much, and I intend to give a very large representation of him in my notes, which will be very voluminous, and I fear still cost me several weeks close labour; but in the midst of my solitary employments I enjoy all your pleasures by reflection» (Hayley 1823, I: 260). Su esposa le responde seis días más tarde: «I rejoice in the pleasure which you derive from your favourite Spanish poet, and long for the time when I shall be amused with him also» (Hayley 1823, I: 262). El *Essay* salió ese mismo año.

Estos desvelos justifican que Hayley sea mencionado por Wiffen como uno de los primeros estudiosos de la literatura española en la lista que este hace de los principales hispanistas británicos; como hemos avanzado, en esta otra afición también adelantó a Southey, cuyo interés por la literatura española logró despertar, afirma Wiffen (1823: IX-X). Esa misma inclinación compartida lo vinculó también a Lord Holland, como afirma en sus *Memoirs*: «That amiable nobleman had honoured the poet of Sussex with a present of his *Life of Lopez [sic] de Vega*, accompanied by a very polite letter, declaring that he had been induced to learn the language of Spain by what Hayley had written of the heroic poet *Ercilla*» (Hayley 1823, II: 60). Holland debió de leer la *Epistle on Poetry* y remite en su *Life and Writings of Lope de Vega* a los juicios de Hayley sobre *La Araucana*, acompañados, dice con ponderación desmedida, por una traducción que mejora el original: «If that good-natured critic's judgment of the poem be somewhat too favourable, he gains over the English reader to it by the most agreeable of methods, the improvement of the Spanish author in his translation» (Holland 1806: 4). En cualquier caso, el interés de Hayley por los asuntos españoles le mantuvo en conexión con Holland y su grupo político hasta los años de la Guerra de la Independencia: en julio de 1808 Hayley comenzó «a new poem on a subject peculiarly

interesting to his liberal mind. It was entitled *The Stanzas of an English Friend to the Patriots of Spain*. The author had it printed in London towards the end of the year, [...]. It was an anonymous publication» (Hayley 1823, II: 67).

Hayley conocía con toda seguridad las *Letters* de Dillon y probablemente también había tratado personalmente al viajero irlandés, a quien alude en sus epístolas como un «ingenious Traveller, who has lately published a pleasing volume of *Letters on the Poetry of Spain*». En cualquier caso, sabemos que leyó bien sus páginas sobre Lope, que también menciona y en las que el irlandés «has imputed the duel in which Lope de Vega was engaged to the gallantries of his first wife», asunto que veremos enseguida y sobre el que Hayley aduce otras fuentes, como Montalbán (Hayley 1782: 205). Como hemos avanzado, tal vez incluso tratara al propio Dillon, que pudo haber sido ese viajero al que también hace referencia en *A Philosophical, Historical, and Moral Essay on Old Maids* (Dublin 1785): «My friend, the learned traveller, writes me word from Spain, which he is now visiting on his return, that as soon as he reaches England, he shall correct for the press a journal of his tour» (Hayley 1793: 18).

Lo más interesante de *An Essay on Epic Poetry: in Five Epistles... With notes* son precisamente esas notas a las que se refiere el título y que ocupan dos terceras partes de la obra. De ella nos interesa ahora la epístola III, que Hayley dedica a los poetas del norte y de Provenza, amén de a «The most distinguished epic poets of Italy, Spain, Portugal, France and England», aquí encontramos los 22 versos que dedica a Ercilla y su *Araucana* (1782: 43-67), que el inglés acompaña y enriquece con 66 páginas de notas eruditas y comentarios, incluyendo traducciones y resúmenes de diversos pasajes. Este interés por Ercilla era común en la Inglaterra de la época, donde los hombres de letras consideraban *La Araucana* una de las grandes obras épicas de todos los tiempos. Puede observarse, por ejemplo, en la obra de Richard Twiss, *Travels through Portugal and Spain, in 1772-1773* (1775), que se expresa largamente contra la opinión negativa de Voltaire acerca del poema épico español y dedica varias páginas a presentarlo muy elogiosamente, reproduciendo varios fragmentos (Twiss 1775: 386-397). Es más, Ercilla y su *Araucana* habían sido ya motivo de polémica y debate entre los defensores de la poética neoclásica, como Voltaire, y los que defendían sus valores: el primero, Dieze, en su traducción de los *Orígenes* de Velázquez, luego, López de Sedano y, desde Italia, los jesuitas Lampillas y Juan Andrés. De ellos, Dieze y Hayley adelantan la revalorización de Ercilla que llegará sobre todo con Bouterwek y los Schlegel (Pierce 1982: 232).

Entre las notas con las que Hayley ilustra su epístola sobre Ercilla llama la atención la número IX, dedicada a Lope de Vega, «perhaps the most fertile poet in the annals of Parnassus», del que traza una larga reseña biográfica acompañada de ciertos comentarios sobre su obra (1782: 202-207). En ellos se observa, como en general en el resto del libro, una posición estética en la que están operándose

cambios importantes y se debaten conceptos sustanciales que dejan ver la transición desde la poética neoclásica a la propia de fines de siglo. Una de estas posturas, por ejemplo, es la preferencia por la idea de genio frente a las reglas. Estas están representadas por lo que Hayley llama el «systematical criticism», encarnado en Voltaire (Hayley 1782: 296), ideología que en las notas a la epístola quinta afirma combatir calurosamente, reivindicando un arte «which his genius and learning have cast many rays of pleasing and useful light» (1782: 297), esto es: desde el genio y la luz del placer (sin olvidar la utilidad). Aunque su posición coincide en general con los criterios ilustrados —como el buen gusto—, su acendrado sentimentalismo, su melancolía sensible y el placer que muestra en los extremos de terror y piedad están ya en parte adelantando nuevos valores.

Asimismo, en la citada nota al *An Essay on Epic Poetry*, Lope aparece en otras obras anteriores de Hayley: en *An Essay on History: in Three Epistles to Edward Gibbon* (1780) el inglés hace varias referencias a autores españoles, particularmente en las notas a la epístola III. Junto a las consabidas críticas a Felipe II, reconoce con Antonio de Herrera, «a Spanish Historian of great reputation» (del que dice usar su *Historia General del Mundo* de 1612), que «his reign may be considered as the Augustan age of Spanish literature. His most bloody minister, the merciless Alba, was the Maecenas of that wonderful and voluminous Poet, Lope de Vega» (Hayley 1780: 155). Y en *An Essay on Painting, in a Poetical Epistle to an Eminent Painter* (1781) se refiere al discípulo de Tiziano, Juan Fernández Ximénez de Navarrete, para cuya presentación «I have ventured to borrow something like a conceit from the famous spanish Poet Lope de Vega, who has celebrated his talent in the following verses», y copia el poema «Del Mudo, pintor famosísimo» («No quiso el cielo que hablase») (nota XXIII al verso 305) (Hayley 1781: 73). Añade después que ha tomado su breve presentación del poeta de las *Vidas de los pintores españoles* de José de Palomino Velasco, muy difundida, naturalmente, en Inglaterra (London, 1744).

Sin embargo, más que en estas menciones de pasada vamos a centrarnos en la semblanza lopesca de Hayley, que aparece en la citada epístola III de su *Essay on Epic Poetry*, en una nota motivada por una mención al Fénix en el texto. Pese a la diferencia genérica inicial que separa a los dos libros, la estructura de la biografía de Hayley difiere poco de la de Dillon, a la que parece seguir a la hora de resumir la «Fama póstuma» de Montalbán. Así, Hayley narra en primer lugar la infancia y juventud del poeta, enfatizando como Dillon la nobleza de sus padres (añade la noticia acerca del nombre de la madre de Lope, procedente de Montalbán) y las

¹⁹ Hayley confunde aquí a don Antonio, quinto duque de Alba y mecenas de Lope, con don Fernando, el Gran Duque de Alba y gobernador de Flandes. El error estaba extendido en el lopismo inglés del momento (Shelley 2015: 121).

tempranas muestras de ingenio del escritor. Evidentemente, la fuente de esta sección —y de toda la semblanza— es Montalbán, con el que Hayley completa cuidadosamente el resumen de Dillon. Así, por ejemplo, Hayley añade el detalle de la escapada de Lope y un joven amigo a Astorga, a la que Montalbán dedica considerable atención pero que Dillon elimina de su texto. A continuación, Hayley narra la formación del poeta (su estancia con don Jerónimo Manrique y su etapa en la Universidad de Alcalá) y sus «Wanderjahre»: el matrimonio con Isabel de Urbina, el duelo y exilio a Valencia, el regreso, la muerte de Isabel y la participación en la Armada. A diferencia de Dillon, Hayley explica el duelo acudiendo a las complejas razones de Montalbán, aunque añade que un viajero inglés (Dillon) ha relacionado el episodio con el cortejo de Isabel de Urbina, extremo que niega Hayley aduciendo como prueba el intercambio de epístolas poéticas entre Lope y Medinilla. Luego, Hayley pasa a tratar la madurez del poeta, que cuenta como Dillon y siguiéndole en algunos extremos (la nobleza de Juana de Guardo), aunque añade el detalle de los hijos de Lope y la muerte de Lopito (que no aparece mencionado por su nombre). También sigue a Dillon y a Montalbán en los pasajes dedicados a la muerte y exequias del Fénix, aunque corrigiendo los errores y exageraciones del viajero irlandés. Del mismo modo, se inspira en Dillon al hablar de la fama del autor y de su obra, sobre la que adopta el detalle de los 21 millones de versos, debido al irlandés. Por tanto, la contribución más original de Hayley no debe buscarse en esta biografía, sino en la sección que dedica al análisis de la obra de Lope, que el autor inglés centra en las epopeyas del Fénix, las que le interesan para su *Essay on Epic Poetry*. Concretamente, Hayley comenta *La Dragontea*, *La hermosura de Angélica* y la *Jerusalén conquistada*, obra que compara desfavorablemente con la *Gerusalemme* de Tasso y con la *magnum opus* de Espinoza. Asimismo, el inglés explica brevemente el *Laurel de Apolo*, que ya había usado para hablar del padre de Lope, y las *Rimas*. Concretamente, Hayley trae a colación el soneto a la Armada, que le sirve para cerrar su comentario al comparar su grandilocuencia con la del inicio del panegírico de Montalbán. Por último, dedica unos versos y una nota aparte a las riquezas que amasó Lope y a la generosidad del Fénix, extremos que llevan al inglés a una digresión acerca de la necesidad de financiar los esfuerzos de los hombres de letras.

4. DILLON Y HAYLEY EN SU ENTORNO EUROPEO

En conclusión, las semblanzas lopescas de Dillon y Hayley son textos pioneros en el lopismo inglés, previos a los estudios de Lord Holland (*Some Account*, de 1806) y Shelley (*Cervantes y Lope*, de 1837), mucho más conocidos e influyentes, y ya decimonónicos. Comparadas con ellos, las semblanzas dieciochescas no se

rinden sin más a las incipientes ideas románticas, pero sí las anuncian, situándose en una línea que amplía la visión de los *Orígenes* de Velázquez y que entronca con la tradición de Lessing, Dieze y los jesuitas expulsos, y que acabará siendo claramente reivindicativa en Herder. Así, si bien Dillon y Hayley están lejos aún de los valores propiamente románticos, sí corresponden a ese «despliegue del teatro lopesco» que contribuyó a flexibilizar el paradigma poético post-aristotélico en el último periodo ilustrado previo a la revolución romántica; y lo hicieron en el marco de ese «diálogo comparatista que ponía en relación textos de diversas tradiciones lingüísticas y culturales» (Romero Tobar 2010: 463), contexto en el que deben leerse sus páginas. Y es que, por una parte, tanto Dillon como Hayley delatan una formación clasicista que se revela en sus críticas a la comedia nueva, que censuran por alejarse de los preceptos clásicos. Sin embargo, por otra, este clasicismo moderado no les impide admirar las creaciones del Shakespeare español, Lope, creaciones que les resultan impresionantes por su estilo genial en medio de lo que perciben como errores formales propios de una imaginación excesiva y desviada. Además, y en contraste con el hispanismo de corte schlegeliano, estos autores no usan el modelo de la literatura del Siglo de Oro para proponer una literatura alternativa a la del clasicismo francés, y no exaltan la dramaturgia de Calderón, aunque la primera propuesta —Lope como alternativa al clasicismo francés— está implícita si leemos los textos de Dillon y Hayley en el contexto de la poética europea del momento.

Y es que, insistimos, las obras de los dos escritores británicos se escriben en el contexto de un intenso debate que pone en cuestión el fuerte dominio del modelo literario francés en el panorama europeo. Precisamente en esta época se comenzó a usar la literatura española como contramodelo de la francesa: como nuestras letras habían sido denigradas por el célebre artículo de Masson («Espagne») en la *Encyclopédie*, se generó entre los partidarios de las dos tradiciones literarias una polémica que en realidad servía para poner en entredicho la autoridad de los galos, a los que, al defender a España, atacaban tanto los alemanes como los españoles y algunos italianos. Esto es: en términos polisistémicos, podríamos sostener que estamos en el marco de una confabulación de la periferia contra el centralismo canónico francés o, como piensa Cabo Aseguinolaza (2003: 16-18), de una reordenación geocultural en el panorama europeo. Aunque los británicos asisten al debate sobre España con algo de distancia, no dejan de aprovechar la ocasión para aliarse con las tendencias renovadoras y arremeter contra Francia. De hecho, los modelos dramáticos ingleses y en especial Shakespeare sirvieron junto a Lope para demostrar, a través de criterios como la genialidad, la fertilidad o la imaginación, la fuerza de unas obras que no se sometieron a las reglas. En suma, estamos ante una polémica de gran trazazón internacional en la que las tesis surgidas en territorio germano nutrieron y reforzaron otras que se difundían

en Inglaterra, o viceversa, en la que los estudiosos alemanes se alimentaron de textos ingleses. Concretamente, para el caso de Lope es fundamental apuntar el papel de Lessing y Herder (sin ignorar sus precedentes inmediatos: Johann Friedrich Von Cronegk y Christian Schmid) y su influencia en algunos juicios de los autores británicos .

En cuanto a Lessing, su obra pudo ir preparando el interés de Dillon y Hayley por Lope, puesto que el alemán —traducido y difundido pronto por toda Europa— adelanta alguno de los argumentos que después se convertirán en puntales de su defensa, como el usar la naturaleza como modelo, pues «no puede ser un defecto nada que sea imitación de la naturaleza» (Lessing 1993: 389) . La búsqueda alemana de un teatro nacional lleva a Lessing a proponer, frente al modelo francés, una nueva estética apoyada en Shakespeare y Lope, siguiendo el concepto de genio, lo que sirvió para dar «un fuerte impulso a la recepción del teatro español, hasta entonces desconocido en Alemania» (Rivero Iglesias 2010: 845-856). En cualquier caso, sus ideas fueron muy influyentes, pues desde la *Hanburgische Dramaturgie* (1769) es habitual usar la comparación entre Lope de Vega y Shakespeare como argumento contra la rigidez del clasicismo. Prueba del éxito de esta concepción es el ejemplo de Herder, que recurrió asimismo a la analogía entre el Fénix y el Bardo.

También es muy probable que Dillon y Hayley conocieran las muy difundidas opiniones del propio Herder. Como sabemos, el alemán era muy aficionado a Lope, al que curiosamente prefirió a Calderón, a pesar de que *La vida es sueño* ya había sido traducida y comentada entre los hispanistas germanos, y de que se convertirá en el título de referencia de la renovación romántica y motivo de la preferencia schlegeliana —y de toda la escuela hispanista alemana— por este autor frente al

²⁰ Cronegk ya había apuntado en 1761 cómo los autores del Siglo de Oro (desconocidos en la Alemania de su tiempo) habían sido los modelos de los franceses entonces en boga (1761: 387). También Christian Schmid insiste en ese préstamo (1767: 70-72). Ambos promueven el estudio del teatro español, como Lessing después, sobre todo por su originalidad frente al rigor de la normativa dramática francesa.

²¹ Sobre la presencia de Lope en la obra de Lessing y el alcance de sus conocimientos e influencia, ver Spang (2010) y González García (1997), quien no comparte los juicios de Pitoulet y Wellek acerca de los escasos conocimientos de Lessing sobre la lengua y literatura española. Lessing tuvo una fase (años 1767-1770) en la que sintió a Lope de Vega como unos de sus maestros en la comprensión de la naturaleza humana y se orienta en el *Arte nuevo* para tratar en su *Dramaturgia* sobre la teoría de los tres actos, la combinación de situaciones y caracteres o la mezcla de lo trágico y lo cómico. Spang señala que «Lessing conoció y leyó a Lope, ya que menciona y comenta expresamente su *Arte nuevo* y sus comedias en varias anotaciones de su *Dramaturgia* (LXIX, LXX). Sin embargo, ello no significa que Lessing haya sido admirador del autor español». Aunque «ambos coinciden en que la naturaleza es la mejor maestra y la guía soberana del dramaturgo», difieren en la relación entre lo cómico y lo trágico (Spang 2010: 258 y 261-262).

Fénix (Farinelli 1936) . Aunque los conocimientos de Herder sobre el drama español del Siglo de Oro fueron más bien escasos (según Vega 1997: 159-160), y en algunas ocasiones copiados literalmente de Daniel Schiebeler (Kayser 1945: 68), le sirvieron para generar una imagen de Lope que privilegia la relación del vate madrileño con el pueblo y con las raíces del carácter nacional, expresado genialmente en su obra. Esta mezcla de genio y expresión directa de la naturaleza del pueblo del que procede es la que permite a Herder usar al dramaturgo español, junto a Shakespeare, como argumento contra Klotz para enfrentar las reglas del clasicismo francés en sus *Kritische Wälder* de 1769 (Herder 2014: 214-215) . Como bien ha visto Joan Oleza (1996), los criterios de Herder fueron los que se mantuvieron desde el *Sturm und Drang* hasta el romanticismo del conde Schack para preferir a Lope sobre Calderón, en divergencia con los Schlegel. Schack apela sobre todo al genio del autor, desautorizando al Lope teórico, al que, piensa, no debe tomarse en serio porque no tiene suficientes conocimientos como para argumentar su propio arte.

La influencia de esta reivindicación alemana en Dillon puede suponerse, ya que el autor irlandés sabía alemán y había vivido en Austria durante los años de mayor difusión de las ideas de Lessing y Herder (el mismo Mayans se asombra en una carta de la erudición de Dillon, reconociendo sus habilidades para el alemán, italiano, francés y portugués, además del español, según recoge Marino [2014: 194]). También es probable que conociera la traducción alemana de su fuente fundamental, los *Orígenes de la poesía castellana* de Velázquez, traducción que —con larguísima y fundamentales comentarios y notas— hizo Dieze en 1769 y que usará, por ejemplo, el también inglés Henry Hallam (1837). En la versión de Dieze son frecuentes las notas sobre Lope de Vega en las que se amplían los juicios de Lessing, proponiendo al dramaturgo español como modelo de los nuevos

²² Para Farinelli la fama germana de Lope en Alemania no llegó nunca a la popularidad alcanzada en el ámbito inglés o incluso francés a causa del *Curso de literatura dramática* de August W. Schlegel, cuya última entrega de 1808 presenta al Fénix como improvisador semibárbaro, frente a Calderón, convertido en el gran dramaturgo español. También por eso tuvo menos traductores e imitadores (Malsburg y Zedlitz entre ellos). Sigue siendo válido el repaso de Hermann Tiemann (1939). Oleza (1996) señala que «Lope fue el precio que Friedrich Schlegel, con su severa crítica, hizo pagar al teatro español para poder entronizar a Calderón en el parnaso romántico europeo. Entregó voluntariamente a un Lope que no había leído a las zarpas de la crítica neoclasicista a cambio de rescatar para la romántica a Calderón. La operación de Friedrich, secundada y exportada por su hermano August Wilhelm, tuvo un casi completo éxito».

²³ En el primer apartado, tratando de las cartas homéricas defiende a Lope de Vega de las críticas de Klotz («Rettung des Lope di Vega und Milton, in Absicht auf ihre Lachsucht»), y lo incluye entre los grandes genios de todos los tiempos y pueblos, como delbelador de todas las reglas y artífice de todas las conjunciones entre verdad y fábula, comedia y tragedia, comicidad y seriedad, ante quien Klotz solo puede inclinarse temeroso, más aun porque el propio Lope supo defenderse, explicar sus propios criterios y opiniones (Herder 2014: 37).

valores de originalidad y genialidad. Precisamente Mayans, a quien, como hemos visto, visitó Dillon en su viaje español, fue uno de los apoyos eruditos del círculo de hispanistas de la Universidad de Göttingen, en cuya biblioteca se nutrió Dieze para preparar esa traducción anotada de los *Orígenes* (poseía los tres volúmenes de las obras de Lope, según refiere Eck [1997: 109]). A su vez, el valenciano, en su correspondencia con Klopstock, había ya difundido sus ideas sobre Lope de Vega: su desprecio por las reglas del arte, pero también su extraordinario ingenio, que le convirtió —según Mayans escribe al alemán— en el más grande de los comediógrafos (Mestre 1997: 83). La conexión entre Mayans, Dieze y Dillon hace esperable que los tres ingenios compartieran este mismo juicio, así como también la visión cervantina (recuérdese el cervantismo de Mayans) sobre el Fénix, visible perfectamente tanto en Dieze como en Dillon, que la recibe directamente de su principal fuente, los *Orígenes* de Velázquez. Recordemos que ahí Velázquez sigue muy de cerca las críticas cervantinas sobre Lope: la falta de decoro en los personajes (por su abundancia y lenguaje), la ausencia de unidad de tiempo, la inverosimilitud y el interés en complacer al vulgo (Velázquez 1754: 107-108). Sin embargo, Velázquez le concede al Fénix una «prodigiosa fecundidad», que también se apoya en referencia cervantina («como dice Cervantes, escribió más de diez mil pliegos de comedias»), y pondera «su nunca vista facilidad», con la que alucinó «a los que no están obligados a saber distinguir en estas materias los verdaderos partos del ingenio de los abortos del antojo y del capricho». La culpa mayor de Lope se demuestra en el *Arte* (como había dicho Lessing en las mismas fechas y era ya asunto de debate), pues a pesar de conocer las reglas y «con pleno conocimiento de lo mal que hacía en pervertir las buenas reglas del teatro, quiso sacrificar a su propio interés el de las letras» (Velázquez 1754: 109-110). La evidente similitud entre los juicios de Mayans sobre Lope (Mestre 1997: 83), los de Velázquez, Dieze y Dillon, remiten a esa común fuente cervantina que todos secundan, aunque también incorporando o matizando opiniones. Por consiguiente, las ideas de Dillon y Hayley resultan mucho más llamativas de lo que podrían parecer inicialmente si tenemos en cuenta el contexto del debate europeo sobre el clasicismo, y la conexión que lleva desde Velázquez hasta Dillon, pasando por Mayans y Herder.

²⁴ Velázquez remite también a la opinión de Luzán sobre Lope y Calderón, que observa en ellos, según cita textualmente: «rara ingeniosidad, singular agudeza y discreción, prendas muy esenciales para formar grandes poetas y dignas de admiración; y añadido que en particular alabaré siempre en Lope de Vega la natural facilidad de su estilo y la suma destreza con que en muchas de sus comedias se ven pintadas las costumbres y el carácter de algunas personas» (Velázquez 1754: 115; cfr. Luzán *Poética* 3, 15).

²⁵ Una prueba del asomo en los textos que nos ocupan de las ideas contrarias a un clasicismo rígido la encontramos si examinamos, en el texto de Dillon, la importancia del concepto de genio, aplicado a Lope. Aparece claramente en el texto del irlandés (no así en Hayley, que no entra

5. CONCLUSIÓN

Un elemento que Dillon y Hayley tienen en común con esta tradición y con los lopistas decimonónicos es el enorme aprecio que sienten por la figura del Fénix. Ambos le dedican la máxima alabanza posible en labios ingleses —Lope es para ellos nada menos que el Shakespeare español— y ambos le sitúan muy por encima de Quevedo, Calderón o Góngora, en el Parnaso de las letras hispanas. Como hemos visto arriba, esta apreciación no es acrítica. Dillon y Hayley son típicos de la Inglaterra de su época en su gran amor por Cervantes y juzgan el teatro de Lope a través de los célebres comentarios cervantinos del prólogo a las *Ocho comedias* y la primera parte del *Quijote* —vemos aquí, de nuevo, la huella de Velázquez y Mayans—, lo que resulta desfavorable para el Fénix. Además, Hayley no duda en criticar la *Jerusalén* lopesca, que le parece inferior a la de Tasso —sin duda por la libertad ariostesca de la obra del Fénix— y a la *Araucana* de Ercilla. Pese a ello, ambos autores celebran al poeta madrileño, fijándose en su increíble producción (el dato de los 21 millones de versos, acuñado por Dillon, aparece en ambos autores) y en su admirable carácter, que les parece modélico. Recordemos que estamos todavía en una etapa del lopismo previa a la aparición del epistolario y del proceso por libelos, y en la que, por tanto, el panegírico de Pérez de Montalbán es la fuente principal sobre la personalidad y costumbres de Lope.

En otro orden de cosas, resaltemos que en los textos de nuestros hispanistas se perciben mensajes particulares dirigidos al mundo literario de su época. Así, Dillon comenta los supuestos excesos de las comedias lopescas (truculencia de los finales, número excesivo de actores) para fustigar el teatro del momento, rechazando ya la posible influencia de la estética gótica, ya ciertas obras shakespereanas. En cuanto a Hayley, enfatiza los honores y riquezas que Lope recibió en vida para contrastarlos con la parquedad de las autoridades británicas para con los autores locales, con lo que difunde un mensaje muy lopesco acerca de la necesidad de financiar adecuadamente a los escritores del momento.

a valorar la obra teatral del Fénix, que es la conflictiva y en relación con la que se habla de la genialidad del dramaturgo), lo que no deja de ser interesante porque de esta idea saldrá la posterior reivindicación de Lope, convertido en protagonista del nuevo modelo de autor instintivo y popular (que ya elogiaba Herder). Dillon está escribiendo antes de que se publique y difunda en Inglaterra —de mano de Coleridge— la teoría kantiana de la genialidad, pero toda la discusión sobre el genio tiene una anterior trayectoria inglesa que evidentemente conocía: el concepto —con origen en Edward Young (*Conjectures on Original Composition*, 1759), que ya convierte a Shakespeare en prototipo de una manera «original» de imitación— aparece en William Duff (*Essay on Original Genius*, 1767), Robert Wood, *Essay on the Original Genius and Writings of Homer* (1769) y Alexander Gerard, *Essay on Genius* (1774) (Bruno 2010: 13). En la segunda mitad del XVIII, el término inglés «genius» se refería a un atributo asociado a la fuerza intuitiva e imaginativa (Bate 1997: 136; Bruno 2010: 12; Class 2012: 161) y estuvo asociado a otro concepto de importante recorrido histórico: el «wit», que usa Hayley para referirse al ingenio pronto de Lope.

En cuanto a las fuentes manejadas, ambos autores muestran conocer las *Obras sueltas*, que es donde han encontrado la biografía de Montalbán de donde obtienen la mayor parte de su material, así como el *Arte nuevo* y la epístola *A Claudio*, que citan. Sin embargo, Dillon y Hayley no son en absoluto comparables en cuanto a su conocimiento del corpus lopesco. Incluso en lo referente a la «Fama póstuma» Hayley nos proporciona una información mucho más completa, en una tendencia que se confirma al observar qué otras obras mencionan con cierta profundidad: Dillon le debe mucho a Velázquez, y de Lope parece haber leído el *Arte nuevo*, la epístola *A Claudio* y alguna que otra comedia; Hayley, esas obras, las *Rimas* (al menos el soneto a la Armada y la descripción de la Abadía del Duque de Alba), el *Laurel de Apolo* y las tres epopeyas que comenta en detalle: *La Dragontea*, *La hermosura de Angélica* y la *Jerusalén conquistada*. Además, demuestra haber hojeado varios volúmenes de las *Obras sueltas*, pues sabe que Lope le dedicó diversas obras al duque de Alba y conoce las epístolas que se cruzan Medinilla y Lope sobre Isabel de Urbina. Sin embargo, no da muestras de haber leído otras epopeyas lopescas que habrían completado sus ideas acerca del arte épico del Fénix: nos referimos al *Isidro* y la *Corona trágica*, que Hayley no contempla en su estudio.

Por último, destaquemos que Dillon y Hayley no adolecen del rancio antiespañolismo que persiste en muchos hispanistas decimonónicos. Así, pasan por encima del hecho de que Lope fue familiar de la Inquisición sin criticarlo y no dejan ver, en general, sus prejuicios religiosos (Dillon, curiosamente católico, sí que fustiga la religiosidad española en sus *Travels*). Además, solo Hayley comenta el desastre de la Armada y el hecho de que *La Dragontea* se dirija contra Isabel I y Drake, pero sin la fruición de otros autores decimonónicos. Tampoco critican el modo de escribir español en general, como sí hace, por ejemplo, Shelley (2015): Hayley sí que habla de la fanfarronería española al tratar el soneto de la Armada y el comienzo del panegírico de Montalbán, pero no al tratar el resto de la obra de Lope o la de otros autores españoles que comenta, como Ercilla. Son solo algunos de los muchos elementos de interés que se destilan de la lectura de las semblanzas de estos pioneros del lopismo moderno en Inglaterra.

²⁶ Aunque la leyenda negra tenía para entonces una larga trayectoria y las alusiones a la superstición y fanatismo de los españoles son frecuentes en los comentarios de otros viajeros ingleses (Bacigalupo 1978: 122-123, 133-134), fue con los movimientos políticos liberales contra Fernando VII, en los que estuvieron involucrados los británicos, cuando se convierte en lugar común acusar a la intolerancia religiosa de todos los males de España. La vuelta de Fernando VII no favorecía a los intereses económicos de Inglaterra; una de las mejores maneras de criticarlo era recordar los crímenes del Tribunal de la Inquisición, que él restauraría.

APÉNDICE

En las páginas que siguen ofrecemos una traducción de las biografías de Lope de Dillon y Hayley. La de Dillon es su «Sketch of the Life and Character of the Famous Poet Lope de Vega», la XV carta de su obra, escrita en Madrid, el 15 de agosto de 1778 (Dillon 1781: 249-262).

En cuanto a la de Hayley, se trata de la nota IX al verso 209 de la tercera epístola de su *An Essay on Epic Poetry* (1782: 202-207), en que el autor proporciona a los lectores una biografía de Lope y una evaluación de su obra centrada, como cabría esperar, en la poesía épica del Fénix, y en particular en la *Jerusalén conquistada*. Además, tratan de Lope unos versos de la epístola cuarta (1782: 85-86, vv. 301-318) y su comentario (1782: 291-292), que también traducimos.

Modernizamos la ortografía y puntuación, y corregimos erratas y deturpaciones de nombres propios («Juana de Guardia», «Juana de Guardio», «Barbarini») sin más aviso. Recurrimos a los versos originales de Lope cuando los autores dieciochescos los traducen, y al texto de Montalbán cuando lo citan en español.

1. DILLON: *CARTAS DE UN VIAJERO INGLÉS A ESPAÑA* (pp. 249-262)

Esbozo de la vida y carácter del famoso poeta Lope de Vega.

Madrid, 15 de agosto de 1778

Aunque comparto totalmente tu opinión acerca de nuestro inmortal Shakespeare, no puedo evitar hacerle a su contemporáneo Lope de Vega la justicia que merece su extraordinario talento. Por tanto, trataré de ofrecerte un esbozo de este gran poeta, tarea nada fácil si consideramos sus increíbles dotes. Sin embargo, intentaré hacerlo, pues esta será la última carta que te escriba desde aquí.

Lope Félix de Vega Carpio, nacido el 25 de noviembre de 1562, fue hijo de Félix de Vega Carpio, un caballero de Madrid que tenía reputación de buen poeta, don que también observó encantado en su hijo desde su infancia y que el cariñoso padre fomentó con el mayor deleite. A la edad de cinco años Lope sabía leer de corrido en español y latín, e incluso hacía versos, que les trocaba a sus compañeros por dibujos y otras niñerías. Su padre, encantado con esta sorprendente muestra de genio, no reparó en esfuerzos para cultivar una planta que parecía alimentar las más brillantes expectativas. A los doce años, Lope dominaba el latín y el arte retórica, sabía bailar y esgrimir con facilidad y destreza, y cantar aceptablemente.

Ya adornado de estas habilidades, quedó huérfano cuando apenas entraba en el mundo y sus tribulaciones, y fue acogido al servicio del obispo de Ávila, en cuya alabanza escribió varias églogas y su primer intento dramático, la comedia titulada *La pastoral de Jacinto*. Poco después dejó el servicio de este mecenas y acudió a la Universidad de Alcalá, donde estudió filosofía y se graduó, regresando luego a Madrid para ser secretario del duque de Alba, quien le confió sus asuntos más delicados. Animado por su nuevo mecenas, retomó la lira y cantó sus alabanzas en un poema titulado *Arcadia*. Por esta época se casó con doña Isabel de Urbina, una dama elegante a causa de cuyo cortejo tuvo poco después que batirse en duelo. En este hirió de gravedad a su rival, por lo que huyó a Valencia, donde vivió durante varios años.

Después regresó a Madrid, donde, habiendo muerto su mujer, se vio inflamado de ardor guerrero y se dirigió a Cádiz para embarcarse en la gran Armada que Felipe II disponía contra la reina Isabel. A bordo de esta flota se dirigió a Lisboa en compañía de su hermano, teniente en la marina española que perdió la vida en la expedición. Nuestro poeta también sufrió en la desafortunada expedición y regresó a Madrid sin un solo amigo.

Allí se hizo secretario del marqués de Malpica y luego del conde de Lemos. Aunque su primer matrimonio fue tan poco afortunado, esperaba tener más suerte en ese estado junto a Juana de Guardo, una dama de elevada posición a la que perdió poco después. Inconsolable por estas constantes desgracias, se hizo eclesiástico, fue ordenado sacerdote y nombrado capellán de una congregación de sacerdotes de Madrid, aunque todavía cultivaba las musas en lo que era la principal distracción de sus penas.

Estaba entonces en el cénit de su gloria poética y su reputación se hizo tan universal que el papa Urbano VIII le envió el título de doctor en teología y la cruz de la orden de Malta, a lo que añadió un lucrativo puesto en la contaduría apostólica que Lope ostentó hasta su muerte.

Esta le sobrevino a los setenta y tres años de edad, para gran tristeza de la corte y de todos los sabios del reino. El duque de Sessa, que era su mecenas y albacea, le enterró a sus expensas con una pompa y magnificencia que nunca se había visto para una persona privada. Invitó a todos los grandes del reino, que asistieron en persona para mostrar su consternación por la pérdida de un hombre tan distinguido. Las exequias se prolongaron durante tres días: asistieron todos los clérigos de la capilla real, oficiaron tres obispos y tres de los más elocuentes oradores se esforzaron para alabar al difunto, añadiendo nuevos laureles a la fama de Lope de Vega, a quien, cuando vivía, muchos príncipes se gloriaban de haber tratado.

El papa Urbano le escribió una carta agradeciéndole la dedicatoria de su poema a favor de María, reina de Escocia, titulado *Corona trágica de María Estuarda*. El cardenal Barberini mantuvo correspondencia personal con él, como

hicieron muchos otros cardenales y nobles que buscaron su amistad. Cuando iba por la calle le señalaban como un prodigio y, además, le cargaban de regalos. Al vender sus obras amasó una fortuna considerable y adquirió un capital de 150.000 ducados, amén de unos ingresos anuales de 15.000 ducados procedentes de sus beneficios eclesiásticos y empleos.

Tanta fue la fertilidad de su genio, la impresionante destreza de su mente y la rapidez de su pensamiento, añadidos a su animada expresión, que quizás no haya habido nunca poeta en el mundo, antiguo o moderno, que pueda comparársele. Sus composiciones líricas y poemas de ocasión, con sus ensayos en prosa, forman una colección de cincuenta volúmenes, a los que hay que añadir sus obras dramáticas, que suman veintiséis volúmenes más, quitando las cuatrocientas obras dramáticas sobre las Sagradas Escrituras, llamadas en español «autos sacramentales», todos representados con éxito. Y, lo que es más extraordinario, hablando de sus obras impresas en una de sus églogas, la titulada *A Claudio*, dice que forman una mínima parte de lo que le queda inédito. Parece, según afirma él mismo, que solía escribir cinco pliegos al día. Multiplicados por los días de su vida esto se eleva a 133.224 pliegos, lo que, calculando el número de versos que corresponde a cada pliego, significa que, quitando la prosa, habría escrito 21.316.000 versos, lo nunca visto de esfuerzo y facilidad de versificación. Nuestro autor poseía una vena inextinguible que, como el fuego del Vesubio, le proporcionaba nuevos materiales constantemente y ardía sin cesar. Tan extraordinaria era la rapidez de su genio que a menudo acababa una obra en veinticuatro horas y algunas comedias en menos de cinco, con tanta corrección y elegancia en los versos como ostentaban las más trabajadas obras de los otros ingenios del momento. Así fue el contemporáneo de Sir Philip Sidney, Shakespeare y Spenser.

En su *Laurel de Apolo* alaba a todos los buenos poetas de su tiempo, pero ninguno fue tan universalmente admirado como él. Su increíble talento era tal que en su obra dramática rompió las reglas del arte, pero con tal éxito que fue constantemente el favorito del público y recibió el perpetuo aplauso de sus conciudadanos. No fue culpa suya que sus seguidores no tuvieran su talento para esconder sus defectos e imitaran solo sus imperfecciones, haciendo el teatro español insoponible cuando le quitan las bellezas del estilo de Lope. Esto lo predijo Cervantes, quien le reprocha a nuestro poeta haber destruido las reglas del teatro tal y como las fijaron los antiguos, y todo para procurarse el aplauso popular, en aras del cual se alejó de toda noción de naturaleza o buen gusto, a lo que hay que añadir que la verosimilitud de las tramas languidecía en sus manos a la sombra de la encantadora magia de sus versos. Además, aniquilaba toda unidad de tiempo y lugar: sus héroes salían de la cuna y recorrían el oriente u occidente en sus amores o batallas, vestían hábito de monje, morían en los claustros o hacían milagros en las tablas. El escenario pasa de Italia a Flandes y se traslada con facilidad de Valencia a

México. Los criados hablan como cortesanos, los príncipes, como matones, y las damas, como sirvientas. Los actores son legión, a menudo setenta a la vez, y rematan la obra con numerosas procesiones, lo que todavía se estila entre nosotros. Además, solían concluir las comedias abriendo tumbas y enterrando muertos, u oficiando los más horribles ritos funerarios para divertir al público. Por mi parte, confieso que mi corazón se estremece al ver tales cosas y que ni el más cautivador discurso de Shakespeare me hace superar esta impresión ante tamaña falta de decoro.

Tan sensible era Lope a su salvaje imaginación y tanto jugó con la confianza del público que, hablando de sí mismo, reconoce su error con las siguientes palabras:

Mas ninguno de todos llamar puedo
 más bárbaro que yo, pues contra el arte
 me atrevo a dar preceptos, y me dejo
 llevar de la vulgar corriente a donde
 me llaman ignorante Italia y Francia .

Y, de nuevo:

Y escribo por el arte que inventaron
 los que el vulgar aplauso pretendieron,
 porque, como los paga el vulgo, es justo
 hablarle en necio para darle gusto.

Esto es, admite que era consciente de los reproches que le harían en Italia y Francia por haber roto todas las reglas para complacer al vulgo ignorante, pero argumenta que, como eran ellos los que pagaban, consideraba que tenían derecho a que se les complaciera a su modo.

Te he ofrecido aquí los dos lados de la argumentación, respetando a este gran hombre. Si te tuviera que hablar de sus virtudes personales, son incluso superiores a su talento literario. Su benevolencia y caridad hacia los indigentes y desgraciados era tal que siempre le tendía su mano al que lo necesitaba, de modo que, pese a su considerable fortuna e ingresos, a su muerte se le hallaron no más de 6.000 ducados. ¡Oh, bardo ilustre, si un inglés no puede hacer justicia a tus ritmos poéticos y a la armonía de tus versos, acepta al menos este tributo a la bondad de tu corazón!

²⁷ [N.T.] En español en el original, tanto en este caso como en el siguiente. Como cabría esperar, Dillon toma el texto de la reciente edición de las *Obras sueltas*.

2. HAYLEY: *UN ENSAYO SOBRE POESÍA ÉPICA* (pp. 202-207)

Y juzga imprudente que la lira de su Vega. El famoso Lope de Vega, frecuentemente llamado «el Shakespeare de España», es tal vez el poeta más fértil en los anales del Parnaso y sería difícil nombrar un autor, antiguo o moderno, tan universalmente adorado en vida entre todas las clases sociales y tan magníficamente recompensado por la liberalidad de los poderosos. Fue hijo de Félix de Vega y Francisca Fernández, ambos descendientes de honradas familias y habitantes de Madrid. Nuestro poeta nació en esa ciudad el 25 de noviembre de 1562. Fue, según su propia expresión, poeta desde la cuna y, como empezó a hacer versos antes de saber escribir, les ofrecía parte de su desayuno a los niños mayores de su escuela para que le pusieran por escrito los versos que había compuesto. Habiendo perdido a su padre cuando era todavía niño, emprendió una travesura muy propia en un chico tan despierto y recorrió con un amigo diversas partes de España hasta que, habiéndoseles acabado el dinero y habiendo sido llevados ante un magistrado en Segovia por vender diversas bagatelas, se les envió de nuevo a casa, a Madrid.

Poco después de esta aventura nuestro joven poeta fue acogido bajo la protección de Jerónimo Manrique, obispo de Ávila, y comenzó a distinguirse por sus obras dramáticas, que el público recibía con gran aplauso, aunque su autor aún no había completado su formación, pues, después de este periodo, ingresó en la Universidad de Alcalá, donde se dedicó durante cuatro años a estudiar filosofía. Luego trabajó de secretario del duque de Alba y escribió su *Arcadia* en honor de ese mecenas, al que menciona con frecuencia en poemas de ocasión. Dejó este empleo al casarse con Isabel de Urbina, una dama (dice Pérez de Montalbán, amigo y biógrafo de Lope) bella sin artificio y virtuosa sin afectación. Un doloroso incidente interrumpió al poco su felicidad doméstica. Habiendo escrito algunos versos que ridiculizaban con viveza a una persona que se había tomado ciertas injuriosas libertades con su carácter, recibió un desafío a cambio de sus agudezas. En el duelo consiguiente hirió de gravedad a su adversario, con lo que se vio obligado a huir de los parientes de este y a refugiarse en Valencia. Vivió allí un tiempo considerable, pero su amor conyugal le devolvió a Madrid. Su mujer murió al año de su regreso.

La pena resultante le hizo abandonar sus estudios favoritos y embarcarse en la armada que se preparaba entonces para invadir Inglaterra. Tenía un hermano que servía en esa flota como teniente y que murió de un disparo en una lucha con varios buques holandeses, con lo que nuestro afligido poeta escribió celebrando sus virtudes, pues su corazón era especialmente dado a todo tipo de afectos generosos.

Después del desastre de la Armada, el desconsolado Lope de Vega regresó a Madrid y se empleó como secretario del marqués de Malpica, a quien dirige un agradecido soneto. De servir a este señor pasó a la casa del conde de Lemos, a

quien celebra como poeta inimitable. Sin embargo, se inclinó de nuevo por abandonar el servicio de los poderosos para buscar los más apacibles deleites de la vida conyugal. Su segunda elección fue Juana de Guardo, de noble cuna y singular belleza. Esta dama le dio dos hijos: un niño que murió en la infancia y una niña, llamada Feliciano, que sobrevivió a su padre. Se dice que la muerte de este niño aceleró la de su mujer, a quien tuvo la desgracia de perder tras unos siete años de matrimonio.

Habiendo así experimentado lo precario de todo deleite humano, se dedicó a la vida religiosa y desempeñó todos los deberes de ella con la piedad más ejemplar, mientras seguía produciendo una asombrosa variedad de composiciones poéticas. Su talento y virtudes le hicieron obtener sin solicitarlos numerosos honores. El papa Urbano VIII le envió la cruz de Malta con el título de doctor en teología y le señaló un lugar distinguido en la cámara apostólica, favores por los cuales expresó su gratitud dedicándole la *Corona trágica* (un extenso poema sobre el destino de María Estuardo) a ese generoso pontífice.

A los setenta y tres años de edad sintió que le sobreviniera la muerte y se preparó para el trance con la mayor compostura y devoción. Sus últimas horas fue atendido por muchos de sus amigos íntimos, y particularmente por su mecenas, el duque de Sessa, a quien nombró albacea, dejándole a cargo de su hija Feliciano y de sus varios manuscritos. El modo en que se despidió del mundo fue muy tierno y emotivo. Le dijo a su discípulo y biógrafo, Montalbán, que la verdadera fama consistía en ser virtuoso y que trocaría encantado todos los aplausos que había recibido a cambio de poder añadir una sola acción virtuosa a las que había hecho en su vida. Expiró el 25 de agosto de 1635, tras bendecir a su hija y recibir la extrema unción de su religión.

El esplendor de su funeral igualó al respeto con que se le trató en vida. Su generoso mecenas, el duque de Sessa, invitó a él a los principales nobles del reino. La ceremonia se prolongó a lo largo de varios días y tres de los más celebrados ingenios sacros del momento predicaron sendos sermones en honor del difunto. Estos fueron impresos con las obras del poeta y se pueden considerar curiosos especímenes de la falsa elocuencia que dominaba en la época. Poco después de la muerte de este llorado bardo se publicó un volumen de versos encomiásticos, casi todos en español, escritos por más de ciento cincuenta de los personajes más distinguidos del país. A esta colección su amigo y discípulo Pérez de Montalbán añadió un relato de su vida y muerte que me ha servido de fuente principal en lo precedente. Un ingenioso viajero que ha publicado últimamente un volumen de cartas sobre la poesía española sugiere que el duelo en el que Lope de Vega participó estaba relacionado con el cortejo de su primera mujer, pero la versión que Montalbán da del caso salvaguarda el honor de la dama, cuya inocencia se ve además corroborada por un poema en su honor que escribió Pedro de Medina Medinilla y que está

impreso con las obras de nuestro poeta, que aparece en él con el nombre de Belardo celebrando las excelencias de la difunta Isabel y lamentando su muerte.

Acerca de la persona y costumbres de Lope de Vega su amigo Montalbán solamente nos proporciona esta semblanza general: señala que su constitución era particularmente robusta y que la preservó en constante salud gracias a la templanza de sus costumbres; que en la conversación era suave y modesto, cortés con todos y particularmente galante con las damas; muy atento al servicio de los demás y descuidado en los propios. De su riqueza y caridad hablaré en otra nota. Los principales gastos en que incurría eran los relativos a libros y cuadros. De estos distribuyó algunos como legado a sus amigos íntimos: al duque de Sessa, un buen retrato de sí mismo; a mí, dice Montalbán, otro, pintado en su juventud, rodeado de perros, monos y otros monstruos, y escribiendo en medio de ellos sin hacer caso de su ruido.

Acerca de los honores que se concedieron a este extraordinario poeta su biógrafo afirma que no había persona eminente que visitara España que no buscara conocerle en persona; que los hombres le cedían el paso en las calles, mientras las mujeres le saludaban y bendecían cuando pasaba bajo sus ventanas. Si alguien puede merecer semejante homenaje por su incansable dedicación a la poesía, Lope de Vega ciertamente lo recibió con justicia. Declaró que escribió cinco pliegos al día y sus biógrafos, que han hecho un cálculo de esta cifra, concluyen que sus versos suman no menos de 21.316.000. Su patria ha publicado muy recientemente una elegante edición de sus poemas en diecinueve volúmenes en cuarto; sus obras dramáticas se añadirán después a esta colección y probablemente serán incluso más voluminosas.

Me centraré solo en las primeras. Entre sus poemas hay varias epopeyas, de las cuales las tres siguientes son las que me parecen más notables: 1. *La Dragontea*, 2. *La hermosura de Angélica*, 3. *La Jerusalén conquistada*. *La Dragontea* consta de diez cantos acerca de la última expedición y muerte de nuestro gran héroe naval Sir Francis Drake, a quien el poeta, influido por la excesiva parcialidad de su país, considera un pirata rapaz o incluso un dragón marino, como decide llamarle. Y baste señalar que le trata de manera consecuente con estos epítetos. En cuanto al poema sobre Angélica, parece haber sido compuesto emulando a Ariosto y se basa en una sugerencia de ese poeta. Fue escrito en la juventud del autor y contiene muchos elogios a su soberano Felipe II. Consta de veinte cantos y concluye con el regreso de Angélica junto a su amado Medoro. En lo que concierne a *la Jerusalén conquistada*, en ella secunda a Tasso, a quien menciona en el prefacio como autor de la primera parte de la historia que elige como tema. Dado el renombre de Lope de Vega había pensado ofrecerle al lector un resumen de este notabilísimo poema, pero como poeta épico me parece muy inferior a Tasso y a su paisano y contemporáneo, Espinoza, y no quiero hinchar estas ya extensas notas con una descripción

dilatada de esta obra fallida. El autor profetiza al final de la misma que, aunque la desatienda su propio tiempo, la estimará la posteridad. Prueba singular de que incluso los autores más apreciados se inclinan frecuentemente a deplorar el tiempo que les tocó vivir. Si Lope de Vega se considera desatendido, ¿qué poeta podría jamás esperar verse satisfecho por los aplausos del público? Pero, para regresar a su *Jerusalén conquistada*, Ricardo II de Inglaterra y Alfonso VIII de Castilla son los héroes principales del poema, que contiene veinte cantos y se cierra con el desafortunado regreso de estos reyes aliados y con la muerte de Saladino. Fue impresa por primera vez en 1609, más de veinte años después de la primera aparición de la *Jerusalén* de Tasso.

Una de las peculiaridades más apreciables del carácter de Lope es la extrema generosidad con la que alaba los méritos de sus rivales. En su *Laurel de Apolo* celebra a todos los poetas eminentes de España y Portugal y dedica tanto a Camões como a Ercilla los más cálidos aplausos. Entre los pasajes más gustosos de este poema se encuentra la alabanza de su padre, quien fue, como el padre de Tasso, un poeta de talento considerable.

Entre las obras breves de Lope de Vega hay dos particularmente curiosas: un poema descriptivo sobre el jardín de su mecenas, el duque de Alba, y un soneto en honor de la Armada Invencible. El último puede considerarse un ejemplo perfecto de fanfarronería española: «Id y abrasad el mundo», dice el poeta, dirigiéndose a la poderosa flota, «que bien llevan / mis velas viento y alquitrán los tiros / que a mis suspiros y a mi pecho deban». Quizás esta muestra pueda ser igualada por un retrato de la personalidad de nuestro poeta con la que cerraré mi imperfecta semblanza. Es el de su amigo y biógrafo Montalbán, que al comienzo de su vida le otorga los siguientes títulos:

el doctor frey Lope Félix de Vega Carpio, portento del orbe, gloria de la nación, lustre de la patria, oráculo de la lengua, centro de la fama, asunto de la envidia, cuidado de la fortuna, Fénix de los siglos, príncipe de los versos, Orfeo de las ciencias, Apolo de las Musas, Horacio de los poetas, Virgilio de los épicos, Homero de los heroicos, Píndaro de los líricos, Sófocles de los trágicos y Terencio de los cómicos, único entre los mayores y mayor entre los grandes, y grande a todas luces y en todas materias.

3. HAYLEY: *UN ENSAYO SOBRE POESÍA ÉPICA* (pp. 85-86, vv. 301-318)

Si solo ideas humildes inspiran a los vates,
si es enriquecerse el fin del escritor,
que la Musa te muestre, bien que en clima diverso,
riqueza, bello don de la rima en favor.
¡Mira el bardo adorado de España generosa,

la Vega más sonora, la vena inagotable,
 desde honesta pobreza, su destino inicial
 —cuyo honor nunca ensucia la mancha de los vicios—,
 míralo, va ascendiendo en alas de Fortuna
 y ya casi alcanzando la opulencia real,
 pues con tan franca mano los nobles del país
 enriquecen y colman de dones al gran vate!
 Para él hierva de oro la roca de Pieria,
 para él fluyen las fuentes con dorado esplendor
 y nunca la Fortuna con un amor más justo
 confió sus regalos a persona mejor,
 pues con una corriente más pura, ancha y fuerte,
 su caridad supera a su copiosa canción.

4. HAYLEY: *UN ENSAYO SOBRE POESÍA ÉPICA* (pp. 291-292)

Para él fluyen las fuentes del dorado manantial. Sobre la gran riqueza que fluyó a manos de este poeta extraordinario, su amigo y biógrafo Montalbán ofrece una relación detallada. Este autor concluye que Lope de Vega ganó solamente con su obra dramática una suma casi igual a veinte mil libras esterlinas. Además, la ganancia procedente de los puestos que ostentó y de su pensión fue muy considerable. Esta opulencia fue muy aumentada por los más espléndidos ejemplos de liberalidad privada que se puedan contemplar. Recibió muchos y muy costosos presentes de varios personajes que no conocía personalmente y se le oyó decir, hablando de su generoso mecenas, que solo el duque de Sessa le había dado, en diferentes periodos de su vida, sumas que casi se elevaban a seis mil libras.

Debemos confesar que los nobles mecenas de la poesía inglesa no han igualado este ejemplo de munificencia española, incluso si admitimos como ciertas las anécdotas que trae la tradición sobre la generosidad de Lord Southampton para con Shakespeare, o de Sir Philip Sidney para con Spenser. Considerando la liberalidad por la que tan justamente se celebra nuestra nación, es notable que ningún poeta inglés haya sido enriquecido por nuestros soberanos, y eso que Spenser merecía absolutamente las recompensas de Isabel I, pues cantó sus alabanzas con un esfuerzo que debió de gratificar su orgullo y pues de todos los que han lisonjeado a los poderosos podemos considerarlo con justicia el más digno de ser premiado por ellos. Su canción era el tributo de su corazón y de su fantasía, y el sexo de su ídolo puede considerarse una purificación de su incienso de todo posible rastro de adulación servil. El descuido en que lo tuvo la vana, imperiosa y desagradecida Isabel parece más chocante cuando recordamos que su amable rival, la bella y desafortunada reina de Escocia, señaló su generosidad superior regalándole un magnífico servicio de mesa al poeta francés Ronsard. Este poeta abandonado fue

una vez el favorito de Francia y quizás igualó a Lope de Vega en los honores recibidos: su soberano, Carlos IX, compuso unos elegantes versos en su alabanza y la ciudad de Toulouse le regaló una Minerva de plata maciza.

Si nuestros príncipes y nobles no han igualado a los de otros reinos en muestras de liberalidad a los grandes poetas del país, Inglaterra todavía puede preciarse de un ciudadano particular que mostró en este respecto un espíritu principesco: ninguna nación, antigua o moderna, puede producir un ejemplo de munificencia más noble que la pensión anual que Akenside recibió de Mr. Dyson, un tributo de generosa y afectuosa admiración que regaló a su merecido poseedor con toda consideración posible para hacerlo honorable tanto para él como para su mecenas.

Un escritor elegante y refinado que tiene buenas razones para quejarse se ha lamentado recientemente de que «la profesión literaria, con mucho la más laboriosa de todas, no produce ningún beneficio». La experiencia prueba sin lugar a dudas que tiene una tendencia generalizada a empobrecer a sus devotos y que los legisladores de los diversos países harían quizás bien, y en todo caso actuarían honrosamente, si corrigieran esta tendencia señalando pensiones públicas para los que se distinguen de modo eminente en las diversas ramas de la ciencia. Sería sin duda posible encontrar un sistema que, sin ser una carga para la nación, fomentara su gloria protegiendo a los hombres de letras de los peligros frecuentemente asociados a su carrera, asegurando para aquellos que lo merecieran la tranquilidad y el honor necesarios, todo ello sin perjudicar la emulación ni destruir su independencia.

²⁸ [N. T.] Hayley cita aquí a un reseñista anónimo de la *Monthly Review*, cuya identidad parece conocer: «It is a painful consideration that the profession of literature, by far the most laborious of any, leads to no real benefit or true glory whatsoever. Poetry, science, letters, when they are not made the sole business of life, may become its ornaments in prosperity, and its most pleasing consolation in change of fortune; but if a man addicts himself entirely to learning and hopes by *that* either to raise a family or to acquire what so many wish for and so few ever attain, *an honourable retirement in a declining age*, he will find when it is too late that he has mistaken his path, that other labours, other studies, are necessary, and that, unless he can assert his own independence in active life, it will avail him little to be favoured by the learned, esteemed by the eminent, or recommended even by kings» («Article VII» 1774: 286).

BIBLIOGRAFÍA

- «Article VII. *The History of the Life of Nader Shah, King of Persia*, [...] By William Jones, Esq.; Fellow of University College, Oxford, and of the Royal Societies at London and Copenhagen. 8vo. 6s. bound. Cadell. 1773» (1774). *The Monthly Review or Literary Journal*, 49, pp. 280-286.
- AZARA, José Nicolás de (ed.) (1765). *Obras de Garcilaso de la Vega*. Madrid: Imprenta Real de la Gaceta.
- AZARA, José Nicolás de (1782). «Artículos de cartas de don José Nicolás de Azara que servirán de prólogo». En Guillermo Bowles, *Introducción a la historia natural y a la geografía física de España. Segunda edición corregida*. Madrid: Imprenta Real, s.p.
- BACIGALUPO, Mario Ford (1979). «An Ambiguous Image: English Travel Accounts of Spain (1750-1787)». *Dieciocho*, 2, 1, pp. 21-42.
- BARETTI, Giuseppe Marco Antonio (1770). *A Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain, and France*. London: Davies.
- BARETTI, Giuseppe Marco Antonio (1972). *Opere scelte*. Torino: Unione tipografico-editrice torinese.
- BATE, Jonathan (1997). *The Genius of Shakespeare*. London: Picador.
- BOLUFER PERUGA, Mónica (2003). «Civilización, costumbres y política en la literatura de viajes a España en el siglo XVIII». *Estudis*, 29, pp. 255-300.
- BOWLES, Guillermo (1775). *Introducción a la historia natural y a la geografía física de España*. Madrid: Francisco Manuel de Mena.
- BRUNO, Paul W. (2010). *Kant's Concept of Genius: Its Origin and Function in the Third Critique*. London / New York: Bloomsbury.
- BURKHARD MENCKE, Johann (1715-1726). *Compendiöses Gelehrten Lexicon*. Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch und Sohn.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (2003). «La dimensión geoliteraria de la historiografía literaria española». En Gabriella Menzel y Lászlo Scholz (eds.), *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*. Budapest: Universidad Eötvös Loránd, pp. 8-25.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Joseph (1796). «Carta apologética en defensa de Fr. D. Félix Lope de Vega Carpio y otros poetas cómicos españoles». *Memorial Literario*, 14, pp. 305-322.
- CASTILLO, Francisco Javier (2003). «Sobre la literatura inglesa de viajes en el Siglo de las Luces: George Glas y sus apuntes sobre el teatro». *Revista de Filología*, 21, pp. 37-57.
- CHECA BELTRÁN, José (1998). *Razones del buen gusto: poética española del neoclasicismo*. Madrid: CSIC.
- CLARKE, Edward (1763). *Letters Concerning the Spanish Nation: Written at Madrid During the Years 1760 and 1761*. London: T. Becket and P. A. De Hondt.

- CLASS, Monika (2012). *Coleridge and the Kantian ideas in England, 1796-1817: Coleridge's Responses To German Philosophy*. London-Oxford: Bloomsbury.
- COMELLAS, Mercedes (2017). «La historia literaria española según John Bowring: “Observations on the state of religion and literature in Spain” (1819), “Poetical Literature of Spain” (1821-1822) y *Ancient Poetry and Romances of Spain* (1824)». En José Manuel González Herrán *et alii* (coords.), *La Historia en la Literatura Española del siglo XIX*. Barcelona: Sociedad de Literatura Española del siglo XIX / Universitat de Barcelona, pp. 395-416.
- CRONEGK, Johann Friedrich von (1761). *Über die spanische Bühne und über die abgebrochnen Reden im Schauspiel. Erster Band*. Anspach: Posch.
- DAL POZZO, Cassiano (2004). *El diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini*. Alessandra Anselmi (ed.). Ana Minguito (trad.). Aranjuez: Doce Calles.
- DIEZE, Johann Andreas (trad.) (1769). Luis José Velázquez de Velasco. *Geschichte der Spanischen Dichtkunst; aus dem Spanischen übersetzt und mit Anmerkungen erläutert*. Göttingen: Victoriuss Bossiegel.
- DILLON, John Talbot (1780). *Travels through Spain with a View to Illustrate the Natural History and Physical Geography of that Kingdom in a Series of Letters*. London: G. Robinson.
- DILLON, John Talbot (1781). *Letters from an English Traveller in Spain in 1778 on the Origin and Progress of Poetry in that Kingdom, with Occasional Reflections on Manners and Customs, and Illustrations of the Romance Don Quixote*. London: R. Baldwin.
- DILLON, John Talbot (1782). *Sketches on the Art of Painting, with a Description of the Most Capital Pictures in the King of Spain's Palace at Madrid*. London: R. Baldwin.
- DILLON, John Talbot (1788). *History of the Reign of Peter the Cruel, King of Castile and León*. London: W. Richardson.
- DILLON, John Talbot (1800). *Alphonso and Eleanora, or The Triumphs of Valour and Virtue*. 2 vols. London: J. Barker.
- ECK, Reimer (1997). «Entstehung und Umfang der spanischen Büchersammlung der Universitätsbibliothek Göttingen im 18. Jahrhundert». En Hans Juretschke (ed.), *Zum Spanienbild der Deutschen in der Zeit der Aufklärung*. Münster: Aschendorff, pp. 87-132.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1941). «El lopismo de Moratín». *Revista de Filología Española*, 25, pp. 1-45.
- FARINELLI, Arturo (1936). *Lope de Vega en Alemania*. Barcelona: Bosch.
- FLAVIGNY, Vicomte de (trad.) (1776). Guillaume Bowles. *Introduction à l'Histoire Naturelle et à la Géographie Physique de l'Espagne*. Paris: L. Cellot et Jombert.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio (2013). «La “poesía de hoy” en los *Orígenes* (1754) de Luis José Velázquez: periferia, heterodoxia y canon en los albores de la historiografía literaria». *Versants*, 60, pp. 43-55.
- GLAS, George (1764). *The History of the Discovery and Conquest of the Canary Islands [...] to Which is Added a Description of the Canary Islands*. London: Dodsley and Durham.

- GONZÁLEZ GARCÍA, Manuel José (1997). «Lessings Kenntnisse der spanischen Literatur und Kultur». En Hans Juretschke (ed.), *Zum Spanienbild der Deutschen in der Zeit der Aufklärung*. Münster: Aschendorf, pp. 133-148.
- GUERRERO, Ana Clara (1989). «Las relaciones hispano-británicas tras la paz de Versalles (1783)». *Espacio, Tiempo y Forma*, 2, pp. 13-28.
- HÄGG, Thomas (2012). *The Art of Biography in Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HALLAM, Henry (1837). *Introduction to the Literature of Europe in the Fifteenth, Sixteenth, and Seventeenth Centuries*. London: John Murray.
- HALLAM, Henry (1780). *An Essay on History: in Three Epistles to Edward Gibbon*. London: Dodsleyin.
- HALLAM, Henry (1781). *An Essay on Painting, in a Poetical Epistle to an Eminent Painter*. Dublin: Pat Byrne.
- HALLAM, Henry (1782). *An Essay on Epic Poetry in Five Epistles*. London: J. Dodsley.
- HALLAM, Henry (1793). *A Philosophical, Historical, and Moral Essay on Old Maids*. London: Cadell.
- HALLAM, Henry (1811). *Three Plays: with a Preface, Including Dramatic Observations of the Late Lieutenant-General Burgoyne*. Chichester: William Mason.
- HALLAM, Henry (1823). *Memoirs of the Life and Writings of William Hayley, Esq: The Friend and Biographer of Cowper, Written by Himself*. London: H. Colburn and Company.
- HERDER, Johann Gottfried (2014). *Kritische Wälder*, Berliner Ausgabe. Bernhard Suphan (ed.) [1878]. Berlin: Contumax Hofenberg.
- HOLLAND, Lord (Henry Richard) (1806). *Some Account of the Life and Writings of Lope Félix de Vega Carpio*. London: Longman, Hurst, Rees, and Orme.
- KAYSER, Wolfgang (1945). *Die iberische Welt im Denken J. C. Herders*. Hamburg: Ibero-Amerikanisches Institut.
- KRIS, Ernst y Otto KURZ (1987). *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie: un essai historique*. Michèle Hechter (trad.). Marseille: Rivages, 1987.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1993). *Dramaturgia de Hamburgo*. Paolo Chiarini (introd.). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- LÓPEZ, François (1976). *Juan Pablo Forner (1767-1797) et la crise de la conscience espagnole au XVIII e siècle*. Bordeaux: Biscaye Frères.
- MARINO, Nancy (2014). «John Talbot Dillon and His Letters on the Origin of Spanish Poetry: a Reconsideration». *Dieciocho* 37, 2, pp. 187-210.
- MARTÍN PUYA, Ana Isabel (2014). *Edición y estudio de las notas de Azara a Garcilaso (1765)*. [Tesis doctoral inédita]. Córdoba: Universidad de Córdoba <https://www.researchgate.net/profile/Ana_Isabel_Puya/publication/294088201_Edicion_y_estudio_de_los_comentarios_de_Azara_a_Garcilaso_1765/links/56bde77108ae44da37f88234.pdf>.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2012). *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo-Universidad de Cantabria.

- MESTRE, Antonio (1997). «Mayans' Beitrag zum deutschen Spanienbild im 18. Jahrhundert». En Hans Juretschke (ed.), *Zum Spanienbild der Deutschen in der Zeit der Aufklärung*. Münster: Aschendorf, pp. 60-86.
- MILIZIA, Francesco (trad.) (1783). Guglielmo Bowles. *Introduzione alla storia naturale e alla geografia fisica di Spagna di Guglielmo Bowles, pubblicata e commentata dal cavaliere don Giuseppe Niccola d'Azara*. Parma: Stamperia Reale.
- NASARRE, Blas (1992). *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*. Jesús Cañas Murillo (ed.). Cáceres: Universidad de Extremadura.
- OLEZA, Joan (1996). «Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, 1, pp. 119-135.
- PEERS, E. Allison (1940). *A History of the Romantic Movement in Spain*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (2001). «Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio». En Enrico di Pastena (ed.), Juan Pérez de Montalbán, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*. Pisa: ETS, pp. 17-38.
- PUJANTE, Angel-Luis Pujante (2001). «Shakespeare Or/And...? The Spanish Counterpart in the Eighteenth and Nineteenth Centuries». En Boika Sokolova and Evgenia Pancheva (eds.), *Renaissance Refractions. Essays in Honour of Alexander Shurbanov*. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, pp. 157-169.
- RIVERO IGLESIAS, Carmen (2010). «Lessing y el *Arte nuevo de hacer comedias* en la Alemania del siglo XVIII». En Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Valladolid: Universidad de Valladolid, t. 2, pp. 845-856.
- ROBERTSON, Ian (1976). *Los curiosos impertinentes: viajeros ingleses por España desde la ascensión de Carlos III hasta 1855*. Madrid: Editora Nacional.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (2010). «El Romanticismo y las primeras historias de las literaturas ibéricas». En Francisco Lafarga, Luis Pegenaute y Enric Gallén (eds.), *Interacciones entre las literaturas ibéricas*. Berna: Peter Lang, pp. 463-480.
- ROSSI, Giuseppe Carlo (1967). *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*. Madrid: Gredos.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria (2000). «Preceptiva, crítica y teatro: Lope de Vega en el siglo XVIII». *Anuario Lope de Vega*, 6, pp. 164-193.
- SCHMID, Christian (1767). *Theorie der Poesie nach den neuesten Grundsätzen und Nachrichten von den besten Dichtern nach den angenommenen Urtheilen*. Leipzig: Sigfried Lebrecht Crusius.
- SHELLEY, Mary (2015). *Cervantes y Lope de Vega. Vidas paralelas*. Antonio Sánchez Jiménez (ed. y trad.). Barcelona: Calambur.
- «Sketch of the Life and Character of the Famous Poet Lope de Vega; from a Book Entitled *Letters from an English Traveller in Spain*, etc.» (1800). En *The Annual Register, or a View of the History, Politics, and Literature, for the Year 1781*. London: Dodsley, pp. 33-36.

- SPANG, Kurt (2010). «El *Arte nuevo y la Dramaturgia de Hamburgo*: los manifiestos dramáticos de Lope y de Lessing». *Rilce*, 27, 1, pp. 257-266.
- SWINBURNE, Henry (1787). *Travels through Spain in the Years 1775 and 1776*. London: J. Davis.
- TIEMANN, Hermann (1939). *Lope de Vega in Deutschland*. Hamburg: Lütcke & Wulff.
- TURNER, Katherine (2001). *British Travel Writers in Europe, 1750-1800. Authorship, Gender and National Identity*. Aldershot: Ashgate.
- VEGA, Miguel Ángel (1997). «Herders Spanienbild und dessen gelehrte Quellen». En Hans Juretschke (ed.), *Zum Spanienbild der Deutschen in der Zeit der Aufklärung*. Münster: Aschendorf, pp. 149-172.
- VELÁZQUEZ, Luis José (1754). *Orígenes de la poesía castellana*. Málaga: Francisco Martínez de Aguilar.
- VOLTAIRE (1880). *Œuvres complètes de Voltaire*. Vol. 30. *Mélanges*. Louis Moland (ed.). Paris: Garnier frères.
- WIFFEN, Jeremiah H. (1823). *Works of Garcilaso de la Vega, Surnamed the Prince of Castilian Poets, Translated into English Verse; with a Critical and Historical Essay on Spanish Poetry and a Life of the Author*. London: Hurst, Robinson and Co.

Recibido: 22/04/2018
Aceptado: 21/05/2018



EL LOPISMO INGLÉS DEL SIGLO XVIII:

SIR JOHN TALBOT DILLON (1739-1805) Y WILLIAM HAYLEY (1745-1820)

RESUMEN: Las opiniones sobre Lope de Vega de la Inglaterra de finales del siglo XVIII resultan sumamente importantes para comprender no solo la evolución de la imagen del Fénix en este país, sino para apreciar hasta qué punto Lope se convirtió en caballo de batalla de una polémica sobre las reglas y el buen gusto que tuvo extensión europea. Para ilustrar este conflicto, nuestro trabajo examina las opiniones sobre Lope de Vega de dos hispanistas dieciochescos, John Talbot Dillon (1739-1805) y William Hayley (1745-1820). Estudiándolos en el contexto en que se compusieron, y contrastando sus fuentes y criterios, explicamos el sentido e importancia de estos textos en su ámbito europeo, y ofrecemos en apéndice una traducción de los mismos, para que los especialistas los puedan comparar con los trabajos de los célebres lopistas ingleses del siglo XIX (Lord Holland, Shelley, etc.).

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, John Talbot Dillon, William Hayley, lopismo inglés, Herder, buen gusto.

*EIGHTEENTH-CENTURY LOPE DE VEGA STUDIES:**SIR JOHN TALBOT DILLON (1739-1805) AND WILLIAM HAYLEY (1745-1820)*

ABSTRACT: English opinions about Lope de Vega during the last quarter of the eighteenth century are extremely important to understand not only how Lope's image in this country evolved, but also to appreciate to what extent Lope became a battlefield in the European-wide controversy about rules and good taste. To illustrate this conflict, the present article examines the opinions about Lope that we can find in the work of two eighteenth-century Hispanists, John Talbot Dillon (1739-1805) and William Hayley (1745-1820). Studying them in the context in which they were written, and contrasting their sources and criteria, we explain the meaning and importance of these texts in their European context, and we offer in an appendix a translation so that specialists can compare them with the work of the well-known English lopistas of the nineteenth century (Lord Holland, Shelley, etc.).

KEYWORDS: Lope de Vega, John Talbot Dillon, William Hayley, english lopismo, Herder, good taste.

RESEÑAS



Juan de MAL LARA (2015). *Hércules animoso*.

Estudio preliminar, notas y edición crítica de Francisco Javier Escobar Borrego.

Prólogo de Juan Montero. México: Frente de Afirmación Hispanista, A.C.;

t. I (pp. 1-624+DCXXV-DCCXLVII); t. II (pp. 625-1228+MCCXXIX-MCCCLI);

t. III (pp. 1229-1711+MDCCXIII-MDCCCXXXV) [ISBN 978-84-616-9268-2].

El reconocido investigador José Cebrián, que puso en conocimiento el manuscrito del *Hércules animoso* en 1993, expresó claramente la improbabilidad de que la obra malariana llegase a ver alguna edición crítica. Su escepticismo surgía por las varias dificultades que, según el investigador, venían a esfumar la empresa de que el poema «sacase la cabeza de las negras aguas del Leteo»: el estado precario del códice por los agentes externos y la oxidación de la tinta que causó su fragmentación y, naturalmente, la presencia de correcciones y tachaduras en el manuscrito que reducía, a su vez, la ilusión de ver un texto intacto de la epopeya casi desconocida de Mal Lara. A pesar de tales problemáticas y la perplejidad del investigador, el *Hércules animoso* vio la luz en su primera edición crítica después de casi cinco siglos de su composición, gracias al trabajo más que pormenorizado de Francisco Javier Escobar Borrego, a quien debemos no solo la reconstrucción arquitectónica del manuscrito original, sino la realización de un estudio filológico riguroso y cabal de una obra tan extensa y espinosa.

Su polifacético editor, hondo conocedor del humanismo sevillano, así como agudo intérprete del mundo clásico e hispánico, pone en escena una exposición textual y analítica de la obra hercúlea, cuyo manuscrito es conservado casi totalmente autógrafo en la Biblioteca lisboeta de Ajuda. El poema de carácter épico-alegórico, ordenado en doce libros y repartido en cuarenta y ocho cantos, representa una empresa ingente y novedosa en la épica española del siglo XVI tanto que el mismo Mal Lara, consciente de la relevancia de su proyecto, expresó palmariamente el orgullo de haber realizado una obra épica en octavas reales como aportación propia al género. Con el objetivo de deleitar al príncipe Carlos V y propiciarse su favor, el autor andaluz le dedica su obra y construye un paralelismo entre la vida y las gestas bélicas del César y la aretalogía y los doce trabajos de Alcides. Por tanto, asistimos, desde una perspectiva pedagógica, a la edificación mitológica y alegórica de las hazañas del héroe griego a quien Carlos V ha de imitar.

La presente edición se compone de tres tomos acompañados cada uno con su aparato crítico completo y su índice onomástico y topográfico, salvo en el último

tomo en que figuran incluso una *Tabla de los nombres propios*, una *Epístola* de Mal Lara, una *Breve Declaración de los vocablos oscuros* con función explicativa de los términos seguidos de sus étimos y, por último, una tabla de *Autores de que se compuso esta declaración de vocablos*.

El primer libro se abre con el prólogo de Juan Montero y un extenso estudio preliminar del editor que viene a realizar un recorrido filológico meticuloso para la comprensión textual, paratextual e intratextual del poema mitográfico. Partiendo de las fechas de su redacción que el editor distingue en dos fases, o sea, una salmantina anterior y otra sevillana conclusiva, comienza su estudio compositivo considerando los caracteres esenciales del *Codex*, la *intentio auctoris* en la imitación del tópico horaciano del *prodesse et delectare* y una exposición contextual de la tradición humanística en la que el *Hércules animoso* se enmarca, para acabar con una demostración inequívoca de que la *Declaración de los vocablos* de Mal Lara abrió la senda, a efectos de comentario, para las *Anotaciones* herrerianas.

En los capítulos siguientes, el editor sigue tratando los puntos programáticos de su *explanatio* a partir de la exaltación malariana de la ciudad de Sevilla que viene a representar una clara aspiración del autor a que su *urbis natalis* se convierta en la nueva *translatio studii*. Conforme a las palabras del autor, la ciudad hispalense, fundada por Hércules, llega a constituir un punto de referencia estratégica por el imperio de Carlos V dada su historia mítica, su posición geográfica, su relevancia administrativa relativa a las riquezas procedentes de las Indias y, ante todo, por su vibrante espíritu patriótico e intelectual. Junto a esta voluntad de mitificación, Mal Lara edifica una propaganda nacionalista a lo largo de la obra que desvela una *intentio* elogiosa de la figura de Carlos V, representante de la heroicidad española. Después, el editor enfoca su análisis hacia el planteamiento literario y los procedimientos técnicos utilizados revelando una contaminación de géneros y motivos; así, la fábula y los *exempla*, la novela griega y la morisca, los libros de caballería y los Märchen, la elegía y la poesía de cancionero, y el teatro.

Ahora bien, otro enfoque central viene a relacionarse con las fuentes clásicas que sobresalen en la obra, Virgilio ante todo, Lucano, Ovidio, Terencio y Plauto, Séneca, Tácito, Livio, y con imitaciones vernáculas entre las que se acentúa la presencia firme de Garcilaso de la Vega. En cuanto a las técnicas y los recursos compositivos, el editor identifica los procedimientos de los que Mal Lara se sirve para que su poema resulte una «obra total»: la polifonía, el perspectivismo múltiple, los conectores semántico-discursivos, el estilo formular, las técnicas de transiciones y cierres de cantos para una mejor comprensión de la trama narrativa; de igual manera, el humanista sevillano se vale de los episodios paralelos, la técnica del estilo directo e indirecto, las claras referencias intratextuales, el uso de las figuras retóricas como las metáforas, la paranomasia y la disemia, pero, especialmente, el desarrollo apasionante de recursos a los que el editor pone particular

atención, esto es la écfrasis, la *evidentia* o los paisajes sonoros que complementan el *usus scribendi* de Mal Lara.

La última parte del estudio preliminar finaliza con la interpretación y el significado del poema, a los que el editor dedica páginas significativas, dada la alta relevancia de la lectura malariana a su composición. Una lectura cargada de significados políticos, propagandísticos y, además, religiosos con puros elementos cristiano-bíblicos, que, «como un verdadero espejo de príncipes», se propone indicar el camino, a través del ejemplo virtuoso del héroe griego, Hércules, al héroe hispánico, Carlos V.

El capítulo de crítica textual con el que el editor cierra su extraordinario trabajo, aporta una ulterior anotación sobre el método neolachmaniano, aplicado al testimonio único para su edición, que transcribe obedeciendo al sistema ortográfico original para mantener intacto el *usus scribendi* de Mal Lara. Francisco Javier Escobar Borrego, con su edición crítica del *Hércules animoso*, nos entrega una obra malariana casi desconocida y nunca reconstruida filológicamente y por la cual se convierte, por su originalidad y su valor, en un hito obligado para la comprensión del humanismo español de la primera mitad de su Siglo de Oro.

MAIRA PANARELLI
Universidad de Sevilla
maipan@alum.us.es



Víctor PUEYO (2016). *Cuerpos Plegables. Anatomías de la excepción en España y en América Latina (siglos XVI-XVIII)*. Woodbridge: Tamesis, 228 pp. [ISBN 978 1 85566 290 2].

En *Cuerpos Plegables*, Víctor Pueyo investiga la fascinación durante el Siglo de Oro por la monstruosidad. Sin embargo, en su obra intenta ir más allá, defendiendo que ese exceso de lo monstruoso se explica dentro de un proceso de transición del feudalismo al capitalismo, en el cual la aparición de «monstruos» como el hermafrodita, los bicípites o los bicéfalos exhiben un diseño «necesariamente dual». Lo hace a través de los discursos médicos, judiciales y literarios de la época, donde aparecen multitud de «seres monstruosos». Concretamente, Pueyo se centra en el ámbito de la España barroca y América Latina, comenzando con el análisis de las relaciones de poder que realizó Foucault para ir sacando casos de cuerpos plegados como los siameses, los hermafroditas y otros «cuerpos excesivos». Lo que le interesa a Pueyo no es el exceso de la monstruosidad sino cómo esos sujetos participan dentro de las estructuras duales de poder, que Gilles Deleuze llama «doble».

El libro está constituido por cuatro grandes capítulos que se pueden leer de forma independiente, aunque los cuatro están entre sí conectados. En el primer capítulo, Pueyo se refiere a los cuerpos bicéfalos y al debate que se producía en el Siglo de Oro sobre la existencia de dos almas dentro de un mismo cuerpo, debate que dura hasta el siglo XVIII. Pueyo explica que a través del nombramiento de esos «monstruos bicípites» se aludía a una doble economía del signo con el motivo de dar validez al sacramento del bautismo y, por tanto, «las redes del lenguaje se convierten en el referente para asignar significado» (p. 21). Además, compara esa existencia de los cuerpos bicéfalos con el cuerpo político coetáneo a las primeras formaciones sociales capitalistas en España y América, y lo relaciona con las alegorías del doble régimen del poder político o, lo que es lo mismo, el doble cuerpo del Rey, el espiritual y el natural. Es decir, el Rey es la cabeza de la corona y el que gobierna la *res publica*, pero al mismo tiempo se superpone a ella. En este sentido, aparece lo que Pueyo llama «literatura del doble» donde el individuo dentro de aquella sociedad coexiste entre la esfera pública y la privada para luego luchar durante la Ilustración entre razón y sentimientos (p. 29).

No solo habla sobre los monstruos bicípites de la España del Siglo de Oro sino también sobre su aparición en el Nuevo Mundo a través de las primeras noticias

de estas criaturas que aparecen en el libro de Gonzalo Fernández de Oviedo *Historia General y natural de las Indias*. Con la llegada de los Borbones y la situación de los virreinos, Pueyo relaciona el debate sobre la primacía del alma con la legitimación de la duplicidad de poderes en el cuerpo político de ese estado absolutista en las colonias y cómo a través de ello se podía rellenar ese vacío de derecho (*kenoma*) a partir de la disposición horizontal de las diferentes instituciones en los virreinos, mientras que en la metrópoli la división de poderes se realizaba a partir de la disposición vertical en un cuerpo pleromático (p. 47).

Posteriormente, en el segundo capítulo, el autor nos relata cómo se veía a esos seres monstruosos en el Nuevo Mundo, a través de textos literarios, como la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo, la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Bernardino de Sahagún o el texto firmado por Joseph de Rivilla Bonet *Desvíos de la naturaleza. Tratado del origen de los monstruos* (1695), bestiarios medievales y compendios teratológicos, pero también a través de tratados médicos que hablaban sobre monstruos birraciales, es decir, híbridos, hombre-animal, y cómo ese monstruo se reflejaba en el cuerpo indígena tras la colonización de América. Además, Pueyo expone cómo estos cuerpos geminados fueron comercializados en diferentes ferias y fiestas cortesanas por la fascinación que provocaban.

Pueyo nos lleva al análisis de los «monstruos híbridos» y la existencia de una tercera alma a través de diversos testimonios científicos, relaciones de sucesos y obras literarias de los siglos XVI y XVII con el objetivo de poder comprender la lectura de las fábulas que aparecieron en el siglo XVIII. Según el autor, la existencia de seres híbridos o seres resultantes de la mezcla entre diferentes especies no se concebía en la teología médica de principios del siglo XVII. Sin embargo, en la literatura desde principios del siglo XVI aparecen una serie de monstruos correspondientes a lo que el autor llama «tercer género» o híbridos que ya aparecían en los bestiarios y libros de caballerías medievales y, más tarde, en la literatura sobre el Nuevo Mundo como aparece en el relato del primer viaje de Colón a tierras americanas. En este sentido, Pueyo defiende que, a través de la lectura del primer viaje de Colón a América, se comenzó a representar al indígena como monstruo, dado que no creía que poseyese alma racional hasta el debate de Las Casas y Sepúlveda sobre su reconocimiento, donde comenzó a aparecer la posibilidad de existencia de una «tercera alma» (p. 58).

El gusto por los monstruos híbridos, sobre todo los cinocéfalos, aparece en el imaginario español desde principios del siglo XVI, mezclando partes humanas y animales en un mismo cuerpo de forma aleatoria, como ocurre en los casos de los hombres-pezuca como el pez Nicolao, que aparece en un texto literario de finales del siglo XVI. Según el autor, hay una diferencia en la aparición de estos monstruos híbridos de la Edad Moderna con respecto a los que surgen en los bestiarios

medievales. Esto es, su ubicación en un espacio más amplio, desarrollado en un marco transatlántico, donde al igual que los monstruos bicéfalos (de los que el autor habla en el capítulo anterior), también circulan y se convierten en mercancía dentro de las ferias cortesanas y los domicilios particulares, sobre todo, de la corte a lo largo de los siglos XVI y XVII. De esta manera, el indígena era visto como un animal no racional con aspecto humano (*homo sylvestris* y/o *homo marinus*) que habitaba en un estado de excepción. Así, comienza a aparecer una doble imagen en el imaginario de la metrópolis y de las colonias: la del racional-salvaje y la del salvaje-racional que se puede relacionar con la transformación de dos sociedades, la feudal y la capitalista (p. 71).

Dentro de este contexto, Pueyo relaciona a los animales que aparecen en las fábulas del siglo XVIII, como por ejemplo las de Samaniego o las de Iriarte, con personas camufladas en la piel de animales y no como monstruos híbridos (p. 78), que actúan dentro de un escenario donde el contrato social fracasa ante la imposibilidad de suprimir un estado de naturaleza caracterizado por la jerarquía social.

Por su parte, el capítulo tres trata sobre la doble representación del cuerpo hermafrodita que proliferó sobre todo en los libros de medicina, compendios y misceláneas desde finales del siglo XVI y toda la centuria siguiente. Esta difusión desembocó, según el autor, en el nacimiento del género sexual a partir de la conceptualización del *genus* hermafrodita. Ejemplos de ello fueron las noticias conventuales de María Pacheco, las disquisiciones jurídicas sobre la sexualidad de la monja alférez Catalina de Erauso o el de Elena de Céspedes, o la aparición del cuerpo hermafrodita en novelas como *La Gran Sultana* de Cervantes.

Dentro de esa doble representación, por un lado, se refiere al cuerpo androginiizado (*soma androothé*), donde el hermafrodita se vinculaba con un «tercer sexo» hasta bien entrado el siglo XVII y que no solo podían existir hermafroditas descubiertos, es decir, que exteriormente se les viesan los dos sexos, sino también habría otros ocultos, donde uno de los dos sexos estaría descubierto y otro oculto. Lo más frecuente durante el siglo XVII eran los casos de individuos con apariencia de mujer que escondían la latencia de su masculinidad, como fue el caso de María Magdalena Muñoz, María Pacheco, Catalina de Erauso o Elena de Céspedes, entre otros.

El otro caso se produce cuando el cuerpo hermafrodita tiene la simetría perfecta en ambos órganos sexuales en un mismo cuerpo (*hermaphrodités*). Para el autor, la obsesión por el hermafrodita durante el siglo XVII está relacionada con la necesidad de reestablecer el orden jerárquico estamental ante el nacimiento de la burguesía. En otras palabras, ante la posibilidad de que las nuevas clases emergentes se pudieran camuflar entre las viejas oligarquías, debido a la importancia de las apariencias, el linaje debía ser más visible para poder reestablecer el *statu quo* de la sociedad. Dentro de esta representación, el hermafrodita ya no se confunde con la condición femenina (como en el *soma androothé*) sino que se

postula, como dice el autor, como una propiedad inmanente a él. Dentro de esta imagen del hermafroditismo, Pueyo relata el caso de Magdalena Ventura y el de santa María Egipciaca, ambos representados en pinturas de José Ribera.

Tanto en una representación como en otra, desde el aspecto jurídico, el hermafrodita era marginado socialmente, sobre todo, cuando se solapaba con la figura del «sodomita» u homosexual ya que, si era imputado, tenía la misma categoría penal. Además, seguía existiendo durante el Barroco la necesidad de someter su sexualidad dentro de unos criterios normativos donde no era suficiente elegir uno de los dos sexos sino que también debía identificarse con él.

Por fin, en el último capítulo, Pueyo trata sobre la bilocación o viaje místico del cuerpo, concretamente dentro del ámbito religioso y por qué se incrementaron los casos de bilocación en religiosas de clausura a partir del siglo xvii como el caso de Luisa de Carrión o, el más conocido, el de sor María de Jesús de Ágreda. Si antes se hacía mención del debate que existió sobre la existencia de dos almas en un mismo cuerpo, también se planteó si con la bilocación podrían existir dos cuerpos dentro de una sola alma (p. 156). Esta bilocación no solamente ocurría en la metrópoli, sino que al igual que los monstruos híbridos, también se daba en un espacio trasatlántico que variaba dependiendo del lugar de origen del sujeto. Según el autor, este fenómeno de la bilocación se utilizaba como práctica evangelizadora, por lo que siempre se respetaban los límites de la ortodoxia tomista, con el objetivo de poder considerarse como milagro y no apostasía. Pueyo explica que el incremento de los casos de bilocación podría explicarse a través de la reducción de la movilidad de las comunidades religiosas de mujeres tras el Concilio de Trento.

Con estos cuatro escenarios concretos donde el cuerpo se pliega, produciendo imágenes de lo monstruoso, lo que intenta Pueyo, en definitiva y de forma acertada, es llegar a comprender la transición a la modernidad. Es decir, una sociedad que se configuraba dentro de un cuerpo que se dividía en dos, el cuerpo civil y el cuerpo religioso —donde cada miembro tenía unas funciones específicas dentro de un mundo ordenadamente jerarquizado— es reemplazada por otra que tiene un modelo de estado societario, caracterizado por el contrato social entre los individuos que se desmoronará con el neoliberalismo. Con ello, termina preguntándose si en la actualidad seguimos viviendo en sociedades y, en caso afirmativo, si podremos ordenar su anatomía y mantener el equilibrio entre sus miembros.

MIRIAM RODRÍGUEZ CONTRERAS

Universidad Autónoma de Madrid
miriam.rodriuezc@predoc.uam.es



Elena del RÍO PARRA (2016). *Materia médica:*

Rareza, singularidad y accidente en la España temprano moderna.

Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 266 pp. [ISBN 978 1 469626 17 8].

Desde su primer libro, *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro* (Iberoamericana, 2003), que exploraba el repertorio de lo monstruoso en el discurso áureo como la fractura de la representación, Elena del Río Parra definió su campo de investigación como alterno a los modelos canónicos clásicos o barrocos, que han dominado los estudios del Siglo, y propuso recuperar el código de una representación alterna a los modelos de Garcilaso y Góngora, así como al paradigma casuístico (Fondo de Cultura Económica, 2008) y sus narraciones de sátira, humor y previsora mundanidad. Este nuevo libro se propone ampliar el territorio de lo excepcional tanto como la retórica prolija y ligeramente hiperbólica de los discursos formulaicos y reglamentarios, a partir del «accidere» médico y una lógica intelectual apoyada a ratos en la casualidad. Pero lo importante de estos trabajos monográficos y fundamentales no es solo su voluntad de reconsiderar el corpus de los Siglos de Oro sino, más interesadamente, la necesidad de avanzar el análisis de repertorios textuales menos evidentes y canónicos para, así, documentar las funciones no menos imaginativas sino más normativas del repertorio de saberes basado en la necesidad, aparentemente urgida, de ampliar la capacidad de organizar lo desconocido o sancionado en discursos que, no siendo solo literarios, son también crónicas, didáctica, ciencia natural, catálogos de la excepción y, en fin, planteamientos de una epistemología y taxonomía puestas a prueba por la excepción y lo insólito. Por eso mismo, la necesidad de organizar el repertorio de saberes requiere del filtro categórico de una verdad consistente y estable, junto a la licencia retórica de la casuística, que conoció amplia autoridad en las colonias hispanoamericanas a la hora de prevenir los procesos de la conciencia en el otro y los otros.

En su nuevo trabajo monográfico, esta vez dedicado a la «materia médica» y medicinal, la profesora del Río Parra trabaja sobre otro modelo del conocimiento cuyo sistema y capacidad de verificación se sostiene en la máquina retórica del «caso», tanto como en la puesta a prueba de los reportorios tradicionales y más antiguos (la «astromedicina», por ejemplo). Este fascinante estudio asume con

probidad su archivo, no como mera fantasía sino como la construcción discursiva de un modo de procesar la información hiperbolizada por su mapa natural. En esta España «temprano-moderna», navegando entre la turbulencia de saberes tradicionales requeridos de verificación y libres de predisposición religiosa, el conocimiento empírico debate su estatuto disciplinario y busca su propio espacio de apertura dentro del mismo armazón ideológico. Otra vez, la América hispánica es el laboratorio de estos discursos de validación y control. Una monografía, por tanto, documentada y necesaria para esclarecer una temprana formación proto-científica, en la cual la experiencia autóptica marcará la diferencia.

Además de su valor intrínseco, se hace evidente que los trabajos de detalle y de visión articuladora que propone esta investigadora, configuran un análisis que no solo es «estudio cultural» o «historia pre-moderna» sino que, en el sentido de Foucault, configuran para el mundo iberoamericano un discurso de las distintas «ciencias» que, al comienzo de nuestra modernidad, no son mera curiosidad o productos doctrinarios sino el proceso mismo de la racionalidad moderna, cuyo despliegue será una «formación discursiva» tan válida por su misma voluntad de verdad como por su epistemología de la conflictividad y la hibridez de un discurso renovado por su curiosidad, sincretismo y saberes en proceso.

Por lo demás, la discusión sobre los modelos de los estudios culturales (que derivaron en un culto al dualismo antagónico), de la historia cultural (que todavía sigue siendo una historia de Occidente), así como la deconstrucción política de los mitemas ideológicos (que ha terminado haciendo su propio desmontaje), resulta hoy un debate meramente académico que ni renueva, ni impulsa la necesidad actual de documentar mejor las excepciones al modelo normativo y de explorar la discursividad rizomática, alterna y desplegada que hoy permiten otras articulaciones, más allá de las autoridades de turno y poderes modélicos, capaces de un escenario epistemológico heterodoxo y un flujo de información desencadenado por nuevas sumas y formatos. En ese escenario abierto, este libro hace camino.

JULIO ORTEGA

Brown University

julio_ortega@brown.edu



Fernando TOLA DE HABICH (2017). *Bestiario colombino*.
Primer viaje 1492-1493.

México: Ediciones Factoría, 264 pp. [ISBN 978 607 8047 21 5].

Fernando Tola ha conseguido rozar, acaso concretar, el sueño de bibliófilos, letrados y profesores antiguos: retirarse del mundanal ruido para dedicarse a leer y a escribir, esas dos actividades que nos identifican como seres culturales y perviven a través del tiempo. Al lado de Nonoi, su mujer y avezada editora, desde una bucólica masía catalana, la voz de Fernando resuena a través de su intención constante de escharbar entre la Historia y los acontecimientos paradigmáticos hasta hacer de esas curiosidades un objeto de estudio tan sólido como solo lo puede construir alguien que reúne, dentro del discurso textual, el conocimiento, la sabiduría y el instinto lúdico.

Su más reciente trabajo demuestra que es posible obtener frutos mediante la constancia y la meditación aun ahí donde la Historia no es más que duda y silencio, una cortina opaca tras la cual las informaciones fidedignas se esconden en recovecos inaccesibles para el olfato común. Por otro lado, cuando el tema general ha sido discutido y recreado hasta el cansancio, el escritor debe esforzarse por descubrir sendas no exploradas y recorrer sus veredas alumbrado del juicio certero y la interpretación correcta. Sin duda el autor en cuestión es un experto en estas exploraciones, como ya lo demostró en su libro respecto a la fallida primera Virreina de las Indias occidentales.

Este libro tiene la peculiaridad de ser un objeto de deseo, por tenerlo y por anticiparlo, es decir, constituye un ejemplo de los temas que todos los estudiosos de las ciencias humanísticas quisiéramos escribir. El recorrido del pensamiento autoral sobre una idea atractiva y curiosa recuerda a los esfuerzos renacentistas e ilustrados por describir las maravillas del mundo y compendiar su existencia hasta convertir en realidad la ficción que parte de aquello imaginado, aquello desconocido, pero buscado, y aquello reproducido por la palabra autorizada de los testigos. Por lo tanto, no sería arriesgado afirmar que este trabajo, pausado, hijo de la reflexión y el buen tino académico, puede leerse tanto como un gabinete de maravillas escrito, también como un diccionario anecdótico. Su versatilidad permite informar al neófito al mismo tiempo que dispone de hipótesis para abrir el diálogo con el especialista, a fin de explicar y dilucidar los misterios de este

trascendental derrotero, no solo de los marineros al mando de Colón, sino de la humanidad misma.

¿Cuáles animales vieron, señalaron, comentaron, registraron e incluso comieron los exploradores que ensancharon el mundo conocido durante el primer viaje de Cristóbal Colón a la actual América? ¿Qué dicen las fuentes de la época respecto al derrotero de sorpresas y maravillas del encuentro entre hombre y bestia? ¿Mediante qué recursos esa naturaleza avasalladora y desconocida fue familiarizada, descrita e incorporada al conocimiento común, a pesar de los errores, confusiones y francos ecos fantásticos regados en las crónicas? El esfuerzo de Fernando Tola responde cada pregunta mediante una prosa dinámica, erudita y sincera. La personalidad del autor se revela constantemente en las notas aclaratorias y en el reconocimiento de los límites impuestos por el paso del tiempo, la distancia ideológica y las variaciones del lenguaje. Hay, incluso, espacio para la crítica y la corrección de las planas oficiales que yerran en algunas apreciaciones y definiciones de especies, mientras descansan sobre el cenáculo mismo de la Academia de la Lengua.

Desde el garjao hasta el manatí, la zoología que cruzó por el camino del gran Almirante de la mar se describe más allá de una simple lista de animales curiosos cuya novedosa presencia, en los casos del hallazgo, desnuda el problema de la incursión del hombre en el ámbito natural. Debajo de la descripción enumerativa yace la preocupación de todo investigador: reconocer al hombre frente al otro incognoscible, procesar los fenómenos de la extrañeza en crisis, justo cuando el pensamiento de la época no admite las diferencias, pues cuando las reconoce, sufre, teme o ataca.

Las explicaciones del autor no tienen desperdicio didáctico. El libro consiste en un bestiario, la tradicional denominación para develar el universo maravilloso de los seres alternadores de la humanidad, que son, al mismo tiempo, realidad física, alegoría aleccionadora y misterio contiguo. Todo está pormenorizado desde el compromiso con la seriedad histórica, auxiliada de sentido común. Gracias a este tono amable asistimos a una presentación de las características y las denominaciones que reconocieron marinos, cronistas y naturalistas en los animales conocidos o desconocidos que, como participantes ignorantes de la historia, aparecieron para sustentar, o al menos alegrar, la vista y el oído de los exploradores. Está claro que un lector común frente a este libro aprende de su enfoque teórico-metodológico, pero también añade saber y precisión a la siempre confusa red de historias respecto al viaje. Por otro lado, como se afirmó antes, el historiador, en funciones de docente o conferencista, cuenta con una herramienta más para hacer de las pesadas sesiones escolares un paseo interesante y dinámico.

Antes o después de recorrer el contenido deténgase el atento lector en el prólogo, porque en él va a encontrar girones del razonamiento y método del autor, pero también un complemento sapientísimo de la discusión alrededor del asunto.

El trabajo promete continuidad de temas similares. A fin de cuentas, esta obra de Fernando de Tola es el capítulo inicial que abre una nueva manera de contar la vieja historia que modificó la cultura occidental. Es posible que en el futuro recibamos del autor una nueva sorpresa, hasta tener una colección completa de hechos curiosos, mediante la cual redondee su organizada disquisición respecto a las peripecias y circunstancias que realmente constituyeron la realidad histórica alrededor del polémico descubrimiento y conquista de América.

GRACIELA RODRÍGUEZ CASTAÑÓN

Universidad Autónoma de Zacatecas
graceroca.2014@gmail.com



María Jesús ZAMORA CALVO (2016). *Artes Maleficorum.*

Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro.

Barcelona: Calambur, 270 pp. [ISBN 978-84-8359-362-2].

Los estudios acerca de fenómenos alrededor del imaginario colectivo tienen, en nuestros días, un auge sin precedentes. De entre ellos destaca el interés por dilucidar el funcionamiento social, coercitivo, religioso y discursivo de las prácticas mágicas, en especial de la brujería y su apogeo durante el Barroco. No es una coincidencia que la llamada «cacería de brujas» conviviera con los Siglos de Oro de la cultura española. Fue una época crítica, llena de polémica textual, búsqueda artística y sublimación espiritual.

Merced a los esfuerzos realizados por investigadores de diferentes disciplinas humanísticas, el acervo bibliográfico relacionado con la magia ha aumentado considerablemente durante las últimas décadas; puesto que se están traduciendo, editando y analizando libros y manuscritos que renuevan el enfoque de los estudios culturales y literarios. Gracias a los recientes enfoques interpretativos, temas como la magia, la superstición, la brujería y la demonología y sus múltiples derivaciones e implicaciones —entre las que están: la censura inquisitorial, las interacciones sentimentales, las rutas heterodoxas y las conductas sociales, entre otras—, han reconformado nuestra percepción de la vida, la imaginación y las inquietudes trascendentales humanas.

Eventualmente aparecen textos que revolucionan el núcleo de discusión y sintetizan los planteamientos de todos aquellos académicos que pretenden explicar acontecimientos densos y escurridizos. No se olvide que la mitología alrededor de la magia en general y del diablo en particular, ocupó y preocupó a sabios y rectores de las ideas durante muchos siglos. Aunque ningún autor es capaz de definirlo todo, a tal grado de responder y cerrar las incógnitas, siempre será una buena noticia leer libros que marquen hitos en la explicación del antiguo arte mágico. Este es el caso que nos ocupa.

Especialista en el estudio de textos, ideas y acontecimientos que definen la realidad histórica y las fantasías sociales de la demonología, María Jesús Zamora Calvo lega, a interesados y público en general, un libro que abarca los puntos nodales del amplio espectro que conforma este inquietante tema. Lo hace mediante un enfoque multidisciplinario, ya que el asunto exige entender las encrucijadas de la historia, de la teología, de la literatura, del mito, de la filosofía, del derecho y de otras disciplinas.

Luego de una contextualización introductoria el estudio se inicia con una completa explicación conceptual e histórica respecto al fenómeno de la brujería. La autora argumenta y sostiene sus enfoques interpretativos mediante el dominio de autoridades antiguas y contemporáneas que han discutido los aspectos que la conforman, desde el sabbat hasta el pacto diabólico. Sin perder el hilo analítico pasea al lector por los países donde la supuesta ocurrencia de hechos nigrománticos originó una nutrida producción textual para censurarlos. El capítulo finaliza con una completa guía de enfoques, métodos y autores que estudian actualmente la importancia cultural de la brujería.

El capítulo 2 versa sobre la magia, sus definiciones, subdivisiones y características, de acuerdo con la tradición erudita y teológica. En su contenido lógico y organizado se explicita cada aspecto lindante o perteneciente a la magia, como la astrología, la alquimia, la quiromancia, etc. La profusión y representatividad de las fuentes para explicar cada aspecto enriquecen el discurso y constituyen un descubrimiento, al tiempo que lo dotan de profundidad y pertinencia.

El siguiente capítulo está dedicado al esclarecimiento de uno de los aspectos más emocionantes y dramáticos del imaginario colectivo, la demonología. En 61 páginas, la investigadora nos expone la importancia y contigüidad que el diablo tuvo durante los siglos XVI y XVII. Tanto el conocimiento como la armónica ilación entre fuentes antiguas y modernas proveen a este apartado de una riqueza conceptual e interpretativa capaz de enriquecer la cultura general del lector y guiar los cuestionamientos hipotéticos de los interesados en el tema. Al igual que en toda la obra, la elección de los subapartados es justa y coherente, ya que se trata de explicar los aspectos centrales del derrotero aurisecular trazado por las ideas acerca del diablo. Los tratados demonológicos juegan un papel preponderante para entender las conjeturas y las conclusiones de la cultura erudita de entonces. A través de ellos y su correcta interpretación presenciamos un panorama sincrónico de la cosmovisión que intentaba dirigir la conducta social y el sentido de la vida.

Por último, antes de la bibliografía rigurosa y exhaustiva que Zamora Calvo utilizó en la confección de su texto, se encuentra un apartado que cataloga los tratados antiguos acerca de la magia, la brujería y la demonología. Sin duda se trata de una herramienta valiosa e imprescindible para todo estudioso interesado en acercarse a este filón de la cultura occidental, antes desdeñado por su cariz fantástico, y ahora revalorado gracias a trabajos científicos serios y profundos como el presente ejemplo.

Los contenidos de libros con tema especial suelen ser suficiente motivo para acercar al lector común al conocimiento. La autora ha ido más lejos en la confección de su obra y procuró relacionar la serie de ideas que va explicando con una galería de imágenes perfectamente sincronizadas con el discurso. Los lectores no solo se enteran del asunto, sino que además pueden relacionar la producción

plástica con las explicaciones de cada apartado conceptual. Esto dota al libro de un valor didáctico poco común, valioso y agradable, toda vez que se trata de un tema intrincado. La reproducción de las ilustraciones seleccionadas, el diseño editorial todo, junto a la redacción fluida, hacen del texto un acontecimiento festivo de sabiduría y estética.

Por fortuna, el texto no consiste únicamente en una síntesis de lo que otros han dicho acerca de la magia y la brujería: su equilibrada disertación profundiza en la semiótica de lo sobrenatural y expone las características que identifican cada escabroso aspecto para reunir en un discurso coherente las discusiones que antes parecían aisladas. Todo ello mediante dos virtudes más: redacción correcta y riqueza conceptual.

Por lo tanto, el libro de Zamora Calvo constituye, sin duda, un aporte sólido a los estudios de las manifestaciones maravillosas, el mito diabólico, el funcionamiento social de la brujería y el discurso censor de las prácticas mágicas, y de todas aquellas ideas del imaginario común que prevalecieron durante la época dorada de la cultura española.

ALBERTO ORTIZ

Universidad Autónoma de Zacatecas
albor2002@gmail.com

ESTADÍSTICAS ANUALES

La revista *Edad de Oro* se publica bajo el sello de Universidad Autónoma de Madrid Ediciones ininterrumpidamente desde 1982 hasta la fecha actual. Para garantizar la originalidad de las investigaciones publicadas, el reconocimiento de autoría y la prevención del plagio, utiliza el programa TURNITIN, un software que facilita información detallada sobre el porcentaje de similitud entre los textos enviados para su publicación y los editados previamente en otras fuentes. En el caso de detectar una práctica fraudulenta, el artículo será descartado.

En el momento de cerrar este número XXXVII, correspondiente a 2018, se encontraba en proceso de evaluación un artículo, al que hay que sumar otros trece recibidos a lo largo del ejercicio actual. Se ha finalizado la evaluación anónima, realizada por dos especialistas de prestigio en el área (*peer-review*), de trece artículos, resultando aceptados diez y rechazados tres.

Ahondando en la política de apertura a autores externos a la propia institución editora, en el actual volumen ninguno de los diez artículos publicados cuenta con la autoría de una persona vinculada a la Universidad Autónoma de Madrid.

Recibidos (01/01/2018 a 30/09/2018)	14
Aceptados	10
En revisión	1
Rechazados	3
Publicados en 2018 (autores UAM)	0
Publicados en 2018 (autores externos)	10

NORMAS DE ENVÍO Y ADMISIÓN DE ORIGINALES

1. CRITERIOS GENERALES

1.1. PRESENTACIÓN DEL TEXTO Y TIPOGRAFÍAS

La revista acepta trabajos científicos originales e inéditos en español sobre temas de Filología Hispánica, con preferencia por los relacionados con la literatura del Siglo de Oro.

Los textos se enviarán en formato digital Word (doc, docx) sin protecciones. El título del artículo deberá ir acompañado de su traducción al inglés, seguido del nombre del autor o autores, con su adscripción académica y su correo electrónico institucional. Se requiere también un resumen del trabajo en español (de cinco a siete líneas, no más de 250 palabras) con su traducción inglesa (*abstract*). Deben destacarse unas palabras claves (entre cuatro y siete), en español y en inglés (*keywords*), para facilitar la indexación de la revista.

Los artículos no deben exceder de 15 páginas en 1,5 interlineado (o unos 33.700 caracteres con espacios incluidos). Se escribirá en Times New Roman, cuerpo 12. Las citas y notas a pie de página irán en Times New Roman, cuerpo 10. En caso de utilizar tipografía no ordinaria (latín, griego, árabe, etc.), se adjuntará en archivo aparte la fuente utilizada.

El título del artículo irá centrado, en mayúscula. Letra: Times New Roman, cuerpo 14. El nombre del autor irá centrado y bajo él, también centrado, el nombre de institución o universidad a que pertenece. Letra: Times New Roman, cuerpo 12.

Se ajustarán a las recomendaciones de la Real Academia Española en su última Ortografía (2010). Los siglos en cifras romanas van siempre en versalitas; las cifras romanas de los nombres de los reyes, papas, etc. en mayúscula, así como los tomos y el número de las actas de un congreso. Ejemplo: siglo xv, pero Alfonso X el Sabio; tomo III; Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.

1.2. IMÁGENES Y TABLAS

Debe enviarse en archivos independientes (formato jpg, gif o tiff, resolución mínima 300 dpi), junto con los permisos necesarios de reproducción. Los archivos irán numerados según el lugar del texto que se desee que ocupen y llevarán un breve pie o leyenda para su identificación.

1.3. ESTRUCTURA DEL ARTÍCULO

Los artículos de investigación se estructurarán según las convenciones de redacción científica habituales. Cuando la estructura del artículo se establezca mediante apartados, debe emplearse un epígrafe numerado a partir del 1 y en minúsculas, cuerpo 12. Debido a la extensión solicitada, se recomienda no emplear más de tres niveles. La bibliografía citada se recoge siempre en un apartado final.

2. REFERENCIAS, BIBLIOGRAFÍA Y NOTAS

2.1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Las referencias a otras publicaciones se integrarán en el texto con el nombre del autor, el año y el número de página entre paréntesis. En caso de que en la bibliografía existan una o más obras del mismo autor editadas el mismo año, se diferenciarán añadiendo una letra minúscula al año. Por ejemplo: (Rey Hazas 1979a: 30). Las notas a pie de página solo se utilizarán para información suplementaria.

2.2. BIBLIOGRAFÍA

Con esa denominación se añadirá al final del texto un apartado donde aparecerán relacionadas todas las obras a las que se ha hecho referencia, con sus datos completos y ordenadas alfabéticamente según el apellido (siempre en versalitas) de sus autores, cuyos nombres se darán completos. Cuando hay varios autores solo se hace preceder el apellido del primero. Cuando hay varias referencias de un autor, se ordenan por orden cronológico. Nunca se sustituye el nombre de un autor por raya larga. El lugar de publicación se mantiene en el idioma original (London: Tamesis). No deben incluirse obras no citadas.

2.3. DOI. DIGITAL OBJECT IDENTIFIER

En la medida de lo posible, en el apartado «Bibliografía» debe incluirse el DOI en todas aquellas publicaciones que lo tengan. Para ello, cuando un autor esté preparando el original, puede realizar una búsqueda en la herramienta llamada Simple

Text Query (<www.crossref.org/SimpleTextQuery/>), de la agencia CrossRef, que emplea el Servicio de Publicaciones de la UAM para la validación del DOI. Es posible consultar un breve manual denominado «Buenas prácticas para la concesión de DOI», accesible en <<https://www.uam.es/ss/Satellite/es/1234895329205/contenidoFinal/Revistas.htm>>.

2.4. EJEMPLOS DE BIBLIOGRAFÍA

Libros: APELLIDO, Nombre (año). *Título del libro*. Nombre apellido [si lo hay] del editor o traductor, etc. (ed. | coord. | trad.). Edición empleada. n.º del volumen [si hay varios]. Nombre de la serie o colección [si procede]. Lugar de la publicación: Editor, páginas citadas [si procede].

LLERA, José Antonio (2017). *Vanguardismo y memoria: la poesía de Miguel Labor-deta*. Valencia: Pre-Textos.

DARÍO, Rubén (2002). *Cuentos*. Raquel Arias Careaga (ed.). Madrid: Akal.

GOMBRICH, Ernst H. (1992). *Historia del Arte*. Rafael Santos Torroella (trad.), 15.ª ed. Madrid: Alianza Editorial.

REY HAZAS, Antonio y Florencio SEVILLA ARROYO (1995). *Cervantes: vida y literatura*. Madrid: Alianza Editorial.

VELÁZQUEZ, Baltasar Mateo (¿1650?). *El filósofo de aldea y sus conversaciones por casos, y sucesos casuales y prodigiosos*. Pamplona: Diego Dormer.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (1983). *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos] [1647]*. Alicia Yllera (ed.). Madrid: Cátedra.

ZAMORA CALVO, María Jesús (ed.) (2018). *Mujeres quebradas. La Inquisición y su violencia hacia la heterodoxia en Nueva España*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.

Artículos: AUTOR, Nombre (año). «Título del trabajo». *Título de la revista*, n.º [siempre en numeración arábiga], páginas.

ARIAS CAREAGA, Raquel (2015). «León Felipe alista a don Quijote en el bando republicano». *Edad de Oro*, 34, pp. 57-68.

Capítulos en libros colectivos: AUTOR, Nombre (año). «Título del trabajo». En editor/coordinador, *Título del libro*. Lugar de la publicación: Editor, páginas.

REY HAZAS, Antonio (2006). «Algunas consideraciones sobre Cervantes y Lope de Vega». En Rafael Bonilla (coord.), *El Quijote (1605-2005): actas de las Jornadas celebradas en Córdoba del 2 al 4 marzo de 2005*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 37-57.

Tesis: AUTOR, Nombre (año). «Título de la tesis». Dirección. [tesis doctoral]. Lugar: Institución académica en la que se presenta, páginas citadas [si procede].

MORALES ESTÉVEZ, Roberto (2017). *La bruja filmica. Conversaciones entre cine e Historia*. José Martínez Millán (dir.) [tesis doctoctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/680550/morales_estevez_roberto.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consulta: 03/05/2018].

Libros, artículos o páginas en internet:

JUAN DE LA CRUZ, San (2008). *Poesías*. Edición, introducción y notas de María Jesús Mancho Duque. Centro Virtual Cervantes <<https://cvc.cervantes.es/obref/sanjuan/default.htm>> [Consulta: 10/08/2018].

RÍO PARRA, Elena (2017). «Vivir en el extremo. Locura y suicidio en la temprana modernidad española». *eHumanista*, 36, pp. 1-22 <http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume36/1.%20eHum36.sus.Rio.pdf> [Consulta: 10/02/2017].

TRUJILLO, José Ramón (2013). «Traducción, refundición y modificaciones estructurales en las versiones castellanas y portuguesa de *La Demanda del Santo Grial*». *e-Spania*, 16, Diciembre 2013 <<https://e-spania.revues.org/22919>> [Consulta: 06/11/2015]. DOI: 10.4000/e-spania.22919

Documentos audiovisuales:

BARDEM, Juan Antonio (2002). *Calle Mayor* [vídeo] [1956]. Madrid: Paramount Pictures / El Mundo. 1 disco compacto.

2.3. CITAS EN EL TEXTO

Cuando las citas no superen las tres líneas deben aparecer integradas en el cuerpo de texto e ir delimitadas por comillas angulares (« »). En ningún caso se utilizan cursivas para destacar su condición de cita. Si dentro del entrecomillado apareciera una segunda cita se utilizarían entonces otras comillas, en este orden: «...“...‘...’...”...»

Cuando las citas superen las tres líneas, deben aparecer sangradas, situarse en un párrafo independiente con interlineado sencillo en cuerpo 10 y separarse arriba y abajo por una línea en blanco. Si es un poema, se centra, manteniendo el margen de los versos, sangrado el primero con dos espacios. No procede que estas citas vayan entrecomilladas.

Ejemplos de cita en el texto:

Autor después de la cita:

«Poco el humor que vierte / para llorar su muerte» (Carvajal y Robles 1632: f. 75r).

Autor y obra citados previamente o con una sola obra (lo más habitual):

Algo similar se observa en su referencia a la cama del que acaba de morir: «estuvo en ella hasta la noche, que (como dije) le abrieron y embalsamaron el cuerpo» (93). Según Sevilla Arroyo (380), «la tercera edición de Cuesta se propone, sencillamente, “repetir” el texto del primer *Quijote*».

Cita larga:

Justamente el mismo año de la primera parte ya aparece en Valladolid, lugar donde estaba la corte, como dice Pinheiro da Veiga:

Y en esta universal holganza, por no faltar entremés, apareció un don Quijote que iba en primer término como aventurero, solo y sin compañía... y llevaba unos antojos para mayor autoridad y burla podríamos añadir. Y después nos habla de su pobre caballo y de su escudero (Vargas Díaz-Toledo 2007: 329).

Si no hay razones que justifiquen otra decisión, se debe modernizar las grafías sin relevancia lingüística cuando los textos citados lo requieran, y se ha de revisar su puntuación.

Paráfrasis: Siempre que se incluyan las ideas de otro, deben presentarse con el mismo sistema. Siempre que se citen ideas de varios autores debe citarse a todos ellos, separados por punto y coma [;]. Si la fuente parafraseada es anónima, debe incluirse el título y la página.

La influencia de la novelística italiana en el desarrollo de la novela corta española ha sido analizada a principios del siglo xx (Bourland 1905; Menéndez y Pelayo 1907; Place 1926); sin embargo [...]

2.4. NOTAS

Para introducir notas a pie de página, se recomienda la utilización del recurso correspondiente dentro del programa informático, de manera que las llamadas en el texto aparezcan en voladitas (superíndice).

Las referencias dentro de las notas se insertan siempre entre paréntesis, como en el cuerpo del artículo, y los datos bibliográficos completos deben aparecer en el apartado «Bibliografía».

2.5. ABREVIACIONES FRECUENTES

Siempre que sea posible, se desarrollarán en el texto las abreviaciones. En el caso de referencias y reiteraciones, se emplearán las siguientes indicaciones:

- Referencias a la autoría de una obra: ed.; trad.; coord.; pról.; intr.; *et al.* (y otros); s.e. (sin editor); s.f. (sin fecha); s.l. (sin lugar); s.n. (sin nombre [de autor]); s.p. (sin página).
- Referencias a otras obras: ver/véase/véanse; comp.
- Referencias a diccionarios: s.v. (*sub voce*).
- Volumen, página y línea: t. (tomo); vol. (volumen); ms. (manuscrito), mss. (manuscritos); pl. (pliego); p. (página); pp. (páginas); y ss. (y siguientes), f. (folio); ff. (folios) (nunca fo., fº, fos., fols); r (recto); v (verso); vv. (versos); h. (hoja/s); lín. (línea); [...] (omisión). Ejemplos: vol. I, t.1; pp. 234-235; f. 30r-v; ff. 25r-26v; h. 16r.
- Nunca se abrevian años o números de páginas; ejemplo: 2012-2013, no 2012-13.
- Tamaños: 12.º (dozavo); 16.º (dieciseisavo); 4.º (cuarto); 8.º (octavo); fol. (folio).
- En lo posible, no deben emplearse indicaciones de otros sistemas de citación: *op. cit.*, *art. cit.*, *loc. cit.*, *id.*, *ibid.*, *supra*, *infra*, *passim*.

3. ENVÍO Y PROCESO DE EVALUACIÓN

Las colaboraciones recibidas se someterán a un proceso de evaluación anónima, realizada por dos especialistas de prestigio en el área (*peer-review*). Todos los artículos publicados habrán superado esta revisión por «doble ciego». El original que no se adapte a las normas se devolverá a su autor para que lo modifique; también se enviarán las indicaciones de los evaluadores orientadas a la mejora de los trabajos.

Los autores seguirán las normas editoriales y de estilo de *Edad de Oro* y someterán a evaluación sus artículos a través de la aplicación habilitada por el Servicio de Publicaciones de la UAM:

<<https://revistas.uam.es/edadoro/about/submissions#onlineSubmissions>>

o enviándolos por correo electrónico a:

mariajesus.zamora@uam.es

El envío de los textos implica la total aceptación de las normas y criterios de la revista, así como la cesión de derechos para la publicación en papel y electrónica.

En la corrección de las pruebas no se admitirán variaciones significativas ni adiciones al texto. Los autores contarán con un plazo máximo de siete días para hacer las modificaciones, que preferentemente se harán sobre PDF y se añadirán con la herramienta de Adobe: *RESALTAR TEXTO* > (DOBLE CLICK) > *AÑADIR COMENTARIO*.

NÚMEROS PUBLICADOS

EDAD DE ORO I

Madrid, UAM, 1982, 105 pp.

EDAD DE ORO II

Los géneros literarios

Madrid, UAM, 1983, 215 pp.

EDAD DE ORO III

Los géneros literarios: prosa

Madrid, UAM, 1984, 309 pp.

EDAD DE ORO IV

Los géneros literarios: poesía

Madrid, UAM, 1985, 235 pp.

EDAD DE ORO V

Los géneros literarios: teatro

Madrid, UAM, 1986, 311 pp.

EDAD DE ORO VI

La poesía en el siglo XVII

Madrid, UAM, 1987, 285 pp.

EDAD DE ORO VII

La literatura oral

Madrid, UAM, 1988, 285 pp.

EDAD DE ORO VIII

Iglesia y literatura.

La formación ideológica de España.

Homenaje a Eugenio Asensio

Madrid, UAM, 1989, 226 pp.

EDAD DE ORO IX

Erotismo y literatura

Madrid, UAM, 1990, 346 pp.

EDAD DE ORO X

América en la literatura áurea

Madrid, UAM, 1991, 245 pp.

EDAD DE ORO XI

*San Juan de la Cruz y fray Luis de León
y su poesía.*

Homenaje a José Manuel Blecua

Madrid, UAM, 1992, 251 pp.

EDAD DE ORO XII

*Edición, transmisión y público
en el Siglo de Oro*

Madrid, UAM, 1993, 410 pp.

EDAD DE ORO XIII

Francisco de Quevedo y su tiempo

Madrid, UAM, 1994, 240 pp.

EDAD DE ORO XIV

Lope de Vega

Madrid, UAM, 1995, 328 pp.

EDAD DE ORO XV

Leer El Quijote

Madrid, UAM, 1996, 216 pp.

EDAD DE ORO XVI

El nacimiento del teatro moderno

Madrid, UAM, 1997, 343 pp.

EDAD DE ORO XVII

*El mundo literario del Madrid
de los Austrias*

Madrid, UAM, 1998, 247 pp.

EDAD DE ORO XVIII

Felipe II: medio Siglo de Oro

Madrid, UAM, 1999, 239 pp.

EDAD DE ORO XIX

Poética y retórica en los siglos XVI y XVII

Madrid, UAM, 2000, 322 pp.

EDAD DE ORO XX

Revisión de la novela picaresca

Madrid, UAM, 2001, 222 pp.

EDAD DE ORO XXI

Libros de caballerías: textos y contextos

Madrid, UAM, 2002, 549 pp.

EDAD DE ORO XXII

Música y literatura en los Siglos de Oro

Madrid, UAM, 2003, 508 pp.

EDAD DE ORO XXIII

La lengua literaria en los Siglos de Oro

Madrid, UAM, 2004, 473 pp.

EDAD DE ORO XXIV

La tradición clásica en los Siglos de Oro

Madrid, UAM, 2005, 481 pp.

EDAD DE ORO XXV

El Quijote cuatrocientos años después

Madrid, UAM, 2006, 615 pp.

EDAD DE ORO XXVI

La mujer en la literatura áurea

Madrid, UAM, 2007, 363 pp.

EDAD DE ORO XXVII

Magia y ciencia en la literatura áurea

Madrid, UAM, 2008, 463 pp.

EDAD DE ORO XXVIII

Imprenta manual y edición

de textos áureos

Madrid, UAM, 2009, 463 pp.

EDAD DE ORO XXIX

Literatura hispanoamericana

y Edad de Oro

Madrid, UAM, 2010, 343 pp.

EDAD DE ORO XXX

Treinta años de Edad de Oro

Madrid, UAM, 2011, 443 pp.

EDAD DE ORO XXXI

Hacia la ilustración.

De Carlos II al primer Felipe V

Madrid, UAM, 2012, 400 pp.

EDAD DE ORO XXXII

El romancero en los Siglos de Oro

Madrid, UAM, 2013, 432 pp.

EDAD DE ORO XXXIII

Novela corta áurea

Madrid, UAM, 2014, 480 pp.

EDAD DE ORO XXXIV

Teresa de Ávila y otros temas

Madrid, UAM, 2015, 276 pp.

EDAD DE ORO XXXV

Miguel de Cervantes y otros temas

Madrid, UAM, 2016, 298 pp.

EDAD DE ORO XXXVI

Alonso de Castillo Solórzano

y otros temas

Madrid, UAM, 2017, 292 pp.