

# EDAD DE ORO

## REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

### XL



DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

2021



## *Edad de Oro. Revista de Filología Hispánica*

ISSN: 0212-0429 – ISSNe: 2605-3314

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

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

### Dirección:

María Jesús Zamora Calvo  
(Universidad Autónoma de Madrid)

### Secretaría técnica:

José Antonio Llera Ruiz  
(Universidad Autónoma de Madrid)  
Raquel Arias Careaga  
(Universidad Autónoma de Madrid)

### Consejo de redacción:

Jair Acevedo López  
(El Colegio de San Luis – México)  
Raquel Barragán Aroche  
(Universidad Nacional Autónoma de México – México)  
Carolina Fernández Cordero  
(Universidad Autónoma de Madrid)  
Daniel Fernández Rodríguez  
(Universitat de València)  
Gastón Gilabert  
(Universitat de Barcelona)  
Adso Eduardo Gutiérrez Espinoza  
(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla – México)  
José Enrique López Martínez  
(Universidad Autónoma de Madrid)  
Cecilia López-Ridaura  
(ENES Morelia / Universidad Nacional Autónoma de México – México)  
Rocío Pérez-Gironda  
(Universidad Autónoma de Madrid)  
Ilaria Resta  
(Università degli Studi di Roma Tre – Italia)  
Fernando Rodríguez Mansilla  
(Hobart and William Smith Colleges – Geneva, NY, EUA)

### Comité científico:

Mercedes Alcalá Galán  
(University of Wisconsin – Madison, EUA)

### Emilio Blanco

(Universidad Complutense de Madrid)

### Araceli Campos Moreno

(Universidad Nacional Autónoma de México – México)

### Alessandro Cassol

(Università degli Studi di Milano – Italia)

### Pierre Civil

(Université Sorbonne Nouvelle – Francia)

### Anne J. Cruz

(University of Miami – FL, EUA)

### María Fernanda de Abreu

(Universidade Nova de Lisboa – Portugal)

### Julia D'Onofrio

(Universidad de Buenos Aires – Argentina)

### Paola Gorla

(Università degli Studi di Napoli «L'Orientale» – Italia)

### Augusto Guarino

(Università degli Studi di Napoli «L'Orientale» – Italia)

### Juan Matas Caballero

(Universidad de León)

### Teresa Míaja de la Peña

(Universidad Nacional Autónoma de México – México)

### Valle Ojeda Calvo

(Università Ca'Foscari Venezia – Italia)

### Marco Presotto

(Università di Trento – Italia)

### Fernando R. de la Flor

(Universidad de Salamanca)

### María José Vega

(Universitat Autònoma de Barcelona)

### José Julio Vélez Sainz

(Universidad Complutense de Madrid)

### Lillian von der Walde Moheno

(Universidad Autónoma Metropolitana / Iztapalapa – México)

Comité de evaluadores externos:

- Mechthild Albert  
(Universität Bonn – Alemania)
- Juan Carlos Bayo Julve  
(Universidad Complutense de Madrid)
- Claudia Carranza  
(El Colegio de San Luis – México)
- Guillermo Carrascón  
(Università degli Studi di Torino – Italia)
- Eva Belén Carro Carvajal  
(Museo Etnográfico de Castilla y León)
- Cristina Castillo Martínez  
(Universidad de Jaén)
- Daniele Crivellari  
(Università degli Studi di Salerno – Italia)
- Yiyang Chen  
(Fudan University – China)
- Ana María Díaz Burgos  
(Oberlin College – Ohio, OH – EUA)
- Antonio Doñas  
(Sophia University – Japón)
- Javier Espejo Surós  
(Université Catholique de l’Ouest / Angers – Francia)
- Judith Farré Vidal  
(Consejo Superior de Investigaciones Científicas – CCHS)
- Mercedes Fernández Valladares  
(Universidad Complutense de Madrid)
- Clea Gerber  
(Universidad Nacional de General Sarmiento – Argentina)
- Jesús Gómez  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Luis González Fernández  
(Université Toulouse Jean Jaurès – Francia / Casa Velázquez – Madrid)
- Steven Hutchinson  
(University of Wisconsin-Madison – Madison, WI, EE.UU.)
- Eva Llergo Ojalvo  
(Universidad Camilo José Cela / Antonio de Nebrija)
- Eugenio Maggi  
(Università di Bologna – Italia)
- Rafael Malpartida Tirado  
(Universidad de Málaga)
- David Mañero Lozano  
(Universidad de Jaén)
- Patricia Marín Cepeda  
(Universidad de Burgos)
- Fernando Martínez de Carnero  
(«Sapienza» Università di Roma – Italia)
- Alfonso Martín Jiménez  
(Universidad de Valladolid)
- Emilio Martínez Mata  
(Universidad de Oviedo)
- Carlos Mata Induráin  
(Universidad de Navarra)
- Rafael M. Mérida Jiménez  
(Universitat de Lleida)
- Marina Mestre  
(École Normale Supérieure de Lyon – Francia)
- Roberto Morales Estévez  
(ESERP Madrid)
- Laura Yadira Munguía Ochoa  
(Universidad Panamericana / Guadalajara – México)
- Hiroyasu Nakai  
(Tsuda University – Japón)
- Emma Nishida  
(Kanagawa University – Japón)
- José Luis Ocasar Ariza  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Yoshimi Orii  
(Keio University – Japón)
- Alberto Ortiz  
(Universidad Autónoma de Zacatecas – México)
- Marta Ortiz Canseco  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- José Manuel Pedrosa  
(Universidad de Alcalá)
- Iñaki Pérez-Ibáñez  
(University of Rhode Island – Kingston, RI, EUA)
- Sonia Pérez-Villanueva  
(Lesley University – Cambridge, MA, EUA)
- Victor Pueyo Zoco  
(Temple University – Philadelphia, PA, EUA)
- Robin A. Rice  
(UPAEP – México)
- Adrián J. Sáez  
(Università Ca’Foscari Venezia – Italia)
- Rebeca Sanmartín Bastida  
(Universidad Complutense de Madrid)
- Guillermo Serés  
(Universitat Autònoma de Barcelona)
- María Isabel Terán Elizondo  
(Universidad Autónoma de Zacatecas – México)
- Germán Vega  
(Universidad de Valladolid)
- Martina Vinatea  
(Universidad del Pacífico – Perú)

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: ed.edo@uam.es

Distribución, suscripción y venta:

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

Intercambio de publicaciones:

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

Este volumen ha contado con el apoyo  
económico de los siguiente órganos:

Departamento de Filología Española (UAM)  
Facultad de Filosofía y Letras (UAM)  
Servicio de Publicaciones (UAM)

*Edad de Oro* posee el «Sello de Calidad Editorial y Científica Españolas», otorgado por la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (n.º certificado FECYT 465/2011), puntuación 31.32, posición 29/70, cuartil C2 (2021) del ranking de revistas de Humanidades y Ciencias Sociales (área Literatura).

Se encuentra evaluada en SCOPUS: Q2; SCImago: SJR (2020) 0.12, H Index 5; ERIH Plus: category A; LATINDEX. Catálogo v.2.0 (cumplidos 38 de 38 criterios); DIALNET métricas: C1, P99, IDR (2019) 0.325, posición 1/134 (Filología Hispánica) y 12/328 (Filología); CIRC: categoría B; MIAR: ICDS (2020) 10.0; CARHUS Plus+: C; RESH: 0.162.

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

EDAD DE ORO  
REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

XL

© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2021  
© Departamento de Filología Española de la UAM, 2021  
EDAD DE ORO. Revista de Filología Hispánica, vol. XL  
ISSN: 0212-0429 – ISSNe: 2605-3314  
DOI: <https://doi.org/10.15366/edadoro2021.40>  
Depósito legal: M-40059-1979  
Página web: <<https://revistas.uam.es/edadoro>>  
Impresión: Cofás Artes Gráficas, S. A.  
Maquetación: Sinodal Artes Gráficas, S. L.

A Florencio Sevilla (1956-2020),  
al maestro, al compañero, al amigo,  
*in memoriam.*



<i>Presentación</i> , MARÍA JESÚS ZAMORA CALVO.....	17-20
<i>Tabula gratulatoria</i> .....	21-25
<i>Carta a Florencio</i> , TEODOSIO FERNÁNDEZ.....	27-30

ARTÍCULOS

CARLOS ALVAR (Universidad de Alcalá / IEMSO) <i>Arturo extravagante</i> .....	33-50
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO (Universidad Nacional de Educación a Distancia – UNED) <i>Estrategias del relato de viajes en Juan Ruiz y el marqués de Santillana</i> .....	51-62
ÁNGEL GÓMEZ MORENO (Universidad Complutense de Madrid) <i>Nuestro medievo en probationes calami y demás copias inopinadas</i> .....	63-95
JOSÉ LUIS CANET (Universitat de València) <i>Alphonso Hordognez versus Alonso Ordóñez. Sobre el traductor de La Celestina al italiano</i> .....	97-108
JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO (Universidad de León) <i>Pedro de Cieza de León y el mito de El Dorado</i> .....	109-135
SAGRARIO LÓPEZ POZA (Universidade da Coruña) <i>El libro de emblemas de Andrea Alciato en la Biblioteca Nacional de España</i> ....	137-158
MIGUEL Á. TEJEIRO FUENTES (Universidad de Extremadura) <i>De la Antigüedad clásica al Humanismo renacentista: el infierno en algunas obras del Renacimiento</i> .....	159-185
TRINIDAD BARRERA (Universidad de Sevilla) <i>La adversa fortuna en el viaje de Cabeza de Vaca por tierras norteñas</i> .....	187-201
MARÍA AZUCENA PENAS IBÁÑEZ (Universidad Autónoma de Madrid) <i>Discurso poético y lenguaje emocional en san Juan de la Cruz. Diferencias léxicas y semánticas en la edición bilingüe español-portugués de las Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor</i> .....	203-215
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense de Madrid) <i>Los documentos perdidos de Miguel de Cervantes. I. Los expedientes de impresión</i> .....	217-245
JEAN CANAVAGGIO (Université Paris Nanterre) <i>Un lugar de la Mancha de cuyo nombre no cabe acordarse</i> .....	247-253

AUGUSTIN REDONDO (Université de la Sorbonne Nouvelle – CRES/LECEMO) <i>Siguiendo el rastro del animal ambivalente: las manifestaciones singulares del puerco en la primera parte del Quijote</i> .....	255-270
TOMÁS ALBALADEJO (Universidad Autónoma de Madrid) <i>Utopía en el Quijote: el discurso de la edad de oro</i> .....	271-288
MARÍA STOOPEN GALÁN (Universidad Nacional Autónoma de México) <i>Los engaños a don Quijote. Tensión de líneas narrativas</i> .....	289-300
JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN (Università del Piemonte Orientale) <i>La quijotización de Sancho y la autoorganización de los sistemas</i> .....	301-325
ISABEL LOZANO-RENIÉBLAS (Dartmouth College) <i>Marcela, o sobre la figura de la mujer libre: «Libre nascí, y en libertad me fundo»</i> .....	327-342
RUTH FINE (The Hebrew University of Jerusalem) <i>La belleza de las feas: relejendo el episodio romado del Persiles a la luz de La española inglesa</i> .....	343-354
AURELIO GONZÁLEZ (El Colegio de México) <i>Cervantes y el montaje de sus comedias</i> .....	355-371
ROSA NAVARRO DURÁN (Universitat de Barcelona) <i>Notas para un librito de memoria cervantino</i> .....	373-386
IGNACIO ARELLANO (Universidad de Navarra – GRISO) <i>Notas de varia lección a la Arcadia de Lope de Vega</i> .....	387-425
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ (Université de Neuchâtel) <i>Unas adivinanzas españolas de Lope de Vega: estudio de una fórmula cómica en la Jerusalén conquistada (1609) y La doncella Teodor (c. 1608-1610)</i> .....	427-445
ALDO RUFFINATTO (Università degli Studi di Torino) <i>Cómo dilatar con lo verosímil un exemplum mariano (La sacristana en manos de Lope)</i> .....	447-472
JESÚS CAÑAS MURILLO (Universidad de Extremadura) <i>Lope de Vega según los iniciadores científicos de la historiografía literaria española (1700-1850)</i> .....	473-508
RAFAEL BONILLA CEREZO (Universidad de Córdoba) <i>El vaso de Alcimedón (Góngora, Soledades, 1613, 145-152)</i> .....	509-553

JOSÉ MONTERO REGUERA (Universidad de Vigo) <i>La andante escudería de don Pedro Calderón de la Barca</i> .....	555-579
FAUSTA ANTONUCCI (Università Roma Tre) <i>El ovillejo en la poesía dramática de Calderón</i> .....	581-601
MERCEDES SERNA ARNAIZ (Universitat de Barcelona) <i>El espíritu didáctico y comunitario de los franciscanos Diego Valadés y Joaquín Bolaños a través de la iconología</i> .....	603-619
JOSÉ CARLOS ROVIRA (Universidad de Alicante) <i>José Toribio Medina y los Siglos de Oro (algunos ejemplos sobre americanismo y tradición hispánica)</i> .....	621-635
FANNY RUBIO (Universidad Complutense de Madrid) <i>Cautiverios os contemporáneos de Primo Levi a su sombra en España: Montserrat Roig y Jorge Semprún</i> .....	637-652
RESEÑAS .....	653
ESTADÍSTICAS ANUALES .....	703
NORMAS DE ENVÍO Y ADMISIÓN DE ORIGINALES.....	705



<i>Presentation</i> , MARÍA JESÚS ZAMORA CALVO .....	17-20
<i>Tabula gratulatoria</i> .....	21-25
<i>Letter to Florencio</i> , TEODOSIO FERNÁNDEZ .....	27-30

ARTICLES

CARLOS ALVAR (University of Alcalá / IEMSO) <i>Extravagant Arthur</i> .....	33-50
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO (National Distance Learning University – UNED) <i>Travel book strategies in Juan Ruiz and el marqués de Santillana</i> .....	51-62
ÁNGEL GÓMEZ MORENO (Complutense University of Madrid) <i>Our Middle Ages in probationes calami and other unexpected copies</i> .....	63-95
JOSÉ LUIS CANET (University of Valencia) <i>Alphonso Hordogne versus Alonso Ordóñez. About the Celestina translator to the italian language</i> .....	97-108
JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO (University of León) <i>Pedro de Cieza de León and the myth of El Dorado</i> .....	109-135
SAGRARIO LÓPEZ POZA (University of A Coruña) <i>Andrea Alciato's book of emblems in the National Library of Spain</i> .....	137-158
MIGUEL Á. TEJIEIRO FUENTES (University of Extremadura) <i>From Classic Antiquity to Renaissance Humanism: Hell in some books of the Renaissance</i> .....	159-185
TRINIDAD BARRERA (University of Seville) <i>The adverse fortune in Cabeza de Vaca's expedition through northern lands</i> . 187-201	
MARÍA AZUCENA PENAS IBÁÑEZ (Autonomus University of Madrid) <i>Poetic discourse and emotional language in San Juan de la Cruz. Lexical and semantic differences in the spanish-portuguese bilingual edition of the Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor</i> .....	203-215
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Complutense University of Madrid) <i>The lost documents of Miguel de Cervantes. 1. The expedientes de impresión</i> ..	217-245
JEAN CANAVAGGIO (University Paris Nanterre) <i>Place in la Mancha whose name cannot be remembered</i> .....	247-253

AUGUSTIN REDONDO (Sorbonne Nouvelle University – CRES/LECEMO) <i>Following the trace of the ambivalent animal: the singular manifestations of the pig in the first part of the Don Quixote</i> .....	255-270
TOMÁS ALBALADEJO (Autonomous University of Madrid) <i>Utopia in the Quixote: the speech on the Golden Age</i> .....	271-288
MARÍA STOOPEN GALÁN (National Autonomous University of Mexico) <i>The deceptions of Don Quixote. Tension of narratives lines</i> .....	289-300
JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN (University of Eastern Piedmont) <i>Sancho's quixotization and the self-organization of systems</i> .....	301-325
ISABEL LOZANO-RENIÉBLAS (Dartmouth College) <i>Marcela, or about the figure of free woman: «Libre nascí, y en libertad me fundo»</i> .....	327-342
RUTH FINE (The Hebrew University of Jerusalem) <i>The beauty of the ugly: re-reading the Persiles episode in Rome in the light of The Spanish English Lady</i> .....	343-354
AURELIO GONZÁLEZ (The College of Mexico) <i>Cervantes and his comedies' montage</i> .....	355-371
ROSA NAVARRO DURÁN (University of Barcelona) <i>Notes for a Cervantine memoir</i> .....	373-386
IGNACIO ARELLANO (University of Navarra – GRISO) <i>Notes from various lessons to Lope de Vega's Arcadia</i> .....	387-425
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ (University of Neuchâtel) <i>Lope de Vega's Spanish Riddles: A Comic Formula in Jerusalén conquistada (1609) and La doncella Teodor (c. 1608-1610)</i> .....	427-445
ALDO RUFFINATTO (University of Turin) <i>How to expand a Marian legend with the verisimilitude (The female sacristan in teh hands of Lope)</i> .....	447-472
JESÚS CAÑAS MURILLO (University of Extremadura) <i>Lope de Vega according to the scientific initiator of Spanish Literary Historiography (1700-1850)</i> .....	473-508
RAFAEL BONILLA CEREZO (University of Córdoba) <i>The Alcimedón's glass (Góngora, Soledades, 1613, 145-152)</i> .....	509-553

---

JOSÉ MONTERO REGUERA (University of Vigo) <i>The «squire-errantry» of Pedro Calderón de la Barca</i> .....	555-579
FAUSTA ANTONUCCI (Roma Tre University) <i>The ovillejo in Calderón's dramatic poetry</i> .....	581-601
MERCEDES SERNA ARNAIZ (University of Barcelona) <i>The pedagogical and communitarian spirit of the franciscans Diego Valadés and Joaquín Bolaños from the perspectiva of iconology</i> .....	603-619
JOSÉ CARLOS ROVIRA (University of Alicante) <i>José Toribio Medina and the Spanish Golden Age (some examples about americanism and hispanic tradition)</i> .....	621-635
FANNY RUBIO (Complutense University of Madrid) <i>Contemporary captives of Primo Levi in its shadow in Spain: Montserrat Roig and Jorge Semprún</i> .....	637-652
REVIEWS .....	653
ANNUAL STATISTICAL REPORT .....	703
CRITERIA FOR SENDING AND ACCEPTING MANUSCRIPTS.....	705



## PRESENTACIÓN

Suspendidos en un hilo de incredulidad, paralizados ante el relámpago de la noticia, desconcertados ante la rapidez de los hechos... Florencio Sevilla había fallecido y ese 18 de diciembre de 2020 nos cubrió de estupor y tristeza. Con la conmoción aún latiendo, reorientamos este número para convertirlo en un homenaje —lamentablemente póstumo— al filólogo que con su buril fue fijando la obra cervantina, al maestro que nos mostró la modernidad del Siglo de Oro, al director que dio a *Edad de Oro* el prestigio que la caracteriza, al compañero que con su mirada aguda fue marcando el ritmo de un Departamento huérfano con el vacío de su ausencia. Colegas, compañeros y amigos han querido colaborar en este volumen, y con un enorme esfuerzo tanto intelectual como anímico nos han ido enviando sus contribuciones, transmitiéndonos su deseo de formar parte de una *tabula* de respeto y recuerdo, o redactando una carta a modo de despedida (nadie mejor que Teodosio Fernández podría firmarla).

En su cuadragésimo aniversario, esta revista se presenta en honor a Florencio como muestra de la consideración, la estima y el agradecimiento que hacia él sentimos. El orden cronológico en el que queda estructurada ha querido que quien lo inicie sea Carlos Alvar con un estudio donde nos muestra el tratamiento paródico y burlesco que recibieron personajes como el rey Arturo, lady Ginebra y el mago Merlín en la literatura medieval castellana. Miguel Ángel Pérez Priego se adentra en la obra de Juan Ruiz y el marqués de Santillana para explorar cómo recorrieron lugares idénticos en tiempos distintos, descubriendo en los recursos y las estrategias desarrolladas por ambos características propias del relato de viajes. Ángel Gómez Moreno, a su vez, fija su atención en las *probationes calami* que aparecen recogidas en los márgenes de textos medievales tardíos, dándoles el valor intrínseco, justificativo y testimonial que durante tanto tiempo se les ha negado.

Por su parte, José Luis Canet revisa la figura de Alphonso Hordognez, traductor de *La Celestina* al italiano, diferenciándolo del profesor de Oratoria en el Estudio General de Valencia con el que compartió el mismo nombre. De la mano de José Carlos González Boixo nos adentramos en el mito de El Dorado a través de Pedro de Cieza, analizando la importancia que este autor tuvo en la búsqueda de

un territorio fantástico y quimérico, gracias a una crónica entremezclada de glorias y desgracias. Sagrario López Poza realiza una síntesis de las distintas modalidades emblemáticas, para centrarse en el *Emblematum liber* de Andrea Alciato (1531), explicando su éxito editorial y la gran repercusión que tuvo en España.

Partiendo de la Antigüedad clásica hasta llegar al Humanismo renacentista, Miguel Á. Teijeiro nos ofrece visiones e interpretaciones diversas del infierno en dicho periodo. Trinidad Barrera nos transporta de nuevo a Hispanoamérica, esta vez para mostrarnos a través de *Naufragios* de Cabeza de Vaca los padecimientos físicos y morales que sufrieron tantos conquistadores. Y desde un enfoque léxico y semántico, Azucena Penas nos ofrece su particular análisis de las *Coplas del alma que pena por ver a Dios* de san Juan de la Cruz, comparando la versión original en español con la traducción al portugués de dicha obra.

A partir de aquí y durante los siguientes diez artículos, se compendian una serie de contribuciones dedicadas a Cervantes y su obra, a los que Florencio dedicó tantas horas y estudios. Arranca con la búsqueda de documentación realizada por José Manuel Lucía Megías, quien rastrea cualquier atisbo que nos permita conocer algo más de este escritor clave en nuestro Siglo de Oro. Jean Canavaggio justifica por qué «ese lugar de la Mancha», del que parte don Quijote, es conveniente que siga siendo una incógnita, para evitar apropiaciones locales que más tienen que ver con deseos personalistas que con argumentaciones filológicas. Con una orientación interdisciplinar, Augustin Redondo examina la presencia del cerdo en la primera parte del *Quijote*, un animal que cobra significados contradictorios especialmente si se aborda en relación a Sancho Panza, don Quijote y Dulcinea. En este artículo se apunta ya al discurso de la edad de oro, tema sobre el que profundiza Tomás Albaladejo, apostando por un alegato ficticio dentro de una obra construida desde la invención, convirtiendo en eje activo y dinámico la confrontación que se da entre el presente y el pasado en la obra cervantina.

María Stoop en continúa ahondando en las líneas narrativas que vertebran el *Quijote*, a través de un análisis de las estrategias que derivan hacia una tensión intermitente entre el espacio doméstico de aquellos personajes que comparten la cotidianeidad con el hidalgo, y el ámbito caballeresco que sume al protagonista en la ilusión de convertirse en caballero andante. Esta oposición de mundos es abordada también por José Manuel Martín Morán planteando el ya conocido tema de la quijotización y la sanchificación como binomio que discurre al margen de los cambios provenientes en el sistema del que forman parte. Considera esta adaptación mutua la clave que explica el nuevo método narrativo del que surgirá el género de la novela moderna.

Isabel Lozano-Renieblas dedica su artículo al tema de la mujer libre como personaje literario. En su contribución expone cómo Cervantes construyó el personaje de Marcela, reformulando este prototipo a partir de una rebeldía

implacable ante las convenciones sociales, dando lugar a una transformación del género. Ruth Fine, por su parte, realiza un estudio comparativo entre *La española inglesa* y el *Persiles*. Concretamente, se fija en la pérdida momentánea de la belleza por parte de ambas protagonistas, definiendo la «poética del cruce» como vía de reflexión sobre el concepto de belleza / fealdad en estas novelas.

El teatro de Cervantes centra el interés de Aurelio González, quien revisa las acotaciones que aparecen en estas obras para evidenciar el conocimiento que nuestro autor tenía de la mecánica teatral, el espacio escénico de su tiempo y la actitud del director de escena. Rosa Navarro, por su parte, nos presenta el hipotético librito de memoria que pudiera tener Cervantes a raíz de las lecturas que refleja en sus escritos.

Dejando al *Quijote* y a su autor en un segundo plano, el protagonismo pasa a centrarse en Lope de Vega, al que Ignacio Arellano destina el artículo vigésimo de este número de *Edad de Oro*. En él se ocupa y preocupa por mostrar la erudición reflejada en la *Arcadia*, donde se hace patente la presencia de los diversos repertorios de la época, apuntando a posibles fuentes que explicaran algunas variantes de motivos cultos y peculiares. Antonio Sánchez Jiménez continúa examinando la obra de Lope, pero esta vez se centra en un pasaje de *La doncella Teodor*, en el que el personaje de Padilla le propone a la protagonista unas adivinanzas que ella va resolviendo en presencia del sultán, al mismo tiempo que relaciona este episodio con unos versos de la *Jerusalén conquistada*. Partiendo de este eco textual, Sánchez propone una datación de esta comedia.

Aldo Ruffinatto nos invita a descubrir los artificios empleados por Lope en *La encomienda bien guardada* para convertir una leyenda medieval en tema literario muy difundido en el mundo de las letras occidentales. Esta sección la cierra Jesús Cañas, quien investiga sobre la visión que los primeros historiadores científicos de la literatura española transmiten de la figura y la obra de este autor, desde la Ilustración a la primera mitad del siglo XIX.

Rafael Bonilla, por su parte, propone resolver un *locus obscurus* de la *Soledad primera* de Góngora, concretamente el objeto al que el viejo Alcimedón dio forma en los versos 145-152 de esta obra. José Montero se plantea analizar los ecos que Cervantes tiene en el teatro de Calderón, como herramienta válida para activar la parte cómica de sus comedias. Fausta Antonucci continúa con Calderón, ofreciéndonos un artículo donde estudia la presencia del ovillejo en seis de sus obras dramáticas, analizando sus características métricas y dialógicas, y determinando su utilidad a lo largo de los años y del género dramático en el que se engloba.

Con Mercedes Serna volvemos a internarnos en el espacio americano, a través de los grabados de los franciscanos Diego Valadés y Joaquín Bolaños, y el papel didáctico y aleccionador de la representación que ambos realizan de la muerte. José Carlos Rovira, a su vez, fija su mirada en José Toribio Medina, un crítico,

editor e historiógrafo chileno que dispuso de un amplio conocimiento de la literatura áurea española, especialmente de los poetas americanos cantados por Cervantes y Lope de Vega. Y, por último, Fanny Rubio aborda tres cautiverios del siglo pasado que conectan *mutatis mutandis* con el de Cervantes. Parte de los relatos de Primo Levi en Auschwitz, para continuar con Montserrat Roig en *Noche y niebla* y finalizar con las escenas relatadas por Jorge Semprún en Buchenwald: tres narraciones entrelazadas sobre una misma realidad compartida.

Este volumen XL concluye con doce reseñas críticas que actualizan los estudios sobre el Siglo de Oro que se han publicado en los últimos años. Y con ello se cierra un número que bien hubiéramos querido que fuera festivo, en el que se celebrara cuatro décadas dedicadas a la filología y al mundo áureo, pero el correr de los acontecimientos —imprevisibles y luctuosos— han propiciado que se convierta en un tributo sentido, sencillo y sincero a nuestro compañero y amigo, Florencio Sevilla. Ni tu palabra ni tu enseñanza serán olvidadas. *Semper et in aeternum, magister.*

MARÍA JESÚS ZAMORA CALVO

Universidad Autónoma de Madrid  
mariajesus.zamora@uam.es

# TABULA GRATULATORIA



Aparte de las personas que han contribuido a la edición de este homenaje y los autores que han participado en él, los siguientes compañeros y amigos desean adherirse al recuerdo y la memoria de Florencio Sevilla, desde el afecto y la estima.

Manuel Alcántara-Pla (Universidad Autónoma de Madrid)	Javier Blasco (Universidad de Valladolid)
Margarita Alfaro Amieiro (Universidad Autónoma de Madrid)	Concepción Camarero Bullón (Universidad Autónoma de Madrid)
Alfredo Alvar Ezquerra (Consejo Superior de Investigaciones Científicas – CCHS )	Mariano de la Campa (Universidad Autónoma de Madrid)
Pedro Álvarez de Miranda (Universidad Autónoma de Madrid)	Carlos Javier de Carlos Morales (Universidad Autónoma de Madrid)
Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño (Universidad Autónoma de Madrid)	Claudia Verónica Carranza Vera (El Colegio de San Luis – México)
Théophile Ambadiang Omengele (Universidad Autónoma de Madrid)	María Teresa Carrasco Lazareno (Universidad Autónoma de Madrid)
David J. Amelang (Universidad Autónoma de Madrid)	Guillermo Carrascón (Università degli Studi di Torino – Italia)
James S. Amelang (Universidad Autónoma de Madrid)	Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén)
Alberto Anula Rebollo (Universidad Autónoma de Madrid)	María Rosa Castro Prieto (Universidad Autónoma de Madrid)
Gabriel Aranzueque (Universidad Autónoma de Madrid)	Pedro M. Cátedra (Universidad de Salamanca)
Frederick A. de Armas (University of Chicago – Illinois, II – EUA)	Pierre Civil (Université Sorbonne Nouvelle – Francia)
Carlos de Ayala Martínez (Universidad Autónoma de Madrid)	Emilio Crespo Güemes (Universidad Autónoma de Madrid)
Lorenzo Bartoli (Universidad Autónoma de Madrid)	José Manuel Cuesta Abad (Universidad Autónoma de Madrid)
Olga Batiukova (Universidad Autónoma de Madrid)	María Fernanda de Abreu (Universidade Nova de Lisboa – Portugal)
Eduardo Becerra Grande (Universidad Autónoma de Madrid)	Françoise Dubosquet Lairys (Université Rennes 2 – Francia)
David Becerra Mayor (Universidad Autónoma de Madrid)	Luis Eguren Gutiérrez (Universidad Autónoma de Madrid)
Lorenza Berlanga de Jesús (Universidad Autónoma de Madrid)	Aurora Egido (Real Academia Española)
Biblioteca de Humanidades (Universidad Autónoma de Madrid)	Mohamed El-Madkouri Maataoui (Universidad Autónoma de Madrid)
José G. Birlanga Trigueros (Universidad Autónoma de Madrid)	Javier Elvira González (Universidad Autónoma de Madrid)
Emilio Blanco (Universidad Complutense de Madrid)	Teodosio Fernández (Universidad Autónoma de Madrid)

- Marina Fernández Lagunilla  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Carmen Fernández Ochoa  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Olga Fernández Soriano  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Mercedes Fernández Valladares  
(Universidad Complutense de Madrid)
- Inés Fernández-Ordóñez  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Amelia Fernández Rodríguez  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Luis Fuente Pérez  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Ángel Fuentes Domínguez  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Ángel Gabilondo Pujol  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Carmen Gallardo Mediavilla  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Javier García González  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Juan Carlos Gimeno Martín  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Juan Carlos Gómez Alonso  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Jesús Gómez  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Luz Gómez García  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Jacinto González Cobas  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Luis González Fernández  
(Université Toulouse Jean Jaurès –  
Francia / Casa Velázquez – Madrid)
- Carmen González Vázquez  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Paola Gorla  
(Università degli Studi di Napoli  
«L'Orientale» / Italia)
- Guillermo Hernández  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Patricio Hidalgo Nuchera  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Rebeca Higuera Vidal  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Jorge Jiménez-Ramírez  
(Universidad Europea de Madrid)
- Mauro Jiménez  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Germán Labrador López de Azcona  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Begoña Lolo  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Begoña López Bueno  
(Universidad de Sevilla)
- Luis M. Macía Aparicio  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Abraham Madroñal  
(Université de Genève – Suiza)
- Fernando Marías  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Pedro Mármol Ávila  
(Universidad Autónoma de Madrid  
/ Université de Genève – Suiza)
- Raymundo Marmolejo Olea  
(Museo Iconográfico del Quijote, Guanajuato)
- Josefa Martín García  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Alfonso Martín Jiménez  
(Universidad de Valladolid)
- Iván Martín Cerezo  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Patricia Martínez García  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Pedro A. Martínez Lillo  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- José Martínez Millán  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Rafael Mata Olmo  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Remedios Mataix Azuar  
(Universidad de Alicante)
- Diego Medina Poveda  
(Universidad Autónoma de Madrid /  
Université de Rennes 2 – Francia)
- Elena de Miguel Aparicio  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Selena Millares  
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Fermin Miranda García  
(Universidad Autónoma de Madrid)

Beatriz Moncó (Universidad Complutense de Madrid)	Daniel Rodríguez Martínez (Universidad Autónoma de Madrid)
José Luis Mora García (Universidad Autónoma de Madrid)	Javier Rodríguez Pequeño (Universidad Autónoma de Madrid)
Rafael Morales Barba (Universidad Autónoma de Madrid)	Javier Rubiera (Université de Montréal – Canadá)
Roberto Morales Estévez (ESERP Madrid)	Adrián J. Sáez (Università Ca'Forcari Venezia – Italia)
Antonio Moreno Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid)	Irene Salvo García (Universidad Autónoma de Madrid)
Martín Muelas Herraiz (Universidad de Castilla-La Mancha)	María Sánchez Cabrera (Universidad Autónoma de Madrid)
Rosa María Navarro Romero (Universidad Autónoma de Madrid)	Santiago Urbano Sánchez Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid)
Emilio Nieto Ballester (Universidad Autónoma de Madrid)	Juana Sánchez-Gey Venegas (Universidad Autónoma de Madrid)
José Luis Ocasar Ariza (Universidad Autónoma de Madrid)	Guillermo Serés (Universitat Autònoma de Barcelona)
Joan Oleza (Universitat de València)	Ana Serradilla Castaño (Universidad Autónoma de Madrid)
Marta Ortiz Canseco (Universidad Autónoma de Madrid)	Carlos Sieiro (Universidad Autónoma de Madrid)
Alberto Ortiz (Universidad Autónoma de Zacatecas – México)	Álvaro Soto Carmona (Universidad Autónoma de Madrid)
Azucena Palacios Alcaine (Universidad Autónoma de Madrid)	Araceli Striano Corrochano (Universidad Autónoma de Madrid)
José Pazó (Universidad Autónoma de Madrid)	José Teruel Benavente (Universidad Autónoma de Madrid)
José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá)	José Ramón Trujillo (Universidad Autónoma de Madrid)
Jorge Pérez de Tudela Velasco (Universidad Autónoma de Madrid)	Luis Unceta (Universidad Autónoma de Madrid)
Antonio Pérez Lasheras (Universidad de Zaragoza)	Carmen Valcárcel Rivera (Universidad Autónoma de Madrid)
Ana I. Planet Contreras (Universidad Autónoma de Madrid)	Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)
José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid)	María Jesús Vidal Domínguez (Universidad Autónoma de Madrid)
Elena Postigo Castellanos (Universidad Autónoma de Madrid)	F. Javier Villalba Ruiz de Toledo (Universidad Autónoma de Madrid)
Marco Presotto (Università di Trento / Italia)	Lillian von der Walde Moheno (Universidad Autónoma Metropolitana / Iztapalapa – México)
Manuel Rivero Rodríguez (Universidad Autónoma de Madrid)	José María Zamora Calvo (Universidad Autónoma de Madrid)



CARTA A FLORENCIO  
TEODOSIO FERNÁNDEZ



Madrid, 1 de septiembre de 2021

Querido Florencio:

En mala hora asumí el compromiso de dedicarte unas líneas en el número con el que *Edad de Oro* te recuerda, el correspondiente al año 2021; en mala hora, porque sabes que, como tú, no me siento cómodo en situaciones como esta. María Jesús Zamora me ha permitido escribirte, y es lo que ahora hago, en lugar de redactar otra semblanza tuya o una necrológica más. Los ávidos lectores de nuestra revista (la considero también mía, desde que asumí su dirección cuando tú la dejaste) pueden paliar esa carencia acudiendo a *Creneida* (8, 2020) y a *Archiletras Científica* (V, 1, 2021). En esas revistas José Ramón Trujillo y Ángel Gómez Moreno, respectivamente, han dado afectuosa y cumplida cuenta de tu paso por nuestro mundo académico y aun por sus vidas. Su lectura no ha dejado de sorprenderme: aunque conocía tu labor, no había sabido valorar todo el alcance de tus señeras aportaciones como editor y como crítico. Aunque tarde, te felicito. Mira que dedicamos tiempo a charlar y a tomar copas, y soy incapaz de recordar que alguna vez habláramos de literatura. Supongo que estábamos servidos con las horas de investigación y de docencia, sospechábamos o sabíamos que eso no era todo en la vida.

Según me anticipó María Jesús, *Edad de Oro* reúne en su número XL unos treinta artículos escritos en tu memoria. No sé si te parecerán suficientes, pero la especialización de la revista ha resultado disuasoria para muchos, entre los que me cuento. Además, el número de páginas había de ser necesariamente limitado. Se incluye también una copiosa *tabula gratulatoria* con los nombres de cuantos han querido sumarse a tu homenaje, y no faltará quien no lo haya hecho porque no se ha enterado. Te digo esto en descargo de los ausentes y como disculpa anticipada si alguien me reprocha que no se lo haya comunicado. Ni a la dirección de la revista ni a mí nos ha faltado buena voluntad.

No sé bien qué noticias de aquí puedan interesarte. Te cuento que nuestra Universidad Autónoma no parece dispuesta a olvidarse de los portátiles que presta a los profesores (no a los pensionistas, como ya he podido comprobar), de modo que, para evitarte incomodidades futuras, decidí recuperar el que estaba en tu poder para devolverlo. Eso me dio oportunidad de ver a Begoña, por primera vez desde que te fuiste, aunque había hablado con ella por teléfono en varias ocasiones. Te echa mucho de menos, pero Cristina la ayuda a seguir adelante.

De la Facultad poco puedo decirte. Está más o menos como la dejaste, no sé si a finales de 2020 o hace once años, tantos como ha cumplido Cristina. Quizá programaste ese paulatino y prolongado alejamiento para que el definitivo nos resultara más fácil. Mientras intercambiaba mensajes con Raymundo (verás que aparece en la *tabula gratulatoria*) pude advertir que debo a Guanajuato y al Museo Iconográfico del Quijote buena parte del tiempo que compartimos durante la última década. No fue mucho, pero de esos días al menos nos quedará Cervantes, buen amigo en las horas de pesadumbre y de tristeza (bien sabes que esta sensible-ría no se me ha ocurrido a mí, pero tú y yo podemos suscribirla sin pudor alguno).

El bar sigue siendo mi espacio preferido en la Facultad. No es lo que fue, desde luego, y en cuanto tengo oportunidad tiendo a hablar de Juanjo, de Antonio o de ti. No sé si te habrás encontrado con Juanjo, será difícil entre tanta gente. Dale un abrazo de mi parte, si tienes ocasión. Con Antonio hablé por teléfono no hace mucho, lo encontré bien, te recordaba y me recordaba. Ahora veo a algunos compañeros de nuestro Departamento y de otros, y ellos me ayudan a sobrellevar las ausencias. No quiero mencionar sus nombres aquí. Los reconocerás sin dificultades en la *tabula gratulatoria* de marras, entre los muchos que se han sumado al homenaje que *Edad de Oro* te ofrece.

Esto es todo por hoy, querido Floro. Pronto nos veremos.

Un abrazo fuerte,

Teo

## ARTÍCULOS



# ARTURO EXTRAVAGANTE

CARLOS ALVAR

Universidad de Alcalá / IEMSO  
carlos.alvar@uah.es

**E**l rey Arturo de Bretaña es, sin duda, el personaje literario medieval de mayor repercusión a través de los siglos y cuya leyenda alcanzó mayor difusión. Este éxito está marcado por la admiración, como bien se puede suponer, y por la parodia o la desmitificación, que es la otra cara de la fama: la burla afectó por igual al rey y a la reina Ginebra, a Lanzarote y a otros caballeros de la Mesa Redonda, y comenzó en época muy temprana, alimentada posiblemente por los continuos enfrentamientos de bretones y anglosajones, de ingleses y franceses. De este modo, el Arturo —medieval y posterior— y su séquito se convierten en víctimas de ataques ideológicos muy variados, entre los que no faltan las censuras eclesiásticas (Carley, 2001: 47-57, 286-293).

Voy a ocuparme en estas breves notas de algunos ejemplos.

## 1. ARTURO

### 1.1. EL GATO QUE SE COMIÓ LA CORONA

En 1910, Gaston Raynaud (1850-1911) publicó la «Ballade adressée à Charles VII contre Arthur de Richemont, connétable de France» (1910: 45-49). La presentación del texto es escueta y se limita a dar la identificación del manuscrito (BnF fr. nouv. acq. 6221), la fecha de la obra (1436) y unas breves referencias acerca del personaje satirizado, Arthur de Richemont, condestable de Francia, que se disponía a recuperar París, en manos de los ingleses (y la recuperó el 13 de abril de 1436). A pesar de que el manuscrito contiene numerosas composiciones del famoso Eustache Deschamps (1346-1406 o 1407), esta balada no forma parte de su producción poética, como es obvio.

En fin, la lengua de la balada se burla del francés hablado por los ingleses, con sustantivos que presentan un género equivocado, pérdida de vocales finales, etc., lo que no constituye ninguna novedad en el repertorio de la sátira en general y de la crítica francesa contra los vecinos insulares, en particular.

El último párrafo de la presentación de Gaston Raynaud alude al estribillo de la balada: «Ne fust le chat qui menga sa courone», y señala que la referencia

al animal sirve para designar «un obstáculo imprevisto para la realización de un proyecto»<sup>1</sup>. Sin embargo, el hecho de que el destinatario sea Arthur de Richemont permite una interpretación más matizada, a mi parecer, aunque solo leamos la primera estrofa del texto:

Puisque Brutus fu prince de Bretaing,  
Tousjours Bretons ont vescu brument,  
Et ont tant fait que chascun les desdaing  
En tous païs et hait mortelement,  
Synon Anglois, qui especialement  
Les honneurent come leurs bons amis!  
Jean de Montfort<sup>2</sup> tresgrant paine y a mis  
Tout son vivant, sanz en faillir journé;  
Et ont encor grant esperance et bon  
Du roy Artus qui revendra d'armé,  
*Ne fust le chat qui menga son couron*<sup>3</sup>  
(Raynaud, 1913: 351).

En efecto, el rey Arturo combatió contra un gato y esta hazaña fue ridiculizada en no pocas ocasiones por los franceses, que recurrían al épico combate para burlarse de unos vecinos con los que mantuvieron largas hostilidades en el siglo XIII (hasta la batalla de Bouvines en 1214), con el telón de fondo del dominio sobre Aquitania, y durante la guerra de los Cien Años, como en el caso que ahora nos ocupa<sup>4</sup>.

Ya en la catedral de Otranto (1165) el rey se enfrenta —montado en un animal con cuernos y patas de oveja o de cabra—, con un monstruo y no hay duda de que el oponente es un gato [imagen 1]<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> No encuentro la expresión bajo «chat», «manger» o «couronne» en el *DMF: Dictionnaire du Moyen Français*. Tampoco la hallo en Thomas Maillet (2007); ni en Joseph Morawski (1925); en fin, mi búsqueda ha sido vana también en Elisabeth Schulze-Busacker (1985).

<sup>2</sup> Jean III de Montfort, IV duque de Bretaña (1339-1399), padre de Arthur III de Bretaña, condestable de Richemont (1393-1458).

<sup>3</sup> «Desde que Bruto fue príncipe de Bretaña, siempre los bretones han vivido como animales, y han hecho tanto que todos los desprecian en todas las tierras y los odian a muerte, menos los ingleses, que los honran especialmente como a sus buenos amigos. Jean de Montfort se ha esforzado mucho durante toda su vida, sin que faltara un solo día; y aún tienen esperanza grande y firme de que el rey Arturo venga con su ejército. ¡Si no fuera por el gato que se comió su corona!». La traducción es mía. He alterado ligerísimamente la puntuación, para dar más sentido al conjunto. Obsérvese la alusión al «retorno del rey Arturo»: el autor del poema juega con la homonimia.

<sup>4</sup> Traté el tema del heroico combate del rey Arturo en Alvar (2020: 187-208), cuyo contenido abrevio y simplifiqué en las páginas que siguen.

<sup>5</sup> Véase más abajo «La hueste del diablo». La representación del rey Arturo, montando un macho cabrío, con una maza y vestido de color rojo hace pensar en el rey Herla, citado por Walter Map, y su viaje al Más Allá.



[IMAGEN 1]. Mosaico de la catedral de Otranto (Italia), 1163.

En el *Libro del Cavallero Zifar* se alude a la gran hazaña que supuso al rey Arturo vencer a un monstruo del lago de Lausanne: «Non se vio el rey Artur en mayor priesa e en mayor peligro con el Gato Paul»<sup>6</sup>. Se trata, sin duda, del monstruo llamado «Cath Palug» o «Cath Paluc», en la tradición de los *Mabinogion*<sup>7</sup>, «Capalu» o «Chapalu» en los textos franceses: según algunas versiones, Arturo combatió contra él, pero no pudo vencerlo y el animal acabó con el rey [imagen 2].



[IMAGEN 2]. Mosaico de la catedral de Otranto (Italia), 1163.

<sup>6</sup> Las palabras se encuentran en las ediciones de Cristina González (1983: 232) y de Charles Ph. Wagner (1980 [1929]: 215).

<sup>7</sup> La tercera triada del *Libro Rojo de Caermarthen* habla del gato de Paluc como uno de los azotes de Mon (H. D'Arbois de Jubainville y J. Loth, 1889: II, 249). También Jean d'Outremeuse, a finales del siglo XIV, presenta en su *Myreur des histors* el combate de Ogier le Danois contra un «capalus» (era el año 896).

Sin embargo, otras versiones más fidedignas describen cómo tras un difícil combate, Arturo consiguió matar al monstruo. En recuerdo de la hazaña, el monte del Lago, cercano al lugar de los hechos, recibió el nombre de monte del Gato<sup>8</sup>.

En la *Estoire de Merlin* de la Vulgata<sup>9</sup> se habla de un gato, que había sido encontrado por un pescador en el lago de Lausanne; era pequeñito aún y de color más negro que una mora, pero no tardó en crecer y acabar con la vida del pescador, de su mujer y sus hijos; y al final sembró el terror en toda la región, pues se hizo extraordinariamente grande y espantoso, dando muerte a cuantos encontraba a su paso. El propio rey Arturo temió no poder vencerlo en un combate duro y cruel: el temible gato clavó sus garras delanteras en el escudo del rey; este llegó a cercenarlas por completo, sin que por ello se atemorizara el animal, que reduplicó sus ataques destrozando la cota de mallas de su adversario; por fin le alcanzó las patas traseras y logró clavarle la espada en el pecho; solo así acabó con la vida de tan temible bestia.

Sin duda, fue un enfrentamiento que causó gran impacto en todo Occidente desde época muy temprana: tal vez por el terror que causaba un animal cercano, pues se encontraba en el continente, en tierras no ignotas como podrían ser los bosques de Bretaña; tal vez porque narraba la muerte del rey Arturo, cuando su presencia anunciaba una inminente invasión de Italia; o quizás porque el monstruoso animal había sido fruto de la codicia del pescador, que no cumplió con la promesa que hizo a Dios, pecado —quizás— más frecuente que los incestos originales de otros seres monstruosos; a estas posibilidades habría que añadir una hipótesis más: que la batalla del rey con el animal fuera la adaptación de antiguas leyendas casi olvidadas, que recuperaron su vigor con la presencia de un héroe bien conocido: el rey Arturo.

Sea como fuere, no tardaron en aparecer referencias al episodio recogido en *L'Estoire de Merlin* o, al menos, a la existencia del monstruo. Así, André ¿de Coutances? compone el *Roman des Franceis*, violenta sátira de 396 versos octosilábicos dirigida contra franceses e ingleses por parte del autor, normando de Mont-Saint-Michel, y redactada en la misma abadía. El texto empieza con una parodia de la conquista de Francia por el rey Arturo, tomada del relato de Wace (que a su vez lo tomó de Geoffrey de Monmouth). Las injurias comienzan apenas transcurridos veinte versos:

<sup>8</sup> El episodio se narra en *L'Estoire de Merlin* (Sommer, 1979: II, 441-444). El *Mont du Chat* se sitúa en Saboya, junto al lago de Bourget. También se encuentra el episodio en André de Coutances, en el *Galeran de Bretagne*, en *Bataille Loquifer* y en *Ogier le Danois*, como señalo más adelante.

<sup>9</sup> La Vulgata (o ciclo de *Lancelot-Graal*) está formada por la *Estoire du saint Graal* (o *Joseph d'Arimathie* en prosa), la *Estoire de Merlin* (versión en prosa del texto de Robert de Boron) y su continuación, *Suite Merlin*, el *Lancelot* en prosa, la *Queste du saint Graal* y *La Morte le roi Artu*; se suele fechar el conjunto entre 1215 y 1230.

Il ont dit que riens n'a valu,  
 Et donc a Arflet n'a chalu  
 Que boté fu par Capalu  
 Li reis Artur en la palu.  
 Et que le chat l'ocist de guerre,  
 Puis passa outre en Engleterre,  
 Et ne fu pas lenz de conquerre,  
 Ainz porta corone en la terre,  
 Et fu sire de la contree.  
 Ou ont itel fable trovee?  
 Mençonge est, Dex le set, provee,  
 Onc greignor ne fu encontree<sup>10</sup>  
 (Holden, 1973: 216-25, vv. 21-32).

A principios del siglo XIII, se refieren al gato del rey Arturo el desconocido Renaus, autor del *roman* de *Galeran de Bretagne* (Dufournet, 2009: 344, vv. 5.070-5.071); el anónimo cantar de la *Bataille Loquifer* (deca sílabos rima dos; unos 4.000 vv.). También conocen la leyenda los trovadores Peire Cardenal y Cerverí de Girona, ya a finales del siglo XIII. Durante el siglo XIV, *Tristan de Nanteuil*, que se presenta como cantar de gesta en versos alejandrinos (con un total de 23.360), dentro del ciclo de *Doon de Mayence*, vuelve a recordar el combate, etc.

De estos ejemplos y de otros recogidos por E. Freymond (1899: 1-86) se puede deducir la existencia, al menos literaria o folclórica, de un monstruoso gato de carácter maligno, que se enfrenta al rey Arturo y unas veces es vencido el animal, pero en otras ocasiones, este resulta vencedor y se lleva al rey, o le da muerte. Incluso llegamos a saber (gracias a la *Bataille Loquifer*) que el gato era hijo de un elfo y una hada. En todo caso, el combate de Arturo con un gato o un mono resulta poco heroico.

Gaston Raynaud no parece conocer el gato de Lausanne o Cath Palug, ni el *Roman des Franceis* de André de Coutances (?), que muestra la misma animadversión hacia los ingleses que el anónimo autor de la balada que nos ocupa, en un periodo histórico muy similar: los enfrentamientos que acabarán en Bouvines, gracias a Felipe Augusto y los que afianzarán el poder de Carlos VII con el apoyo de Juana de Arco.

<sup>10</sup> «Han dicho que de nada ha servido y así, a Arflet (el rey Alfred) no le ha importado que fuera arrojado por Capalú el rey Arturo en el pantano. Y que el gato lo mató en combate y luego pasó a Inglaterra, y no fue lento en conquistarla, antes bien, llevó la corona de la tierra, y fue señor de la región. ¿Dónde han encontrado tal fábula? Es mentira, Dios lo sabe, probada, nunca se encontró una más grande». La traducción es mía.

## 1.2. LA HUESTE DEL DIABLO

El prestigio o, más bien, la popularidad del rey Arturo lo convirtió pronto en objeto de críticas por parte de la Iglesia y de los predicadores, especialmente, a partir del siglo XIII. El maestro Gervais de Tilbury (h. 1155 – h. 1235), contemporáneo de Walter Map (*De nugis curialium*), recoge en sus *Otia imperialia* (1214) —especie de enciclopedia llena de elementos maravillosos dispersos por el mundo, atestiguados por su propia experiencia o por la de quienes los han contemplado—, dos testimonios sobre el rey Arturo: el primero de ellos alude a su presencia en Sicilia, en las proximidades del Etna, «cuyo cráter vomita llamas sulfurosas». Según los habitantes de la región, que llaman «Mont Gibel» al volcán, se apareció un día el rey Arturo en aquel desierto: en realidad, fue visto por un palafrenero del obispo de Catania, que buscando uno de sus caballos llegó a una llanura en la que había un palacio extraordinario y en él, acostado en un lecho regio se encontró con el rey Arturo, que le contó cómo había sido herido durante una batalla contra su sobrino Mordret y contra Childerico, duque de los Sajones, y que estaba allí desde hacía mucho tiempo, pues sus heridas reaparecen todos los años.

Por otra parte, los guardabosques de Bretaña (insular y continental), cuentan cómo

con cierta frecuencia, se puede ver a mediodía y en la primera parte de la noche, con la luna llena, una compañía de caballeros que cazan en medio del alboroto de perros y cuernos. A quienes les preguntan, responden que son del séquito y de la casa de Arturo (Ueltschi, 2008: 59-63, 429-432)<sup>11</sup>.

Ahora no me voy a detener en comentar los elementos constitutivos de los dos relatos (los mitemas), ni en el germen del retorno del rey que llegará a plasmarse en el *Didot-Perceval* (o pseudo Robert de Boron, *Perc.* en prosa, h. 1205-1210), pues quiero centrarme en la relación con la «Mesnie Hallequin» o *estantigua*, «procesión de fantasmas».

Ya Walter Map en sus *De nugis curialium* (h. 1140) habla de Herla, rey de los bretones, y narra su viaje al Más Allá, guiado por el rey de los pigmeos que monta sobre un macho cabrío; al final del viaje, quienes descabalgaban morían de inmediato, por lo que el rey bretón se vio obligado a no cesar en sus cabalgatas nocturnas acompañado de un ejército que no descansaba nunca; al menos, así ocurría hasta el primer año de reinado de Enrique II Plantagenet<sup>12</sup>.

No cuesta mucho establecer el paralelismo entre la corte de Enrique II y el séquito de Herla; del mismo modo que se puede pensar en la identificación de Arturo, rey de los bretones, con Herla, que fue también rey del mismo pueblo:

<sup>11</sup> Los textos citados de Gervais de Tilbury son recogidos en un anexo, en latín, en pp. 719-720.

<sup>12</sup> Véase el texto en latín en Ueltschi (2008: 715-717).

así, el mosaico de Otranto parece representar al propio Arturo con rasgos caracterizadores de su antepasado, como el de montar un macho cabrío (Ueltschi 2008: 429 y ss.).

Los ejemplos de cortejos nocturnos, como el protagonizado por Herla son cada vez más frecuentes, aunque se olvide el nombre del antiguo rey bretón, pues ha sido sustituido por el de Hallequin y la cristianización ha asimilado su séquito a una comitiva demoniaca, de almas en pena o a la busca de muertos que no han encontrado el reposo eterno por razones diversas.

El camino ya estaba expedito para que los predicadores —enemigos de las novedades difundidas desde la corte de los Plantagenet— recurrieran sin mayores reparos a la figura de Arturo cuando querían confundir al pueblo o a los miembros de la nobleza. El sincretismo entre las creencias paganas y los relatos orales, llegados a la literatura en lengua vulgar, facilitaban el camino. Y, naturalmente, cistercienses, franciscanos y dominicos prestaron su ayuda para que la confusión fuera absoluta, y lo hicieron mediante *exempla*. Así, Cesáreo de Heisterbach, abad de la orden del Cister, cuenta cómo un abad despertaba a los monjes somnolientos durante el sermón con la simple alusión a una historia del rey Arturo. El mismo Cesáreo, y lo repiten Etienne de Bourbon y otras colecciones de *exempla*, alude a otra anécdota a propósito de un deán que había perdido el caballo; el rey Arturo lo invitó a su residencia, y el deán murió en el momento en que acudió a la invitación (Tubach, 1969: n.ºs 360 y 361).

Etienne de Bourbon (m. 1261), dominico, fue el de mayor prestigio en este sentido: su *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus* fue uno de los manuales más utilizados para los sermones, pues no en vano su autor era inquisidor, lo que aseguraba la veracidad de sus palabras: los demonios se convertían a veces en caballeros, de caza o divirtiéndose, para engañar a sus víctimas (los relatos artúricos están llenos de estas transformaciones): «Aliquando in similitudem militum venancium vel ludencium, qui dicuntur de familia Allequini vulgariter vel Arturi».

Poco a poco, Arturo se va transformando en un enviado del demonio o en el mismo demonio.

## 2. GINEBRA

El caso de la reina Ginebra es diferente, como era previsible. Textos muy cercanos entre sí cronológicamente convierten a la esposa del rey Arturo en una mujer lasciva. Así lo vemos en la continuación del *Tristán de Leonís* (1501) titulada *Tristán el Joven* (Sevilla, 1534), de autor anónimo. Tristán de Leonís e Iseo tuvieron dos hijos, según el desconocido escritor: Tristán el Joven y la infanta Iseo. La muchacha cede su reino (Cornualles) a su hermano, que de este modo se convierte en rey de Cornualles y Leonís. La relación con el rey Arturo, Ginebra, Lanzarote y

demás caballeros de la Mesa Redonda es estrecha, porque, al fin y al cabo, son hijos de uno de los mejores caballeros de todos los tiempos.

Pero la ficción literaria no resiste las posibilidades narrativas: si ya en la *Vulgata Arturo* era un venerable anciano, Lanzarote debería de frisar los setenta años y Ginebra quizás fuera poco más joven; y si, según textos posteriores, Tristán e Iseo estuvieron en la corte unos siete años antes de la desastrosa batalla de Salesbieres, es decir, si los dos enamorados no eran ya jóvenes cuando tuvieron los hijos, como es natural, y los hijos habían crecido... En fin, hay que hacer abstracción de la cronología y de la tradición literaria para aceptar que Tristán e Iseo no murieron de forma más o menos violenta, y hay que resignarse —con mucha tolerancia— al pacto tácito que se establece entre autor y lector para aceptar que Ginebra se enamora perdidamente de Tristán el Joven, aunque este no cede a sus continuas pretensiones y a un acoso incesante a lo largo de todo el libro (Campos García Rojas, 2019: 193-208).

Como [la reina Ginebra] estava ciñéndole el espada, tuvo lugar de asir al rey don Tristán muy secretamente de un dedo, y teníaelo assí tan rezio asido que no lo quería soltar, fingiendo que no acertava a ceñir la espada. Y desseava que aquel auto turara muy largo tiempo por siempre estar abraçada con él. El cual bien sintió el apretar del dedo y la causa por que la reina lo hazía, y dissimuló, puesto que le pesó de todo su coraçón, y propuso desviarse de la reina y todo cuanto más pudiese (Cuesta Torre, 1997: 757-758).

La reina Ginebra reaparece con la misma caracterización en un romance publicado por primera vez pocos años más tarde, *Cavalga doña Ginebra* y que presenta dos versiones distintas (cancionero manuscrito de Pedro del Pozo, 1547 y Zaragoza, 1551) (Catalán, 1970; Di Stefano, 1993). El desenlace de ambas versiones es muy diferente, pues la manuscrita tiene carácter moralizante, «el diablo es sutil y a entrambos engañaría», mientras que la impresa es más desenfadada:

Cavalga doña Ginebra y de Córdoba la rica,  
 con trezientos cavalleros que van en su compañía;  
 el tiempo haze tempestuoso, el cielo se escurescía.  
 Con la niebla que haze, oscura, a todos perdido había,  
 sino fuera a su sobrino, que de riendas la traía.  
 Como no viera a ninguno, d'esta suerte le dezía:  
 —Toquedes vos, mi sobrino, vuestra dorada vozina,  
 porque lo oyessen los míos, qu'estavan en la montaña.  
 —De tocalla, mi señora, de tocar, sí tocaría,  
 mas el frío haze grande, las manos se me elarían,  
 y ellos están tan lexos, que nada aprovecharía.  
 —Meteldas vos, mi sobrino,—so faldas de mi camisa.

—Esso tal no haré, señora,—que haría descortesía,  
 porque vengo yo muy frío—y a vuestra merced elaría.  
 —D'esso no curéis, señor,—que yo me lo sufriría,  
 qu'en callentar tales manos—cualquier cosa se çufría.  
 El, de que vio el aparejo,—las sus manos le metía;  
 pellizcara le en el muslo—y ella reído se había.  
 Apeáronse en un valle—que allí cerca parescía,  
 solos estavan los dos,—no tienen mas compañía.  
 Como veen el aparejo,—mucho holgado se havían  
 (Catalán, 1970; 85-86; Di Stefano, 1993: 158-159).

Sería inútil buscar un referente a este romance en algún episodio de la literatura artúrica. El único «sobrino» que mantiene o que intenta mantener una relación sexual con la reina sería Mordret al final de *La mort Artu*, pero no hay la menor concesión voluntaria por parte de Ginebra, que es víctima de la violencia del sobrino de Artús. Este romance tiene carácter jocoso, y la burla se construye mediante un tópico ya presente en la *Eneida* y que reaparece en una multitud de textos de todo tipo, y en el que se combinan motivos líricos y narrativos para encubrir las insinuaciones eróticas. El romance de Ginebra y de su sobrino presenta analogías indudables con el romance *Por los bosques de Cartago*, en el que Dido y Eneas se encuentran en una situación similar, publicado en el *Cancionero de romances* de 1550 y en la *Rosa de amores* de Timoneda de 1573.

Tanto el autor de *Tristán el Joven*, como los romances referidos a la reina participan de un mismo espíritu, el de la desmitificación de dioses de la mitología grecolatina y de los héroes en general, frecuente en la primera mitad del siglo XVI, resultado de una racionalización de los conocimientos y, en especial, de los que transmitían las poliantes tan en boga en el Siglo de Oro.

Don Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), embajador de Carlos I, noble de gran cultura, con una magnífica biblioteca, y poeta de extraordinaria habilidad, seguidor del petrarquismo, escribe un breve poema (XLVII) dedicado al parto de Ginebra:

Empreñóse Ginebra la mañana  
 de San Juan; su costumbre se le quita:  
 ya comienza a comer de mala gana,  
 ya se afloja y regüelda, ya vomita,  
 la barriga mayor que una campana,  
 ya se pone a parir, ya aprieta y grita,  
 la comadre esperando si paría,  
 y, a la fin, ¡se peyó su señoría!  
 (Hurtado de Mendoza, 1989: 87).

El tema entra en el mundo de la desmitificación de personajes ilustres, como acabo de decir, y se burla del exceso de credulidad de algunos autores y, claro, del público de los mismos. Unos años después de Hurtado de Mendoza, Antonio de Torquemada escribe en su *Jardín de flores curiosas* (1570) acerca de la princesa o condesa Margarita de Irlanda «que parió de un parto trescientos y sesenta y seis hijos todos vivos y tamaños como unos ratones muy pequeños», lo que no es más de admirar que el «caso notable de la abadesa de Monviedro, que siendo muy vieja tornó a rejuvenecerse» (1982: 113), según había contado Velasco de Taranta en su *Filonio*:

Llegando a la edad casi de cien años y estando muy vieja, la naturaleza, que iba declinando en ella, se esforzó y tomó virtud, de tal manera, que el menstuo que había tantos años que tenía ya olvidado, le comenzó a venir y a bajar como cuando estaba en su juventud, y con esto, los dientes y muelas, que se le habían caído todos, le tornaron a nacer de nuevo... (Torquemada, 1982: 165).

Quizás no sea necesario recordar que Antonio de Torquemada es autor de la *Historia del invencible cavallero Don Olivante de Laura, príncipe de Macedonia, que por sus admirables hazañas vino a ser emperador de Constantinopla* (Barcelona, 1564).

### 3. MERLÍN

El Concilio de Trento prohibió, en el *Index* de 1557, los *Merlini Angli libri obscurarum praedictionum*, en un intento de atajar la arraigada tradición de las «profecías» del sabio mago. Esa tradición contaba, al menos, con dos siglos de existencia en tierras hispánicas, aunque sus orígenes pueden remontarse hasta Geoffrey de Monmouth, hacia 1135.

En 1535, una veintena de años antes de que se pronunciaran los padres conciliares, apareció en Sevilla la primera edición de la *Demanda del santo Grial*, acompañada del *Baladro del sabio Merlín*. Entre los dos textos se incluían las *Profecías del sabio Merlín, profeta digníssimo*, ausentes de la edición incunable de la *Demanda* (Sevilla, 1498). Ninguna de estas obras volvería a ser impresa en el Siglo de Oro, posiblemente a causa de la intervención eclesiástica y de las suspicacias que producía la figura del adivino, cuya simple risa ya anunciaba una condición diabólica (Bloch, 2000: 39-50). No extrañará, pues, que poco a poco vayan cayendo en el olvido algunos de los rasgos que caracterizaban al personaje, a la vez que se van inventando otros nuevos.

Tras el encuentro de don Quijote con los duques, se acercó un carro:

al punto que llegó el carro a estar frente a frente de los duques y de don Quijote, cesó la música de las chirimías, y luego la de las arpas y laúdes que en el carro sonaban; y, levantándose en pie la figura de la ropa, la apartó a entrambos lados, y, quitándose el velo del rostro, descubrió patentemente ser la misma figura de la muerte, descarnada y fea, de que don Quijote recibió pesadumbre y Sancho miedo, y los duques hicieron algún sentimiento temeroso. Alzada y puesta en pie esta muerte viva, con voz algo dormida y con lengua no muy despierta, comenzó a decir desta manera:

«—Yo soy Merlín, aquel que las historias  
dicen que tuve por mi padre al diablo  
(mentira autorizada de los tiempos),  
príncipe de la Mágica y monarca  
y archivo de la ciencia zoroástrica,  
emulo a las edades y a los siglos  
que solapar pretenden las hazañas  
de los andantes bravos caballeros  
a quien yo tuve y tengo gran cariño»  
(Cervantes, 1999: II, 413)<sup>13</sup>.

Cervantes considera el origen de Merlín un embuste solo justificable por la tradición. Además, el sabio es un gran conocedor de la ciencia mágica y de los ocultos secretos de la astrología, cuyo origen se atribuía al persa Zoroastro<sup>14</sup>.

El poder de profetizar, la capacidad de adivinar y la sabiduría son tres cualidades estrechamente unidas al origen de Merlín, y son, sin duda, las más recordadas por los escritores de los siglos XVI y XVII.

Según la tradición establecida por Robert de Boron a comienzos del siglo XIII, Merlín recibió el don de conocer el pasado por su padre, un incubo llamado Aquibez, pero también recibió la gracia divina de la visión del futuro. La capacidad adivinatoria y profética tuvo como consecuencia inmediata que Merlín fuera conocido como sabio, y no tardaron en atribuírsele abundantes profecías, algunas de las cuales ya habían sido incluidas en la *Historia Regum Britanniae* y en la *Vita Merlini* de Geoffrey de Monmouth, a mediados del siglo XII. Pero fue el veneciano conocido como Richard d'Irlande quien entre 1272 y 1279 escribió unas *Prophésies de Merlin* de carácter político, que se difundieron con gran rapidez por Italia, Francia y España. Ya en el *Poema de Alfonso XI* (1348) Rodrigo Yáñez alude a

<sup>13</sup> Para la figura de Merlín en Cervantes, véase Gutiérrez García (2011: VIII, s.v.).

<sup>14</sup> Las doctrinas de Zoroastro, o atribuidas a él, impregnadas de neoplatonismo fueron bien conocidas por los humanistas gracias a los esfuerzos del griego Giorgio Gemisto Pletón, que las difundió a lo largo del siglo XV, especialmente en Florencia, con motivo del concilio que tuvo lugar en esta ciudad en 1438. Cosme de Médicis creó la Academia Platónica (Garin, 1976: 61-92).

dos profecías de Merlín, con la peculiaridad de que no establece ningún tipo de vínculo entre el adivino y el rey Arturo o la materia de Bretaña; al contrario, considera al mago como un profeta de Oriente, como tantos otros sabios que aparecen en los textos gnómicos y sapienciales de la Edad Media:

En aquesto otorgaron,  
el buen rey dio sentencia,  
a don Joan luego mataron  
que fue señor de Valencia.  
En Toro complió su fin  
e derramó la su gente.  
Aquesto dixo Melrin,  
el profeta de Oriente.

Llegaron a ser tan populares las profecías de Merlín que, un siglo más tarde (hacia 1435), Gutierre Díaz de Games escribe en *El Victorial* que tan pronto como hay un nuevo rey, se «hace» un nuevo Merlín (1996: 325-326).

No extraña, pues, que encontremos referencias a palabras proféticas de Merlín en obras como la *Historia de la reina Sebilla*, que transcurre entre la corte del rey de Francia, Constantinopla y Hungría, en la que Merlín adquiere características cercanas a las del Esopo de las fábulas, sin relación alguna con Bretaña o con el rey Arturo (cap. X)<sup>15</sup>; o como la *Suma de geografía* de Martín Fernández de Enciso (1519); o como *La lozana andaluza* de Francisco Delicado (1528). Quizás, de todos ellos, son Sebastián de Horozco y Pedro de la Sierra quienes muestran una mayor originalidad —al menos en apariencia— cuando aluden a Merlín. Pedro de la Sierra, autor de la segunda parte de *Espejo de príncipes y caballeros* (Alcalá de Henares, 1580), presenta en un oscuro pasaje a un rey de Arabia llamado Merlín, que dice haber nacido en la infeliz Galia (II, 21) y muestra su habilidad adivinatoria y sus prodigios en el palacio de Constantinopla.

El famoso teólogo franciscano fray Francisco de Osuna (h. 1492 – h. 1540) cita a nuestro personaje un siglo antes en su *Abecedario espiritual, I* (Sevilla, Juan Cromberger, 1528), incluyéndolo entre los más sabios del mundo, para ponderar de este modo la gran sabiduría de Jesucristo:

Excedió su sabiduría, según se dize, a la de todos los orientales, que son los ángeles y Patriarchas y Profetas y philosophos; y a la de los egipcianos, que son los demonios, el menor de los quales sabe más que Merlín. Y, finalmente, Christo era más sabio que todos los hombres que fueron, son y serán, aunque la sabiduría de todos se juntasse en uno (2004: CXXIX).

<sup>15</sup> La obra es de comienzos del siglo XVI.

Llama la atención, además, que Osuna aluda a los orientales (ángeles, patriarcas, profetas y filósofos) y, oponiéndose a estos, a los egipcios (demonios): Merlín aparece como el término de comparación más remoto entre los demonios egipcios, de donde se podría colegir el carácter demoniaco del adivino, e incluso, su origen africano; sin embargo, no es necesario llegar a ese extremo, pues es suficiente considerar que el consejero del rey Arturo queda fuera de cualquiera de los dos conjuntos, sin que se especifique nada más acerca de su origen o de su patria: es una figura de la que solo consta su sabiduría, inferior a la del menor (y más ignorante) de los demonios. ¿Qué hace Merlín en medio de los sabios buenos y malos? ¿Por qué se acuerda de él Francisco de Osuna? Todo hace pensar que, al tratarse de un franciscano y de una obra de espiritualidad en lengua vulgar, la presencia en ella de un personaje de la ficción artúrica pretende acercar la doctrina a unos lectores familiarizados con la fama de Merlín como profeta y adivino, acuñada como hemos visto a lo largo de todo el siglo xv; pero a la vez, el franciscano aprovecha para marginarlo, acercándolo al grupo de los demonios egipcios.

Los lectores de la segunda parte del *Quijote* recordarán la presencia explícita o implícita de Merlín en varias ocasiones: según Montesinos, él es el responsable de los encantamientos que contempla don Quijote en su descenso a la famosa cueva (II, 23); poco más adelante, nos enteramos de que el mago es autor de la metamorfosis de la dueña Ruidera, de sus hijas y sobrinas, en lagunas, para evitarles el sufrimiento por la muerte de Durandarte (II, 23). Es también el constructor del caballo Clavileño, que prestó a su amigo Pierres de Provenza para que fuera a rescatar a Magalona (II, 40).

Es Pedro de la Sierra en su *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* (1580) quien dedica mayor atención a las fuentes de Merlín: el mago había creado dos fuentes encantadas en una selva cercana al monte Olimpo, de cuya agua se alimentaban los manantiales; uno de ellos producía sentimientos amorosos, mientras que el otro provocaba el desamor en quien bebiera de su agua (2003: 111 y 173). Atalante las destruye, según nos informa Pedro López de Santa Catalina en el *Espejo de caballerías* (Toledo, 1527: II, 21). Se equivoca el médico sevillano Juan de Cárdenas (1591) al afirmar que el origen de estas fuentes se encuentra en el *Orlando furioso* de Ariosto, pues parece ser que fue Boiardo el inventor de las «Fuentes de Merlín» (I, iii, 33): en la tradición clásica y bretona existen fuentes maravillosas, pero la relación con el amor o el desamor y, por lo tanto, la existencia de dos fuentes de efectos contrarios, podría ser resultado de un deseo de contrarrestar los efectos del filtro amoroso que bebió Tristán (Cárdenas, 1913 [1591]: 69)<sup>16</sup>. A Ariosto pertenecen las referencias al «padrón de Merlín»<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Véase Ariosto (2002: 35-55), donde se hallarán las deudas de varios autores del siglo xvi y xvii con la traducción de Jerónimo de Urrea.

<sup>17</sup> En realidad, también Boiardo alude al «padrón» de Merlín y a las dos fuentes del mago: a pesar

Por último, el mexicano Juan Ruiz de Alarcón sitúa en Italia a Merlín como maestro de magia y otras ciencias, según atestiguan Enrico y el marqués de Villena en el relato paralelo de sus respectivas biografías. Enrico aprendió de él «la sutil quiromancia», «la incierta judiciaria astrología» y «con mayor gusto, la nigromancia».

A las capacidades y los conocimientos enseñados por Merlín a Enrico, se pueden añadir los que aprendió del mismo mago el marqués: los cursos de las estrellas, las quirománticas líneas, la fisonomía, matemáticas y aritmética, cosmografía y arte mágica.

En cuanto a su morada, no queda claro si está en Francia, Grecia, Arabia o Italia; sin embargo, son muchos los autores que repiten que es un gran sabio y plantean sus dudas acerca del origen demoníaco que se atribuye al mago.

Casi todas las maravillas aquí citadas pertenecen a un acervo común y tradicional, o proceden de Ariosto y, en última instancia, de Boiardo<sup>18</sup>: el *Baladro del sabio Merlín* y la *Demanda del santo Grial* apenas aportan algo más que el nombre del mago.

La última parte del *Baladro* contiene una ampliación del adaptador hispánico: Merlín se enamora de Niviana y le enseña sus conocimientos mágicos a cambio de la virginidad de la joven. Esta aprovecha la ocasión para arrebatar el poder al mago y para encerrarlo en una tumba de mármol rojo que hay dentro de una cueva (tumba de Anastén y cueva de Merlín). Será Bandemagus quien lo encuentre y sabrá todo lo ocurrido por el relato que le hace el propio mago. Tras la hora de nona, Merlín cae en la desesperación y, arrebatado por una legión de diablos que lo llevan al infierno, lanza un horrísono bramido y su cuerpo desaparecerá, mientras que su espíritu no logra hallar la paz.

Rodrigo Yáñez pensaba que Merlín era de Oriente; Cervantes lo hacía francés, aunque con conocimientos de astrología persa; uno de los personajes del *Espejo de príncipes y caballeros* de Pedro de la Sierra se llama Merlín y es rey de Arabia... Es poco lo que se recuerda del sabio: su origen, sometido a dudas, rechazos y racionalizaciones; es evidente que a los predicadores les resultaba útil como ejemplo del poder del demonio. Se recuerdan sus profecías, pero el personaje ha quedado completamente desvinculado del rey Arturo y de la materia de Bretaña:

---

de ser muy escueto en referencias al nigromante, Boiardo alude al «verde prado de la Fuente del Pino, que se llama *Padrón de Merlín*» (1995: I, 1, 27); más adelante, Rinaldo, Ferragut y Orlando, enamorados de Angélica, llegan por caminos distintos al bosque de Ardenas: allí, en un *locus amoenus* hay una fuente no hecha por arte humana; de blanco alabastro pulido, tan ricamente adornada de oro que todo el prado florido quedaba alumbrado; «Merlín fue el que la construyó» para ayudar a Tristán en asuntos de amor (I, iii, 32-33). La localización de la fuente de Merlín en el bosque de Ardenas y la autoría de Merlín, así como sus características reaparecen en II, xx, 44.

<sup>18</sup> Véase, además, Chevalier (1966; 1968; 2011: I, 762-749).

---

como profeta se le asocia a otros visionarios como Juan de Rocacisa, san Isidoro de Sevilla, san Juan Damasceno y otros doctores (así fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*).

Algunos de los rasgos más repetidos tienen que ver con el final de Merlín y los acontecimientos ocurridos: en el bosque, en la gruta y en su tumba, debido a la presencia de su espíritu, que no alcanza a encontrar el reposo eterno, como recuerda Cervantes en *La casa de los celos*. Pero se trata de rasgos procedentes casi todos ellos de Ariosto.

Al final de la silva primera de *La Gatomaquia* de Lope de Vega (1634), Marramaquiz enferma de celos, pues la bella Zapaquilda lo ha dejado por Mizifuf; un gato, llamado Merlín, «de cuyas canas, nombre y ciencia / era notoria a todos la experiencia / mandó que se sangrase». Parece obvio el recuerdo del sabio mago, aunque su metamorfosis gatuna podría hacer sospechar cierta proximidad al mundo demoníaco. No desaprovecharon la ocasión los jesuitas: en la *Maravillosa visión que tuvo el hermano Alonso hermitaño de Nuestra Señora del Camino. Aparición de Merlín el nigromántico. Revelación de texas arriba y elevación de texas abaxo* (entre 1640 y 1648), Merlín es el confidente de un gato, que a su vez es el símbolo del demonio.

Todas las reelaboraciones y no pocas prohibiciones eclesiásticas hicieron que poco a poco se olvidara la patria de Merlín, y que como tantos otros profetas, magos, sabios y adivinos, se le atribuyera como lugar de nacimiento o, al menos, de formación, Oriente.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Carlos (2000). «Metamorfosis artúricas: el Gato Pau». *Historias fingidas*, 8, pp. 187-208. DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/160> [Consulta: 17/08/2021].
- ARIOSTO, Ludovico (2002). *Orlando furioso*. María de las Nieves Muñiz Muñiz (ed.). Madrid: Cátedra.
- BLOCH, Howard (2000). «Le rire de Merlin». En Denis Hüe (dir.), *Fils sans père. Etudes sur le Merlin de Robert de Boron*. Orléans: Paradigme, pp. 39-50.
- BOIARDO, Matteo Maria (1995). *Orlando innamorato*. Riccardo Bruscaagli (ed.). Torino: Einaudi.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2019). «Ginebra, reina celosa y dueña lasciva: reconfiguración de un personaje artúrico en *Tristán el Joven*». En Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas (eds.), *El rey Arturo y sus libros: 500 años*. Ciudad de México: El Colegio de México, pp. 193-208.
- CÁRDENAS, Juan de (1591). *Primera parte de los problemas y secretos maravillosos de las Indias*. Ciudad de México: Pedro Ocharte [reimpreso en (1913). Ciudad de México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología].
- CARLEY, James P. (2011). «Arthur in English History». En W. R. J. Barron (ed.), *The Arthur of the English. The Arthurian Legend in Medieval English Life and Literature*. Cardiff: University of Wales Press, pp. 47-57 y 286-293.
- CATALÁN, Diego (1970). *Por campos del Romancero*. Madrid: Gredos.
- CERVANTES, Miguel de (1999). «Don Quijote de la Mancha». En *Obras completas*. Florencio Sevilla Arroyo (ed.). Madrid: Castalia.
- CHEVALIER, Maxime (1966). *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*. Bordeaux: Université de Bordeaux.
- CHEVALIER, Maxime (1968). *Los temas ariostescos en el Romancero y en la poesía española del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- CHEVALIER, Maxime (2011). «Ariosto, Ludovico». En Carlos Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*. Madrid: Castalia, t. 1, pp. 742-749.
- D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, Henri et Joseph M. LOTH (1889). *Cours de Littérature celtique*. Paris: Ernest Thorin.
- DI STEFANO, Giuseppe (1993). *Romancero*. Madrid: Taurus.
- DÍAZ DE GAMES, Gutierre (1996). *El Victorial*. Rafael Beltrán (ed.). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- DMF: *Dictionnaire du Moyen Français*. ATILF - CNRS & Université de Lorraine <<https://www.atilf.fr/ressources/dmf/>> [Consulta: 17/08/2021].
- El libro del caballero Zifar* (1929). Charles Ph. Wagner (ed.). Ann Arbor: University of Michigan [reimpreso en (1980). Millwood, N.Y.: Kraus Reprint].
- FREYMOND, Emile (1899). «Artus' Kampf mit dem Katzenungetüm. Eine Episode der *Vulgata* des *Livres d'Artus*: Die Sage und ihre Lokalisierung in Savoyen». *Beitäge zur romanischen Philologie Festgabe für Gustav Gröber*. Halle: Max Niemeyer, pp. 1-86.
- GARIN, Eugenio (1976). *Lo zodiaco della vita. La polémica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*. Bari: Laterza.

- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago (2011). «Merlín». En Carlos Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*. Madrid: Castalia: t. 8, s.v.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego (1989). *Poesía completa*. José Ignacio Díez Fernández (ed.). Barcelona: Planeta.
- L'Estoire de Merlin* (1979 [1908]). En H. Oskar Sommer (ed.), *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*. Washington: Carnegie Intitution, t. 2, pp. 88-466.
- Libro del caballero Zifar* (1983). Cristina González (ed.). Madrid: Cátedra.
- MAILLET, Thomas (2007). *Les proverbes d'Alain*. Tony Hunt (ed.). Paris: Champion.
- MORAWSKI, Joseph (1925). *Proverbes français antérieurs au XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Champion.
- OSUNA, Francisco de (1528). *Abecedario espiritual, I*. Sevilla: Juan Cromberger.
- OSUNA, Francisco de (2004). *Abecedario espiritual*. José Juan Morcillo Pérez (ed.). Madrid: Cisneros.
- RAYNAUD, Gaston (1910). «Balade adressée à Charles VII contre Arthur de Richemont, connétable de France». *Bulletin de la Société des anciens textes français*, pp 45-49 [re-impreso en (1913). *Mélanges de Philologie Romane*. Paris: Honoré Champion, pp. 350-352].
- SCHULZE-BUSACKER, Elisabeth (1985). *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français*. Paris: Honoré Champion.
- SIERRA, Pedro de la (2003). *Espejo de príncipes y caballeros (Segunda parte)*. José Julio Martín Romero (ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- TORQUEMADA, Antonio de (1982). *Jardín de flores curiosas*. Giovanni Allegra (ed.). Madrid: Castalia.
- Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo* (1997). M.<sup>a</sup> Luzdivina Cuesta Torre (ed.). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- TUBACH, Frederic C. (1969). *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- UELTSCHI, Karin (2008). *La Mesnie Hellequin en conte et en rime. Mémoire mythique et poétique de la recomposition*. Paris: Champion, pp. 59-63 y 429-432.

Recibido: 20/08/2021

Aceptado: 01/09/2021



## ARTURO EXTRAVAGANTE

RESUMEN: La materia de Bretaña forma un conjunto homogéneo de textos; a pesar de todo, no faltaron voces discordantes referidas a los principales personajes de la Mesa Redonda. Así, el rey Arturo, Ginebra y Merlín fueron objeto (entre otros) de burlas y críticas. El artículo recoge algunas de esas burlas referidas a los tres personajes citados, posteriores al siglo XIV y de ámbito castellano casi todas ellas.

PALABRAS CLAVE: Rey Arturo, Ginebra, Merlín, literatura medieval castellana.

## EXTRAVAGANT ARTHUR

ABSTRACT: The matter of Brittany constitutes a homogeneous whole; however, there was no lack of discordant voices referring to the main characters of the Round Table. Thus, King Arthur, Guinevere and Merlin were subject (among others) to ridicule and criticism. This article collects some of these mockeries referring to the three characters cited, almost all of which belong to the Castilian sphere and date from the fourteenth century onwards.

KEYWORDS: King Arthur, Lady Geneva, Merlin, Castilian Medieval Literature.

## ESTRATEGIAS DEL RELATO DE VIAJES EN JUAN RUIZ Y EL MARQUÉS DE SANTILLANA

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO

Universidad Nacional de Educación a Distancia – UNED  
mperez@flog.uned.es

**E**n el comienzo de todo estaba el camino. A pesar de su vida aparentemente sedentaria y la precariedad de los medios de transporte, el hombre medieval fue de una gran actividad viajera. En el viaje transcurría buena parte de la vida del rey, del clérigo o del caballero. Y la ruta era el punto de encuentro, tanto en la sincronía horizontal del momento como en la vertical de la historia. El camino, construido muchas veces sobre antiguas calzadas romanas, estaba jalonado de castillos, monasterios, santuarios, posadas; surcaba valles, sierras y llanadas, y por él transitaban todo tipo de gentes, desde héroes de los cantares de gesta y devotos peregrinos a astutos mercaderes, clérigos vagantes y caballeros de fortuna.

En el entrelazado de caminos, calzadas y veredas que cruzaban las tierras de la cuenca alta del río Manzanares, al norte de la provincia de Madrid, fue muy concurrida la vía que iba de Alcalá y Guadalajara hasta Colmenar y Segovia, atravesando terrenos de las actuales Torrelaguna, Tres Cantos y Manzanares. Ese camino unió en el tiempo a dos de los más grandes poetas medievales, que lo recorrieron en ocasiones diferentes: el enamorado trotamundos Juan Ruiz, arcipreste de Hita, y el culto y poderoso caballero, también cautivo de amores, don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana.

Juan Ruiz recorrió esa vía cuando, en la cuaresma de uno de los años de mediados del siglo XIV, fue a «probar la sierra» y emprendió ruta hacia los parajes de Guadarrama y el puerto de la Fuenfría, donde se encontró con las cuatro serranas salteadoras, bravas y desafiantes. Íñigo López, un siglo después, heredó gran parte de aquellas tierras en mayorazgo (Manzanares y Buitrago de Lozoya) y no serían infrecuentes sus viajes desde el palacio de Guadalajara para cuidarlas y defenderlas. También cantaría sus encuentros con las serranas del valle de la Gamella y el Boalo y, un poco más al norte, con las de Lozoyuela y Buitrago.

Ese recorrido, en efecto, llevó a Juan Ruiz a internarse por aquellos lugares serranos, desde el valle de Lozoya y el puerto de Malangosto a Sotosalbos y Segovia, de donde regresará por el puerto de la Fuenfría. Deambulando por esos parajes se producen los encuentros sucesivos con las cuatro serranas: la Chata de Malangosto, Gadea de Riofrío, Menga la serrana del Cornejo y Alda de Tablada

(Tate, 1970; Kirby, 1976; Di Stefano, 2001). Tras estas aventuras, se retirará a hacer oración en el cercano santuario de Santa María del Vado.

Tal es el breve recorrido geográfico de Juan Ruiz, que —a pesar de su condensación narrativa y su subordinación al argumento principal del *Libro de buen amor*— se nos presenta como un auténtico relato de viajes. Hay, lo primero, una motivación y categorización del viaje como tal. Este no es otra cosa que una peregrinación, una peregrinación íntima, si se quiere, en la que, tras la peripecia, se busca el perdón y la confortación del alma. El arcipreste emprende esa peregrinación después de sus fracasos amorosos y tras pedir perdón a las dueñas, y la termina, luego de sus aventuras serranas, retirándose a Santa María del Vado, al pie de la sierra, a «tener í vigilia, como es acostunbrado» (1.044c)<sup>1</sup>, pues en siete días se acerca el tiempo de Cuaresma, conforme nos recuerda tras orar a la Virgen y meditar sobre la Pasión de Cristo («dende a siete días era Quaresma tanto», 1.067c).

En segundo lugar, hay en el breve relato un atento cuidado de su presentación en el marco espacial y temporal. En efecto, el itinerario está perfectamente marcado y transitado por el viajero. Procedente de tierras alcarreñas, recorre el camino serrano, cuyo primer hito mencionado es Malangosto, que le lleva a Segovia, de allí emprende camino de retorno por la Fuenfría, llega a Riofrío y a Otero de los Herreros, luego a la llamada venta Cornejo, camino del puerto de la Tablada, del que desciende de madrugada, y termina retirándose a la ermita de Santa María del Vado en las proximidades (Calleja Guijarro, 2004).

Dicho con más detalle, el arcipreste decide internarse en la sierra de Lozoya, cuando corría el día 3 marzo: «El mes era de março, día de sant Meder (Emeterio)» (c. 951a); tras el encuentro con la Chata de Malangosto, estuvo tres días («Torné para mi casa luego al tercer día», c. 974a), parece que no muy felices, en Segovia (la de «la serpiente groya», donde no halló «pozo dulce nin fuente perhenal», 972c-973b). Emprende camino de vuelta por el puerto de la Fuenfrida y tiene el encuentro con Gadea de Riofrío, con quien comparte el almuerzo, pero no pasa toda la tarde, pues todavía «con sol temprano» (c. 985d) llega a la aldea de Otero de los Herreros. El «lunes antes del alva» (c. 993a) emprende camino hacia el puerto de la Tablada y cerca de Cornejo tiene el encuentro con la amable y comedida Menga Lloriente, y recuerda que pasó de mañana el puerto («pasé de mañana el puerto por sosegar temprano», c. 996d); a la carrera desciende cuesta abajo («corrí la cuesta ayuso», c. 1.007b) y al pie del puerto, de madrugada («fá-lleme con Alda / a la madrugada», c. 1.022cd) se encuentra con la *trefuda* Alda de Tablada, que no le dará hospedaje. A continuación, se retira a Santa María del Vado, a la bajada de la sierra.

<sup>1</sup> Todas las citas del texto se hacen por la edición de Alberto Blecua (1992).

Todo ocurre con mucha celeridad, muy rápido, prácticamente en una semana. Calculemos: del 3 de marzo al lunes (que son las dos referencias temporales mencionadas expresamente: «día de sant Meder» y «lunes antes del alva») han debido de pasar —descontando hacia atrás— un domingo (en compañía de Gadea y llegada a Otero), tres días antes está en Segovia (sábado, viernes, jueves), el miércoles se halla quizá de camino, el 3, que sale a la sierra y sería el martes, y pasa esa noche con la Chata en Malangosto. El lunes expresamente mencionado es el día siguiente al que estuvo con Gadea y hubo de pasarlo con Menga, el martes (un nuevo martes) de mañana se encuentra con Alda y ese mismo día tiene la vigilia en Santa María del Vado. Al día siguiente, miércoles según nuestros cálculos, nos recuerda que dentro de siete días se inicia la cuaresma, es decir, es el miércoles de ceniza. El arcipreste ha pasado las cuatro aventuras de la sierra siete días antes de la cuaresma, como una especie de preparación especial, pero también de desmesura, de desbordamiento de la línea sentimental del libro (Riquer, 1969).

Aparte del itinerario y el orden cronológico, hay otras estrategias del discurso viajero también desplegadas por Juan Ruiz. Una de ellas, bien significativa, es la que tiene que ver con el descubrimiento del otro, en este caso representado por las cuatro serranas. En ese viaje de peregrinación amorosa y purgación íntima que se plantea, es fundamental la ampliación de encuentros para completar el conocimiento de todas las gentes, para probar todas las cosas, como manda el apóstol. Eso es lo que motiva el encuentro sucesivo con las cuatro serranas salteadoras, la Chata, Gadea, Menga y Alda. En ellas descubre el arcipreste a sus otras amantes, distintas y sorprendentes, que amplían la perspectiva de las que venía conociendo y tratando en el libro, más conformes con los patrones convencionales femeninos. Las serranas son personajes distintos, extremados en su apariencia, en sus gestos y compostura. Son las serranas guadoras y salteadores de la tradición popular, cuya descripción y comportamiento ha acentuado y deformado el autor.

El descubrimiento y sorpresa es, tal vez, lo que justifica aquí el recurso a la parodia como estrategia de persuasión (Deyermond, 1970; Gernet, 2009; Simonatti, 2008). La logra el autor mediante la modificación de los elementos esenciales de la pastorela con motivos amplificadas o deformados de los cantares de serrana: el protagonista, en lugar del caballero galante, es ahora la figura poco apuesta del clérigo a lomos de una mula; el mal tiempo invernal de nieve y granizo ha desplazado a la bonanza de la primavera, el escenario arriscado del puerto ha sustituido al *locus amœnus*; y, en fin, la serrana salteadora, hombruna, bravía y deforme ha ocupado el lugar de la pastora idealizada. Esta pastora idealizada y casi siempre recatada de las pastorelas, aquí ha sido sustituida por el tipo de serrana salteadora de la tradición folclórica. Pero además, Juan Ruiz ha subrayado de forma más extrema sus rasgos: ha acrecentado su carácter hombruno y bravío, resaltando su

fealdad, su destreza en el manejo del cayado y la honda o su actitud desafiante ante el viajero: la Chata de Malangosto, «gaha, roín e heda», 961b; «arrojóme la cayada / e rodeóme la fonda, / enaventóme el pedrero, / diz: “¡Par el Padre verdadero, / tú me pagarás oy la ronda!”», 963; Gadea, «la chata maldita, / diome con la cayada tras la oreja, fita. / Derribome cuesta ayuso e caí estordido», 977cd y 978a; la del Cornejo le exige casamiento y una larga lista de presentes («coidós cassar conmigo, como con su vezino», 993d); Alda, al pie del puerto, es un auténtico vestiglo, «la más grande fantasma que vi en este siglo, / yeguariza trefuda, talla de mal ceñiglo», 1.007cd.

A esas notas ha añadido aun un crudo erotismo, que hace que sea ahora la serrana quien, más que requerir de amores, fuerce al amante viajero a la lucha venérea. Con la Chata y Gadea se ve obligado a mantener contacto sexual («Por la muñeca me priso, / ove de fazer quanto quiso: / creet que fiz buen barato», 971efg; «Tomome por la mano e fuémosnos en uno... / díxome que jugásemos el juego por mal de uno», 981ad); se libra, en cambio, de Alda (le da posada en la Tablada pero no tiene moneda para pagar el hostalaje); y parece que escapa de las bodas con Menga Lloriente prometiendo volver con los regalos («luego fagamos las bodas... / que ya vo por lo que pides», 1.005d-f).

El retrato físico de la serrana, que introduce Juan Ruiz con Alda de Tablada (cs. 1.010-1.020) es también una inversión paródica, del canon convencional de belleza femenina de entonces. Como se puede leer en el libro de la doncella Teodor, ese canon convencional venía a estar fijado en dieciocho rasgos, agrupados en seis categorías de tres cada una:

Digo que luenga en tres, que sea luenga d'estado e que haya el cuello largo e los dedos luengos; e blanca en tres: el cuerpo blanco e los dientes blancos e lo blanco de los ojos blanco; e prieta en tres: cabellos prietos e las cejas prietas e lo prieto de los ojos prieto, e bermeja en tres: labros, mexillas, enzías; e pequeña en tres: boca pequeña, naris pequeña e los pies pequeños; e ancha en tres: ancha de caderas e ancha de espaldas e ancha la fuente (Knust, 1879: 514).

A él se ajusta más o menos Juan Ruiz cuando hace, por ejemplo, el retrato de la dueña encerrada (cs. 431-435): mujer de talla, de cabeza pequeña, cabellos rubios, cejas apartadas, ojos grandes y relucientes, orejas pequeñas, cuello alto, nariz afilada, dientes menudillos y blancos, labios bermejos, boca pequeña, tez blanca, clara y lisa, ancheta de caderas. Con esta belleza convencional, ajustada al canon y a la tradición retórica y literaria, contrasta el retrato de Alda de Tablada, cuyos rasgos negativos son todo un contrapunto de los rasgos positivos de la *descriptio puellae*:

Avía la cabeça mucho grande, sin guisa,  
cabellos chicos, negros, más que corneja lisa,  
ojos fondos, bermejos: poco e mal devisa;  
mayor es que de osa la patada do pisa;  
las orejas mayores que de añal burrico,  
el su pescueço negro, ancho, velloso, chico,  
las narizes muy gordas, luengas, de çarapico:  
bevería en pocos días caudal de buhón rico.  
Su boca de alana e los rostros muy gordos,  
dientes anchos e luengos, asnudos e moxmordos,  
las sobreçejas anchas e más negras que tordos [...]  
(cs. 1.012-1.014).

Íñigo López de Mendoza, primer marqués de Santillana, fue también un inquieto viajero y, aunque no dejó memoria escrita de sus andanzas, algunos de sus poemas podríamos entenderlos como poéticos relatos viajeros. Nacido en 1398 en Carrión de los Condes (Palencia), don Íñigo pertenecía a la familia de los Mendoza, de antiguo señorío en Álava y afincada desde hacía casi un siglo en tierras alcarreñas de Hita y Buitrago. Por el lado materno, heredaba también un rico señorío en las Asturias de Santillana, comarca a la que hubo de acudir con frecuencia en defensa de sus intereses patrimoniales. Viajó mucho a la Corona de Aragón, asistiendo como copero a Alfonso V, y en 1414 acompañó al infante don Fernando de Antequera en su coronación como rey de Aragón. En la corte catalano-aragonesa, cuyas principales ciudades recorrería, conoció a muchos personajes con los que mantendría trato literario o los celebraría en sus poemas (Juana de Urgel, Violante de Prades, la reina Margarita de Prades, Jordi de Sant Jordi o Enrique de Villena). En 1428 viaja a Portugal acompañando a doña Leonor de Aragón en su casamiento con el príncipe Eduardo. Al año siguiente es frontero en Ágreda en defensa de los límites de Castilla frente a la incursión de navarros y aragoneses. Realiza un nuevo viaje a Cantabria, a sus tierras del señorío de la Vega, para apaciguar las convulsiones por los pleitos familiares. Pocos meses más tarde se encuentra camino de Andalucía al servicio de Juan II que ha emprendido la guerra de Granada, aunque tiene que abandonar enfermo en Córdoba. De ahí se retirará a sus posesiones de Guadalajara, Hita y Buitrago, donde permanecerá los años siguientes, recibe a los reyes, organiza festejos y justas, y escribe sus obras más importantes, como la *Comedieta de Ponza* o los *Proverbios*.

En 1438 retorna a la guerra de Granada con el cargo de capitán mayor y conquistará victorioso la villa de Huelma y la fortaleza de Bexis. Tras este viaje a Andalucía, firmadas treguas con el rey de Granada en 1439, don Íñigo regresa a Castilla y se apartará de nuevo a sus posesiones de Guadalajara. En 1440 acude al recibimiento de Blanca de Navarra que va a casar con Enrique IV. En 1445 participa en la batalla de Olmedo contra los infantes de Aragón y recibe el título de marqués de

Santillana y conde del Real de Manzanares. En 1447 asiste a las bodas de Juan II con su segunda mujer Isabel de Portugal en Madrigal de las Altas Torres. Luego de intervenir en algunos hechos de armas por mandato del rey, como en una nueva expedición a la frontera con Aragón y tras pasar un tiempo en su retiro de Guadalajara, Santillana se aliaba con los nobles descontentos para derribar a don Álvaro de Luna, que es ejecutado en la plaza de Valladolid en 1452. A la muerte de Juan II en 1454, se pone al servicio de Enrique IV, a quien acompaña con su ejército en una nueva expedición a la vega de Granada, pero el rey abandona la empresa y se retira a Córdoba para contraer matrimonio con la princesa Juana de Portugal. Don Íñigo marchó a Sevilla y de allí partió en romería al monasterio de Guadalupe. Visitó el santuario y compuso a la Virgen unas coplas devotas, en las que canta los méritos de María e implora su misericordia. Sus últimos años los pasará en el palacio de Guadalajara, donde moría en 1458 (Pérez Priego, 2000).

A pesar de esa extraordinaria movilidad, Santillana no fue un viajero de oficio ni dejó escrito ningún libro de viajes. De alguno de esos viajes sí pudo surgir la escritura, como es el caso del *Decir contra los aragoneses* de su etapa de frontera, o el de la canción de loores a Blanca de Navarra en su recibimiento, o el de la canción a Isabel de Portugal en su casamiento, o el de las *Coplas* a Nuestra Señora de Guadalupe. Son estas poesías ocasionales, de circunstancias y de celebración, que no se refieren al viaje en sí.

Pero hay también en la producción de nuestro autor una serie de poemas que sí refieren episodios viajeros, que forman un grupo homogéneo y que, en conjunto, revelarían también características del relato de viajes. Tal es el conjunto de poemas al que los cancioneros dan el título genérico de «serranillas» o «serranas» y a los que, para su mejor identificación, la crítica y los editores modernos han asignado títulos individuales: *La serrana de Boxmediano* (I), *La vaquera de Morana* (II), *Yllana, la serrana de Loçoyuela* (III), *La serrana de Bores* (IV), *Menga de Mançanares* (V), *La moça de Bedmar* (VI), *La vaquera de la Finojosa* (VII), *La moça lepuzcana* (VIII), *La serrana de Navafría* (IX) y *La vaquera de Verçosa* (X) (Stegagno Picchio, 1966; Marino, 1987).

Todas ellas, en efecto, guardan relación con andanzas viajeras de nuestro poeta: la I y la II tienen por escenario las sierras del Moncayo y se corresponderían con su viaje y campaña militar en la frontera de Aragón en 1429; la III se encuadra en uno de sus viajes a Buitrago, seguramente al regreso del Moncayo a fines de 1429 o principios de 1430; la IV, ambientada en la comarca santanderina de la Liébana, surgiría del viaje que emprende en 1430 a aquellos valles patrimoniales; la V evocaría una de sus estancias en el Real de Manzanares, al pie de la sierra de Guadarrama, entre 1430 y 1438; la VI se localiza en la provincia de Jaén, tierras que recorrió en 1438 durante su campaña de Huelma y Bexis; la VII está ambientada en la sierra de Córdoba, que pudo recorrer también por entonces; la VIII se localiza en la comarca de

la Llanada Alavesa, que atravesaría en su viaje a la frontera de Navarra para recibir a la princesa doña Blanca en 1440. Aparte de estas ocho composiciones individuales, colaboró también en dos serranillas colectivas, una, *La serrana de Navafría*, con Rodrigo Manrique, comendador de Segura, y Pedro García de Herrera, señor de Pedraza (IX), y la otra, *La vaquera de Verçosa*, con Gómez Carrillo de Acuña (X), probablemente ambas compuestas con ocasión del paso de estos caballeros por tierras de Buitrago, asistentes a las justas mantenidas por don Íñigo en Madrid o Valladolid en 1433 y 1434 (Lapesa, 1983).

En el conjunto, podemos apreciar el itinerario que va siguiendo el poeta: se inicia en las sierras aragonesas del Moncayo y el Somontano, continúa por la sierra norte de Madrid en el señorío de Buitrago, sube a la comarca santanderina de la Liébana, retorna a sus tierras de señorío de Manzanares el Real al pie del Guadarrama, de ahí pasa a Sierra Mágina en Jaén y a la sierra de Córdoba, y concluye en el valle de la Llanada Alavesa. Fuera de ese itinerario quedarían las dos serranillas en colaboración, aunque localizadas en tierras del señorío de Buitrago. El itinerario está conformado por el recorrido y estancia en ocho lugares geográficos diferentes, que son las jornadas del Moncayo y del Somontano, la de Buitrago, la de los valles de Liébana, la de Manzanares, la de la sierra de Jaén, la de la sierra de Córdoba y la de tierras de Álava.

Aunque no son etapas continuadas sino separadas en la distancia y el tiempo, hay una intención manifiesta de dar noticia y testimonio de aquellos lugares, de verificar su existencia real. Para ello se recurre a resaltar profusamente los topónimos y nombres de lugar en que transcurre la acción, que no se reducen a uno solo, sino que son varios los que se nombran para marcar mejor los límites geográficos ciertos: Moncayo, Vozmediano, Ágreda, Torrellas, Los Fayos (I); Trasmoz, Beratón, Conejares, Travessaña, Trasobares, Añón, Morana (II); La Gamella, Manzanares, el Boalo, Bustares (V); Torres, Canena, Bedmar, Recena, Valdepurchena (VI). Hay también un particular interés por describir los escenarios, accidentes naturales y elementos paisajísticos del lugar: al pie de «un otero» más «arriba» de Vozmediano (I), arriba «en la montaña» riberas de «una fontana» (II), en los «pinare» del valle de Gamella (V), en un «verde prado» de rosas y flores en la «vía» calatraveña (VII), en el «valle arbolado» entre Gauna y Salvatierra (VIII). Y son prácticamente obligadas las referencias temporales: ya se passava «el verano» (I), después «desta semana» (II), como «esta mañana» (III), ¿quién vos trae «de mañana»? (V), «esta mañana» han corrido la ribera (VI), un día «desta semana», el «albor» del día (VIII), «madrugando» en Robredillo (X) (González López, 1951-1952; Terrero, 1950; Toledano, 1928).

Aunque todos estos relatos se situarían en un arco temporal de 1429 a 1438, conforme a las fechas de los viajes que conocemos, no es seguro que se fueran escribiendo al compás de los acontecimientos. Cabe pensar que se escribieran

tardíamente, en una especie de ejercicios de estilo, difundidos mayoritariamente en reuniones colectivas palaciegas. A ese auditorio cómplice se dirige a veces el poeta («qual nunca vi dama, / nin otra, señores», IV; «qual tod' onbre la querría, / non vos digo por hermana», VIII) y hasta comparte con él serranas en colaboración (IX y X). Esa familiar complicidad es la que justificaría también la serranilla de recapitulación (VIII), como cierre del ciclo y del recorrido viajero. En esta, los encarecimientos dirigidos a la *Moça lepuzcana* se hacen por medio de la referencia a las serranas que antes había cantado el poeta y que bien conocería su auditorio:

Yo loé las de Mocayo  
e sus gestos e colores,  
de lo qual non me retrayo,  
e la moçuela de Bores;  
pero tal filosomía  
en toda la Sumontana  
cierto non se fallaría,  
nin fue tan fermosa Yllana [...]  
De la moça de Bedmar,  
*a fablarvos* çiertamente,  
razón hove de loar  
su gracia e buen continente [...]  
(1999: 124-125)<sup>2</sup>.

En el viaje es también fundamental el encuentro, el conocimiento de otros. En este caso, el género literario determinaba la condición del otro, que, conforme a las leyes de la pastorela, no podía ser sino una vaquera o pastora con la que tenía el encuentro el caballero viajero (Battesti Pelegrin, 1978; Bass, 1996). Lo único que cabía, y era lo que se abría a la sorpresa y al asombro, era la variedad que se permitía en las figuras del personaje. Y es lo que aprovecha al máximo Santillana. A lo largo de su viaje desfilará una variedad de tipos de pastoras y serranas, con lo cual se romperá la monotonía del conjunto, que se presenta más animado en sus episodios y distinto en sus descubrimientos. El personaje de la serrana encarna, en efecto, una diversidad de figuras, que van de la serrana salteadora que guarda el paso, como la de Boxmediano, la de Morana o la de Manzanares, a la más idealizada al cuidado de su ganado, como la de Lozoyuela, la de Bores o la de la Finojosa. Un tanto agresiva y montaraz se muestra la de Boxmediano, viuda de Mingayo, que se lanza al viajero como rayo y quiere compartir con él su zurrón y pasar el invierno. También la vaquera de Morana, moza lozana, le amenaza con su honda pedrera si se sobrepasa y le advierte de la proximidad de su amante Antón,

<sup>2</sup> Las citas de los textos de Santillana se hacen por la edición de Miguel Ángel Pérez Priego (1999).

el vaquero de Morana, con quien pronto hará bodas. La bella Menga de Manzanares, a la que encuentra cantando, controla todo el valle y solo permite el paso a Pascual de Bustares. Tras exigir regalos, le desafía a la lucha amorosa que, con cierto disimulo y con alguna treta, acepta y consume el viajero. La temprana belleza de Illana, la adornada serrana de Lozoyuela, despierta el deseo del caballero que, en su requiebro, la idealiza y no la considera villana. Mercedora igualmente de otro estado le resulta la hermosa mozueta de Bores («la vuestra beldad / saldrá desd'agora / dentr'estos alcores, / pues meresçe fama / de grandes loores»), que también despierta sus deseos amorosos. Maravilloso e idealizado es el encuentro con la vaquera de la Finojosa. En un marco geográfico fragoso (en tierra de frontera y de tránsito) y un paisaje embellecido (un verde prado de rosas y flores), resplandece la presencia de la vaquera que con su gracia y hermosura desmiente su condición rústica («que apenas creyera / que fuese vaquera / de la Finojosa») y elegantemente rechaza al ocasional pretendiente («que ya bien entiendo / lo que demandades: / non es desseosa / de amar, nin lo espera, / aquessa vaquera / de la Finojosa»).

Como vemos, Santillana va descubriendo en sus encuentros personajes diversos en su presencia, apostura y belleza, pero también en sus maneras y comportamiento. Sin salir de su condición, todas le ofrecen un nuevo y distinto descubrimiento, un nuevo aprendizaje. Como Juan Ruiz, descubre las enseñanzas y diversidad del viaje serrano, y como él frecuenta los mismos parajes de la sierra de Guadarrama y del norte de Madrid.

## BIBLIOGRAFÍA

- BASS, Laura R. (1996). «Crossing borders: Gender, Geography and Class Relations in the *Serranillas* of the Marqués de Santillana». *La Corónica*, 25: 1, pp. 69-84.
- BATTESTI PELEGRIN, Jeanne (1978). «Tipología del encuentro en la serranilla medieval». En *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruau*. Aix-en-Provence: Université de Provence, t. 1, pp. 405-442.
- CALLEJA GUIJARRO, Tomás (2004). «Las dos rutas segovianas del *Libro de buen amor*». En Bienvenido Morros y Francisco Toro (eds.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor: actas del Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles (Alcalá la Real, 9-11 de mayo del 2002)*. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, pp. 317-326.
- DEYERMOND, Alan (1970). «Some Aspects of Parody in the *Libro de buen amor*». En G. B. Gybbon-Monypenny (ed.), «*Libro de buen amor*» *Studies*. London: Tamesis Book, pp. 53-77.
- DI STEFANO, Giuseppe (2001). «Los encuentros serranos y sus relatos en el *Libro de buen amor* o del arte de la variación». *Anuario de Letras*, 39, pp. 451-474.
- GERNET, Folke (2009). *Parodia y «contrafacta» en la literatura románica medieval y renacentista. Historia, teoría y textos*. San Millán de la Cogolla: Cilengua.
- GYBBON-MONYPENNY, G. B. (ed.) (1970). «*Libro de buen amor*» *Studies*. London: Tamesis Books.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, L. (1951-1952). «Paisaje y pastores en las *Serranillas* del Marqués de Santillana». *Paisaje*, 79, pp. 275-278.
- KIRBY, Steven D. (1986). «Juan Ruiz's *Serranas*: The Archiprest-Pilgrim and Medieval Wild Women». En John S. Miletich (ed.), *Hispanic Studies in Honor of A. D. Deyermond: a North American tribute*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 151-169.
- KNUST, Hermann (ed.) (1879). *Capitulo que fabla de los enxemplos e castigos de Teodor; la donsella, en Mittheilungen aus dem Eskurial*. Tübingen: Litterarischer Verein, pp. 507-517.
- LAPESA, Rafael (1978). «De nuevo sobre las serranillas del Marqués de Santillana». En VV. AA., *Libro-Homenaje a Antonio Pérez Gómez*. Cieza: La fonte que mana y corre, t. 2, pp. 43-50.
- LAPESA, Rafael (1983). «Las *Serranillas* del Marqués de Santillana». En VV. AA., *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*. Madrid: Castalia, pp. 243-276.
- MARINO, Nancy F. (1987). *La serranilla española: Notas para su estudio e interpretación*. Potomac: Scripta Humanistica.
- MILETICH, John S. (ed.) (1986). *Hispanic Studies in Honor of A. D. Deyermond: a North American tribute*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- MORROS, Bienvenido y Francisco TORO (eds.) (2004). *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor: actas del Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles (Alcalá la Real, 9-11 de mayo del 2002)*. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.) (1999). *Marqués de Santillana. Poesía lírica*. Madrid: Cátedra.

- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2000). «Vida y escritura en el Marqués de Santillana». En *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria / Año Jubilar Lebaniego / Asociación Hispánica de Literatura Medieval, t. 1, pp. 81-93.
- RIQUER, Martín de (1969). «La cuaresma del Arcipreste de Hita y el problema de la doble redacción del *Libro de buen amor*». En *Mélanges offerts à Rita Lejeune*. Gembloux: J. Duculot, t. 1, pp. 511-521.
- RUIZ, Juan, arcipreste de Hita (1992). *Libro de Buen Amor*. Alberto Blecua (ed.). Madrid: Cátedra.
- SIMONATTI, Selena (2008). «*La journée du clerc amoureux*». *Horas y Eros en el «Libro de Buen Amor»* (c. 372-387). Pisa: Edizioni ETS.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana (1966). «Per una storia della serrana peninsolare: la serrana di Sintra». *Cultura Neolatina*, 26, pp. 150-168.
- TATE, Robert B. (1970). «Adventures in the Sierra». En G. B. Gybbon-Monypenny (ed.), *«Libro de buen amor» Studies*. London: Tamesis Books, pp. 219-229.
- TERRERO, José (1950). «Paisajes y pastoras en las *Serranillas* del Marqués de Santillana». *Cuadernos de Literatura*, 7, pp. 169-202.
- TOLEDANO, J. (1928). «Las Serranillas del Marqués de Santillana». *Síntesis*, 4, pp. 67-86.

Recibido: 09/03/2021  
Aceptado: 21/04/2021



ESTRATEGIAS DEL RELATO DE VIAJES EN JUAN RUIZ  
Y EL MARQUÉS DE SANTILLANA

RESUMEN: Juan Ruiz, arcipreste de Hita, e Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, aun en tiempos distintos, residieron en tierras de la cuenca alta del río Manzanares y viajaron por las sierras de Guadarrama y del norte de Madrid. Experiencias vividas en aquellos lugares inspiraron a ambos un buen número de composiciones de alta calidad poética. Examinándolas ahora en su conjunto, podemos descubrir en ellas recursos y estrategias característicos del relato de viajes.

PALABRAS CLAVE: Arcipreste de Hita, marqués de Santillana, cantigas de serrana, serranillas, libro de viajes, retrato literario, parodia.

TRAVEL BOOK STRATEGIES IN JUAN RUIZ AND EL MARQUÉS DE SANTILLANA

ABSTRACT: Juan Ruiz, archpriest of Hita, and Íñigo López de Mendoza, Marquis of Santillana, even at different times, lived in the lands of the upper basin of the Manzanares River and traveled through the Guadarrama sierras and north of Madrid. Experiences lived in those places inspired both a good number of compositions of high poetic quality. Examining them now as a whole, we can discover in them resources and strategies characteristic of the travel book.

KEYWORDS: Archpriest of Hita, Marquis of Santillana, cantigas de serrana, serranillas, travel book, literary portrait, parody.

# NUESTRO MEDIEVO EN *PROBATIONES CALAMI* Y DEMÁS COPIAS INOPINADAS\*

ÁNGEL GÓMEZ MORENO  
Universidad Complutense de Madrid  
agomezmo@ucm.es

## 1. GEMAS ENGASTADAS EN LIBROS DE ANTAÑO

Los especialistas en libro antiguo rara vez atienden a las *probationes calami sive pennae*, ya las encuentren mientras catalogan un fondo, preparan una edición, investigan sobre cualquier asunto histórico-filológico o simplemente curiosean. En el pasado, esa era la norma; hoy, el experto sigue desentendiéndose de las copias ejecutadas fuera del espacio destinado a la escritura. Si dirijo su atención hacia ellas es porque no hay una sola que carezca de interés, ya sea por su valor intrínseco o por el que aportan al material que transmiten, con textos completos o fragmentarios, dibujos y otros elementos de índole muy diversa.

Vuelvo sobre piezas cobradas en pasadas rebuscas, a las que uno hallazgos recientes, míos o ajenos. En todo caso, lo que ofrezco no pasa de ser una muestra infinitesimal de un fenómeno de proporciones colosales. Basta considerar que los documentos capaces de acarrear *probationes* y demás copias inopinadas (calificativo que merecen porque, hasta ahora, en lugar de buscarlas nosotros, salen al paso de forma sorpresiva o inesperada) se cuentan por millones. En su interior, visibles u ocultos, viajan los testigos de la cultura de otros tiempos: simples rayajos o garabatos, pero también dibujos de buena factura o copias caligráficas. En un sentido

---

\* Este trabajo entra de lleno en el ámbito del proyecto de investigación del que soy IP, cuya clave en el Ministerio de Ciencia e Investigación es PID2019-109418RB-I00. Deseo destacar la lectura de este trabajo por parte de Cleofé Tato, que lo ha enriquecido en diversos sentidos. En pocos meses, hemos perdido a tres grandes hombres, que merecen nuestro recuerdo y emulación; a mí, además, se me han ido tres amigos. Hablo del coronel Gonzalo Escalona Orcao, del profesor Carlos González de Heredia Oñate y del profesor Florencio Sevilla Arroyo, a quien este número de *Edad de Oro* va dedicado. Cuando estaban con nosotros —hace tan poco—, el mundo era mejor.

amplio, una buena parte de los textos que recogen cae en el ámbito de la literatura: fragmentarios o íntegros, *in fieri* o acabados y siempre elocuentes en su aparente mudez.

Debo enfatizar que el encuentro con cada una de estas piezas se debe casi siempre al azar. Si algo tengo claro es que ir tras ellas en solitario y al albur aboca inevitablemente al fracaso. Se suele partir de noticias que justifiquen la batida y de algún modo garanticen que habrá hallazgos. Hay que aprovechar esas visitas para indagar si se tiene constancia de otros elementos similares; de hecho, de la colaboración de archiveros y bibliotecarios dependerá que la jornada de trabajo sea exitosa o salgamos con las manos vacías. Ellos lo saben todo sobre el fondo que cuidan y suelen ser paleógrafos duchos.

La información derivada pasará al banco de datos de BETA (Bibliografía Española de Textos Antiguos) tan pronto como se pueda. Lo ideal, no obstante, es que, antes de que eso suceda, se dé noticia del hallazgo por medio de algún boletín electrónico (entre ellos, nos servimos como propio del noticiero de la Bancroft Library de la Universidad de California-Berkeley <<https://update.lib.berkeley.edu/>>) o de la manera que consideremos idónea. Al fin y al cabo, estamos al servicio de la cultura hispánica, de la comunidad académica que de ella se ocupa y de cuantos por ella se interesan; por eso, siempre que podamos, informaremos de nuestros hallazgos a los interesados. Así hemos obrado a lo largo de cuarenta años.

Con respecto a las copias a que me refiero, es poco probable que el filón llegue a agotarse algún día, por muchos años que transcurran y mucho que llegue a aumentar —que no lo creo— el número de rastreadores. A pesar de ello, no podemos demorarnos más: de algún modo, hay que hacer justicia a estas y a copias parecidas, y poner de relieve lo mucho que importan para estudiar la cultura española. Con tal propósito, tenemos que volver sobre libros descritos, conscientes de que las *probationes* apenas llaman la atención de quien las tiene a la vista.

En todo caso, hay que aprovechar el avance de la tecnología y, sobre todo, la digitalización a través de PARES (Portal de Archivos Españoles), rica fuente de información para quien la precisa y sepa llegar a ella. No solo hay que incorporar toda la información de modo sistemático, sino que resulta imprescindible alimentarla permanentemente. Por añadidura, siempre que se pueda, haremos rastreos *in situ*, pues es el único modo de acceder a ciertos fondos, particularmente los pertenecientes al patrimonio eclesiástico, que, en último término, dependen de lo que dicten el obispo o el canónigo bibliotecario-archivero.

## 2. VALOR INTRÍNSECO Y PROBATORIO DE LAS *PROBATIONES*

El valor intrínseco del material recuperado justifica el tiempo y el esfuerzo invertidos en la localización, identificación y catalogación de nuevas *probationes*. Y

no se nos olvide que los textos que adoptan esa forma cumplen una función primordial. Esto es, sobre todo, cierto en el caso de la lírica popular, tradicional o folclórica, condición que se confirma cuando confluyen dos o más indicios entre los apuntados por Margit Frenk (2006: 275-294). A ellos, ahora hay que añadir su presencia en una o varias *probationes*. Lo veremos con detalle.

En los ejemplos que aduzco, coinciden dos factores —indicios, como los he llamado antes, o pistas, como los llamaré luego— relevantes: el primero, como queda dicho, es la transmisión del poemilla en *probationes*; el segundo, su pervivencia en la tradición oral sefardí. Esta última transmisión podemos documentarla en la segunda diáspora (sobre todo, en Marruecos), en la tercera diáspora (por lo común, en tierras de Norteamérica, en urbes como Montreal y Los Ángeles) o al retornar a Israel. En estas y otras comunidades hispanohablantes, sus transmisores están desapareciendo inexorablemente.

Es curioso que, en los testimonios recuperados, predomine el fatalismo existencial y la percepción más dolida y penosa del amor; de ese modo, no extraña que el género poético sefardí directamente interesado sea la endecha (ya lo vio Díaz Mas, 1982: 6 y ss.). A uno se le viene a la memoria que, al trazar la historia de nuestra primitiva lírica, nuestros grandes maestros (y tengo presente a Menéndez Pidal, 1920: 251-344), coincidieron en destacar su característica tristeza. Tan interiorizado teníamos todos este principio que a Frenk le costó convencer de que pena y gozo se reparten el poemario popular a partes iguales.

El fascinante universo de la lírica tradicional lo es doblemente cuando nos llega por las vías señaladas. Las *probationes* tienen un valor añadido que importa a Frenk, que sigue activa a sus noventa y cinco años: su capacidad probatoria. Solo por ayudarnos a detectar el material tradicional o folclórico, las *probationes* merecen nuestra atención; no obstante, hay otra razón para vindicarlas: su identificación equivale a un levantamiento de acta, a una prueba inobjetable de que existe. Tengamos clara conciencia de ese doble valor intrínseco y probatorio; de otro modo, esas adherencias —lo son propiamente— molestarán e incluso sobrarán a otros, por lo que pueden ser eliminadas, como ha ocurrido en algunos casos de los que hay constancia.

El responsable de su supresión suele ser el propietario del libro; no obstante, lo mismo puede hacer un librero o el restaurador al que se encarga de su limpieza y concluye que aquellos trazos ilegibles están de más. Desde luego, una forma de asegurar la preservación de las *probationes* y elementos afines es, como he dicho, su descripción, mejor cuanto más minuciosa. Esa función notarial pone coto a ciertos desmanes: *probationes* borradas, maculaturas destruidas y *ex libris* eliminados, con lo que la historia de ese libro concreto se pierde irremediamente.

Y es que las *probationes*, por el hecho de serlo, corren el peligro de desaparecer en alguna de las operaciones de limpieza y restauración del libro. Mi sagaz

amigo Juan Miguel Valero Moreno, en su biografía de Lucas Fernández para la Biblioteca Miguel de Cervantes (2015), recuerda que las anotaciones en encuadernaciones, guardas y hojas de respeto han sido sacrificadas cuando el libro ha caído en manos de un encuadernador que, en vez de limitarse a adecentarlo, ha querido darle apariencia de nuevo. ¡Y vaya si lo ha conseguido! Traumática a más no poder es la sustitución de encuadernaciones y guardas, operación realizada a veces no sobre un solo volumen, sino sobre la totalidad de un fondo.

Una operación de efectos sencillamente devastadores es el lavado de folios, guardas, hojas de respeto e interior de las encuadernaciones con unos productos corrosivos a los que no por casualidad se da el nombre de «lejías». En el caso de las maculaturas con que antaño se reforzaban las encuadernaciones, se corre el riesgo de que el encuadernador moderno que dé con ellas —lo que ocurre al limpiar un libro, reparar una encuadernación vieja y ajada o sustituirla por otra nueva— acabe por segregaras y, en el peor de los casos, destruirlas sin más contemplaciones<sup>1</sup>. Así, se pierden noticias relativas a sus sucesivos propietarios, cambios en las cotas o firmas en una biblioteca y otras circunstancias diversas. Lo peor de todo es que, en esas operaciones de saneamiento de los libros, se pierden textos, algunos de ellos tan valiosos como los que veremos juntos.

Si Valero atiende a este fenómeno al ocuparse del autor teatral salmantino, es porque la restauración del incunable de la Real Academia Española, que tiene el texto de más calidad, ha dado al traste con unas *probationes* que podrían haber salido de la mano de Fernando Colón, el gran bibliófilo. Afortunadamente, eso no sucedió en el ejemplar del *Universal vocabulario* (1490) de Alfonso de Palencia custodiado en la Biblioteca de la Universidad de Princeton, cuyas guardas corresponden a otro incunable del que tenemos esta única muestra. Se trata de un diccionario hispanolatino desconocido, probablemente escrito por ese mismo humanista español<sup>2</sup>.

En lo que respecta al aprovechamiento de cualquier superficie en blanco, el extremo lo tenemos en quien inventarió unos trescientos libros en el interior de la encuadernación y en las guardas de unas *Siete partidas* impresas en Sevilla, el 25 de octubre de 1491, por Meinhard Ungut *et alii*, y custodiadas en la Biblioteca Nacional de España, I-766<sup>3</sup>. De nuevo, comprobamos que los inventarios de libros no solo se cuelan en los testamentos o en las actas de visitaciones a los cenobios y otras dependencias de las órdenes religiosas.

<sup>1</sup> Como aviso y comprobación de lo que dan de sí las maculaturas, recomiendo leer a Torres Pérez (2003).

<sup>2</sup> El hallazgo se debe a la investigadora argentina Cinthia María Hamlin Fuentes, de CONICET, que dará cuenta del hallazgo en un artículo en prensa del *Boletín de la Real Academia Española*.

<sup>3</sup> Como dicen sus editoras (Albert y Fernández Vega, 2003), yo les di el dato, procedente de mi rastreo, junto a Julián Martín Abad, de todo el fondo incunable de la Biblioteca Nacional de España; por eso, y porque fue el trabajo que les asigné en un curso de doctorado en 1992, me dedicaron el libro resultante.

¿Más pruebas? Me basta otro hallazgo que me alegró extraordinariamente: el voluminoso manuscrito misceláneo de la catedral de Palencia que, al final, contiene un importante inventario de libros, que desbarata algunas teorías sobre el *Cancionero de Baena*. Como sabía que mis compañeros Charles B. Faulhaber y Óscar Perea andaban tras la pista, les pasé el dato al instante. Al respecto, ambos expertos han dicho en el trabajo que dedican al asunto:

A pesar de lo atractivo de esta hipótesis, la pertenencia de PN1 a Hurtado de Mendoza fue desbaratada en 2015 por un descubrimiento de Ángel Gómez Moreno, al encontrar el inventario de «los libros Antiguos de mano de Don Jorge de Veteta» en la biblioteca de la catedral de Palencia (Perea Rodríguez y Faulhaber, 2008: 43).

### 3. EL ROMANCIERO EN SUS PRIMEROS TESTIMONIOS

A las *probationes calami* y al uso lúdico de la pluma, con que el escribiente hacía más llevadera su tarea, les debemos los primeros testigos del romancero. En los documentos notariales, que por principio llevan fecha expresa, esas copias inopinadas tienen al menos una datación *a quo*. Entre los materiales transmitidos de ese modo, hay que destacar cinco casos en particular (para un catálogo, remito a Dumanoir, 2018):

- a. La primera de estas copias está en el cuaderno de notas de un estudiante de Derecho en Bolonia: el mallorquín Jaume d'Olesa, que queda en la memoria de todos por salvar una versión de lo más picante del *Romance de la dama y el pastor*, que arranca «Gentil dona, gentil dona, dona da bell parasser». La data aproximada de la copia, *c.* 1421, es la que se deduce del propio cuaderno, custodiado en la Biblioteca Nacional de Florencia. El descubrimiento de esta joyita se debe a Ezio Levi (1927)<sup>4</sup>.
- b. A continuación, tenemos el *Arçebispo de Çaragoça* (1429), un romance recuperado en el rico reservorio del Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza (Marín Padilla, 1999).
- c. En este mismo archivo, se conserva otro romance de mano temprana, que esta vez versa sobre Alfonso V el Magnánimo (1448) y ha sido editado por la propia Marín Padilla y Pedrosa Bartolomé (2001).

<sup>4</sup> Luego fue editado con adiciones y algún cambio en su libro *Motivos hispánicos* (1933: 39-73). Este precioso testimonio manuscrito tiene la siguiente signatura: Conventi Soppressi, códice G, 4, 313. Sabemos de Jaume d'Olesa gracias a que consta en un pedazo de la encuadernación original de pergamino, luego pegada a la encuadernación moderna. Ahí, leemos: «Iste liber est Jacobi de Olesia, studentis in jure civili, filii hon. et distincti viri domini Johannis de Ol[es]ja, not. Maioricensis, qui fuit sibi datus per hon. dominam Johanetam, uxorem hon. domini Jacobi Cupini, avunculi sui, et fuit sibi datus. XXIII. die septembris anno domini M.º CCCC.º XXJ». Es mejor trabajar sobre la versión revisada de Massot (1961), que lee *discreti* y no *distincti*.

- d. En fin, el cidiano *Romance de Jimena Gómez* aparece en el ms. II-520 de la Biblioteca de Palacio, que también contiene el primer acto de *La Celestina* y el *Diálogo de vida beata* de Juan de Lucena (la copia data c. 1500, como apunta el propio Charles B. Faulhaber en su edición del texto de Fernando de Rojas (1990), aunque la primera edición del romance es mía [Gómez Moreno, 1991: 171, n. 74]).
- e. Testigo formidable es el MSS/830 de la Biblioteca Nacional de España, que reúne muestras textuales de tres universos de referencia: el romance-ro, la lírica tradicional y la poesía de cancionero, en este caso por medio de dos poetas proclives a popularizarse. De las citas del romancero, he de decir que no son cualesquiera, sino —y no es en absoluto casual— de dos de los versos más conocidos de todo el corpus y de la versión del *Romance del enamorado y la Muerte* de Juan del Encina.

Haré la siguiente parada en tan provocadora pieza; antes, no obstante, conviene tener presente que, en una tradición oral, se puede apelar al principio ecdótico que recoge la fórmula *recentiores, non deteriores*. Efectivamente, que una copia sea menos añosa que otras no es óbice para que pueda recoger la versión más arcaica de un romance. No crean que hablo en abstracto, ya que tengo presente lo dicho en un extraordinario artículo (Tato, 2010). Próximo, en fin, queda el fenómeno de las citas y glosas que de uno o varios romances se nos hace dentro de otro romance, que ha merecido la atención de la siempre rigurosa Dumanoir (2016).

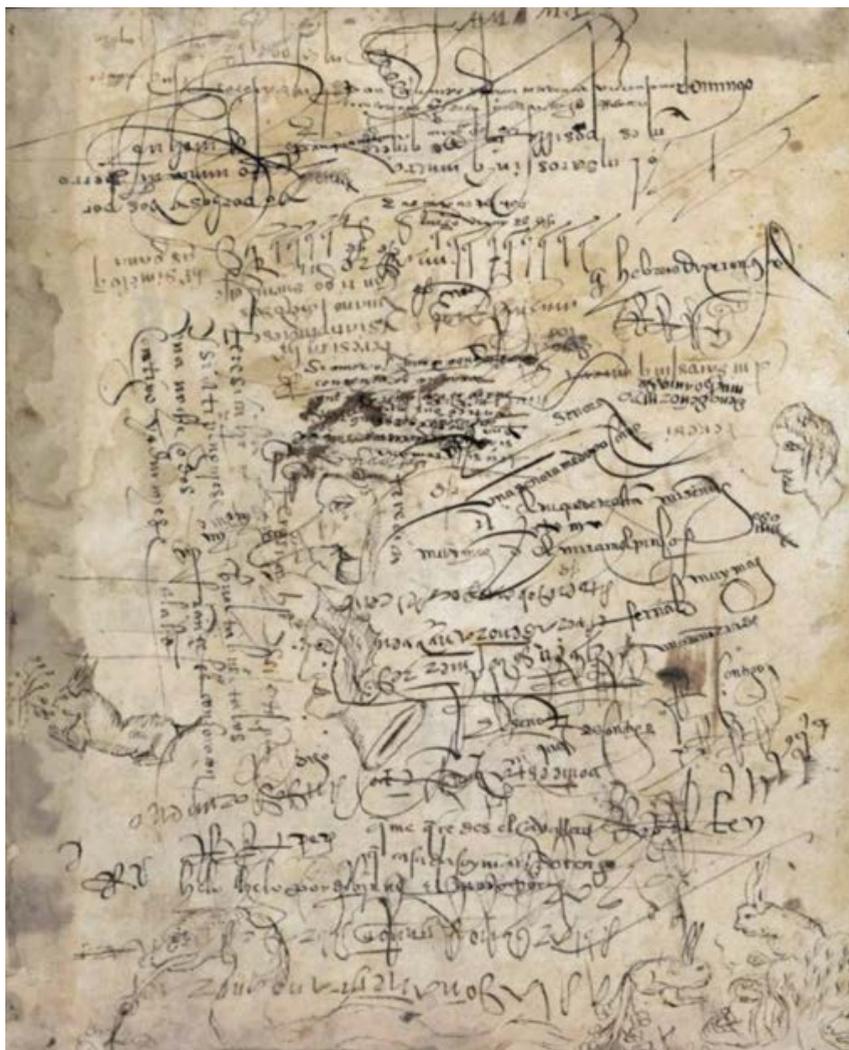
#### 4. EL *NON PLUS ULTRA* DEL GARABATO

Por fortuna, la labor de digitalización de la Biblioteca Nacional de España y demás bibliotecas y archivos públicos, eclesiásticos y de naturaleza semiprivada (como la Fundación Lázaro-Galdiano, legado que su propietario dejó al pueblo español, gestionado a través de un patronato) ha revolucionado el acceso a la información en cualquiera de sus formatos. Son imágenes de alta calidad correspondientes a miles de libros y documentos.

Paradigmático resulta el citado MSS/830 de la Biblioteca Nacional de España, cuyo contenido, si nos limitamos a dar por buena la información que ofrece el *Inventario de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, no es más que una copia cuatrocientista de la *Crónica de Castilla*. Ahora bien, la ficha correspondiente contiene unas referencias muy sugerentes, que ponen sobre aviso a quien está acostumbrado a consultar catálogos, inventarios, registros, guías, etc.<sup>5</sup>

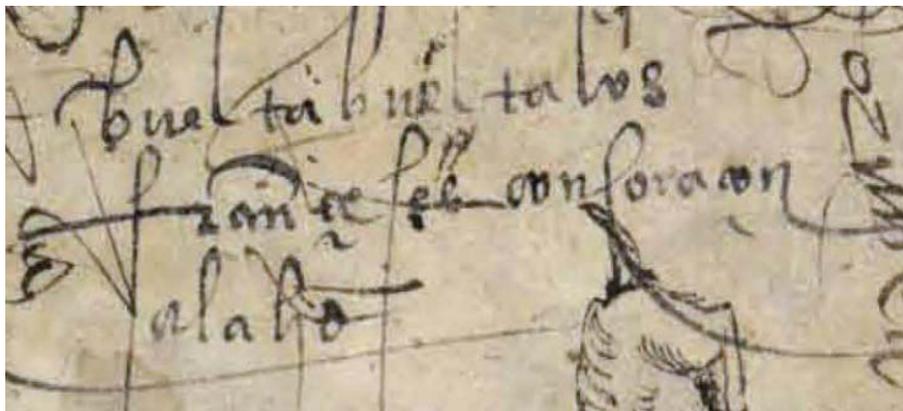
<sup>5</sup> Esta es la información de la Biblioteca Nacional de España en su *Inventario* (1956: II, 427). Los trece volúmenes de que consta se pueden consultar en Red a través de la Biblioteca Digital Hispánica.

Epígrafes en bermellón; espacios en blanco para iniciales y algunos epígrafes: cuatro iniciales, al principio, en color con rasgos caligráficos, la primera con salidas marginales, la cabeza toscamente dibujada, de un rey; notas marginales de diferentes épocas; reclamos; los dos primeros folios restaurados; en la guarda 9 una nota de procedencia, y en la 10, multitud de garabatos, cabezas y figuras toscamente dibujadas; foliación romana antigua en tinta roja y otra arábiga posterior en tinta negra (*Inventario*, 1956: II, 427).



[IMAGEN 1]. *Probationes* apelotonadas en el MSS/830 de la BNE.  
 Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Nada hay, no obstante, que se asemeje a su maraña de *probationes*. Este aparente enredijo lo ha desliado Charles B. Faulhaber (2014), cuya labor supera en minuciosidad la previa de María del Carmen García (1994). Como enseguida veremos, en un conjunto tan abigarrado como este, coinciden poemas o fragmentos de poemas de dos clases: unos son inequívocamente populares; de otros, en cambio, solo cabe decir que se les nota una especie de tendencia o reúnen méritos más que sobrados para serlo. Al primer grupo pertenecen romances y canciones de tipo tradicional; en el segundo, entran versos de don Íñigo López de Mendoza, primer marqués de Santillana, y Juan del Encina, artista total, por ser al mismo tiempo, y con idéntica pericia, músico, poeta y autor teatral.



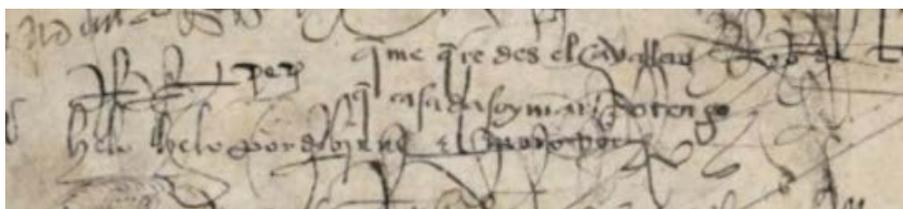
[IMAGEN 2]. MSS/830 de la BNE: «buella, buella los franceses». Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

No hay mejor prueba de que el romancero tradicional se consideraba bien mostrenco (esto es, perteneciente a todos los miembros de la comunidad y a ninguno en particular). En la página que interesa, hay dos romances de la tradición oral citados en su verso más célebre, que en ambos casos corresponde a una anáfora enfática. En el *Romance de la muerte del rey Marsín* tenemos el muy célebre: «¡Buella, buella, los franceses / con coraçon a la lid!» (véase la imagen 2).

Sabemos que este preciso verso viajaba en la memoria de un sinnúmero de transmisores potenciales, por haberlo leído o haberlo oído en el romance citado. Esas mismas palabras se ponen en boca de Roldán en el romance que comienza «Domingo era de Ramos». A don Marcelino Menéndez Pelayo (1905: cclxxi-clxxii) no se le escapó tampoco que el mismo verso aparece en la *Dolería* (1572) de

Pedro Hurtado de la Vega. Si dejamos la literatura narrativa en verso y prosa, y atendemos al teatro áureo, que acoge un buen número de estos poemillas populares, encontramos el verso en *San Isidro Labrador de Madrid*, comedia anónima, o en *Desde Toledo a Madrid* de Tirso de Molina.

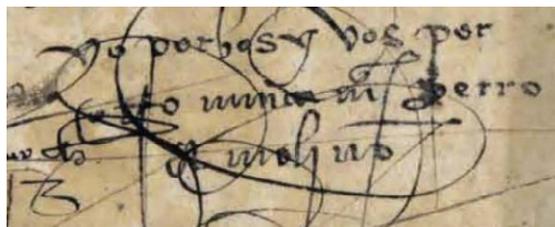
A continuación, tenemos el *Romance del rey moro que perdió a Valencia* («¡Helo, helo, por do viene / el moro por [la calzada]!»), que cuenta con uno de los comienzos más eficaces de todo el romancero (véase en la imagen 3). En concreto, destaca su repetición enfático-deíctica, que prelude el retrato ecuestre del gallardo moro en la literatura morisca del siglo XVI. Memorable es el de Abindarraéz nada más arrancar *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*.



[IMAGEN 3]. MSS/830 de la BNE: «¿Qué me queredes el caballero?» y «¡Helo, helo, por do viene». Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Al lado de este curioso romance cidiano (lo es en tanto en cuanto tira por los derroteros de la fantasía, a pesar de que tiene su fuente en el *Cantar de mio Cid*), hay versos de un autor que, como he dicho, propende hacia una popularidad susceptible de convertirse en tradición. Me refiero a Juan del Encina y su *Romance del enamorado y la Muerte*. Sobre la deriva del *Romance del rey moro que perdió a Valencia* tendré oportunidad de hablar más adelante, cuando me ocupe de la figura del barquero en otra *probatio*.

En el manuscrito madrileño en que hemos hecho parada, se cuele un par de refranes de esos que dan sentido a un título de Frenk (1961; 1978: 154-171; 2006: 532-544). Uno de ellos lo tenemos en *La Celestina*, que abunda en material parremiológico; de ahí, pasó a una obra que tiene mucho de celestinesca: *La lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado. En calidad de refrán lo recoge Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes* (1627): «Nunca más perro a molino». Justo encima, está el otro refrán a que me refiero, aunque solo conste la segunda parte: «[Amor loco, amor loco,] yo por bos y vos por otro». Este tipo de supresión es muy frecuente, aunque suele afectar más a la primera que a la segunda parte de los refranes (véase la imagen 4).



[IMAGEN 4]. MSS/830 de la BNE: «Yo por bos y vos por otro» y «Nunca más perro a molino». Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Les ruego que reparen en el dibujo mal ejecutado de la esquina inferior derecha (véase en la imagen 5). ¿Por qué hay dos conejos? Pues, en mi opinión, por un motivo que no precisa glosa: las connotaciones eróticas del animal, bien conocidas hoy o ayer. Lo confirman las artes literarias y plásticas del Medioevo y Renacimiento, con ejemplos tan célebres como el de Ferrán García, conejero del *Libro de Buen Amor*, o como el hurón-Rampín que, en *La lozana andaluza*, anda tras el conejo-Aldonza, oculto en su floresta, con que de paso alude al vello púbico.

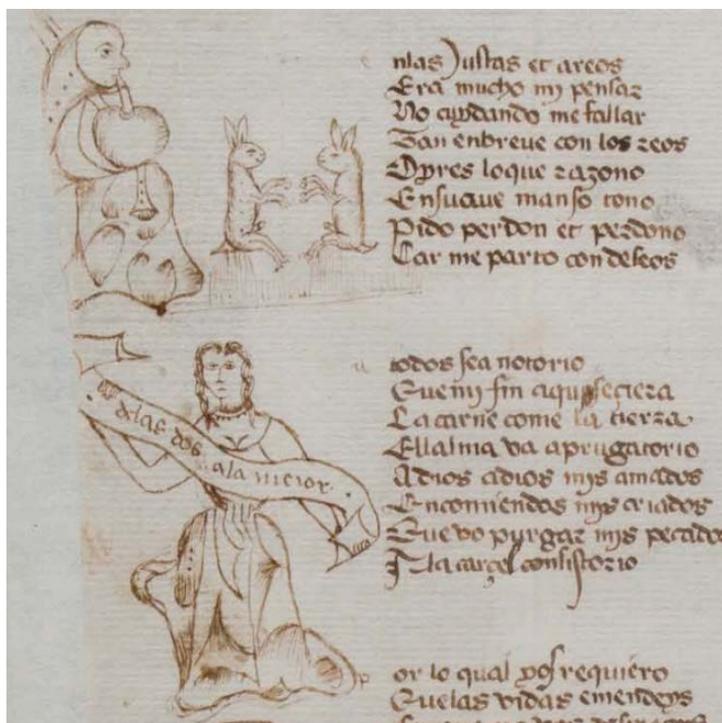
##### 5. RELACIÓN ENTRE TEXTO Y DIBUJO

Para los menos avisados, si los hay, una mano espontánea ha añadido un conjunto de cuatro imágenes eróticas al *Cancionero de Palacio* (SA7), custodiado en la Universidad de Salamanca. La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ofrece imágenes digitalizadas de baja calidad, que parten de reproducciones añosas, aunque esta falta la remedia ahora la Gestión del Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca (GREDOS); por su parte, Brian Dutton desmenuza su contenido, como vemos en *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian «Cancioneros» manuscripts* <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/>>.

El conjunto lo forman dos figuras femeninas y dos series más con animales con el falo enhiesto. Aunque esos añadidos repelen una interpretación *naïf* en el conjunto del manuscrito, hay que tener cuidado, ya que viajan pegados a un poema moral de Juan Agraz (vv. 58r-60v). Más interesa una de las dos figuras femeninas: la que porta la banda con el lema o mote «De las dos, a la mejor». ¿Qué es exactamente lo que tenemos? A mí, lo primero que se me viene a la memoria es el lema o mote del primer marqués de Santillana, «Dios e vos», que nos espera, por ejemplo, en la elaborada orla del ms. 2655 de la Universidad de Salamanca (SA8 de Dutton).

En este *codex optimus* de las obras de don Íñigo, tras el poema petitorio de un cancionero de sus obras por parte de Gómez Manrique, sobrino suyo al mismo tiempo que inspirado poeta, va el *Prohemio e carta al condestable don Pedro de Portugal*. Precisamente es aquí, en el primer folio en pergamino del cuaderno

primero (los bifolios arropados por este, como es normal, son de papel), donde se ha pintado la orla, que repite el lema en los cuatro márgenes.



[IMAGEN 5]. *Cancionero de Palacio*  
(Biblioteca de la Universidad de Salamanca, ms. 2653).



[IMAGEN 6]. *Cancionero del marqués de Santillana*  
(Biblioteca de la Universidad de Salamanca, ms. 2655).

Aunque la alusión del pronombre es voluntariamente imprecisa y lo mismo acepta una exégesis religiosa (en referencia a la Virgen María) que, con recurso a la hipérbole sacro-profana, una exégesis laica (en referencia a la amada), en este mote se ve una muestra del acendrado marianismo de los Mendoza. No obstante, no podemos quedarnos en ese punto, ya que el mote del *Cancionero de Palacio* tiene resonancias eróticas manifiestas, como comprobamos en un poemilla que todos recordamos (Frenk, 2003, n.º 88): «De las dos hermanas, *dose*, / váleme la gala de la *menore*». Otro pareado de *El Cortesano* (1561) de Luis de Milán guarda gran parecido: «De las dos hermanas, dos, / a mí máteme la mayor».

Lo principal en los tres poemas (pues no tengo duda de que el del dibujo de SA7 es un mote, por su forma de pareado y su carácter enigmático) es el comparativo en posición de rima, que las hermana, a pesar de ser distinto en cada caso: «mayor», «mejor», «menor». Es más, si reparamos en ello, con esta breve serie podríamos montar un ingenioso diálogo, en que el orden podría ser distinto del que inicialmente sugiero. A la propuesta para escoger a la mejor de dos hermanas, sigue una diversidad de pareceres, pues a uno le gusta la hermana menor y a otro la mayor.

Incluso podríamos seguir la pista a un debate (que acaso nunca existió) hasta llegar a algunos testimonios modernos. Recuérdese, por ejemplo, ese pareado chusco en el que se defiende que una buena delantera es lo que más importa al buscar compañía femenina: «Ante la duda, / la más tetuda». Claro que hay para todos los gustos, como mantiene otro testigo de la tradición oral moderna: «Carne de pecho, / ningún provecho». Vemos, pues, el juego que pueden dar los dibujos del *Cancionero de Palacio*, aunque no sean obra del copista del poemario, ni se trate propiamente de *probationes*. ¿Qué más da? Lo que importa es que, en estos caprichos, se cuelan materiales interesantísimos, que parecen resultar de un ejercicio memorístico. De todos modos, lo que obtenemos puede ser igualmente un mote cancioneril o un poemilla tradicional.

De vuelta a la presencia del conejo, tampoco olvido los que se cuelan en las *drolleries* o caprichos de los libros de horas (y no solo de horas, ya que conejos y liebres nos esperan en manuscritos diversos en su apariencia y contenido, como los reunidos por Chantry Westwell, 2020). Figuras entre picantes y socarronas, por ejemplo, son las que nos aguardan en los capiteles románicos o en las sillarías de coro góticas o proto-renacentistas<sup>6</sup>. En divertimentos tales (al fin y al cabo, todos ejemplifican al *poeta sive creator ludens*) encontramos un modelo más que probable para El Bosco. No soy el único que ha defendido esta idea, pero dispongo de argumentos para probarlo en otro trabajo que no se hará esperar demasiado<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> De ellos habla Mateo Gómez (1979), que podría haber sacado mucho más partido a conejos y liebres.

<sup>7</sup> Por ahora, me limito a recordar el trabajo de Rodríguez Peinado (2011). El asunto, no obstante,

Los dibujos de animales abundan en las *probationes*, como la del folio final del códice del *Fuero Juzgo* de la Real Academia Española (ms. 49). Es, según parece y se nos advierte, un caballo, lo que aviva la memoria y lleva a cierta anécdota relatada por don Quijote, cuando se refiere a Orbaneja, aquel pintor de Úbeda que era tan malo que, cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: «“Lo que saliere”. Y, si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: “Este es gallo”, porque no pensasen que era zorra» (*Quijote* II, cap. 71). En esta *probatio*, lo único que cambia es la posición de la indicación («Este es el caballo»), que leemos en una frase situada encima del animal.



[IMAGEN 7]. *Fuero Juzgo* de la Real Academia Española (ms. 49).

Tampoco es mucho mejor la fortaleza, con su pieza de artillería, que el casco de caballero porta a modo de cimera en un dibujo recuperado por Francisco Rico para el capítulo XVI («Una torre por cimera») de su caprichoso autohomenaje. Dice al respecto su autor:

Porque en la Península escasean las reliquias y aun los testimonios gráficos de los «paramentos, bordaduras y cimeras» que daban realce a «las justas y los torneos» y que, junto a «las danças y música haziendo días de las desveladas no-

---

da para mucho más; sin ir más lejos, no puede olvidarse de joyitas como en la cuaderna 486 del arcipreste de Hita: «Pedro levanta la liebre e la mueve del covil; / non la sigue nin la toma: / faz como cazador vil. / Otro Pedro que la sigue e la corre más sutil / tómalas: esto contesce a caçadores mil» (Blecua, 1992: 127).

ches» (habla de nuevo Juan de Flores), convertían las fiestas caballerescas en cifra espectacular de *todas* las artes (1982: 66-68).

PARES, bajo la voz «dibujo», reúne numerosos testimonios, varios de ellos pertenecientes al Archivo del Sello de Valladolid. Raras piezas, sin duda, aunque alguna valiosa de veras, como el dibujo coloreado de un torneo en un códice escurialense del que di cuenta en un libro mío ya citado (Gómez Moreno, 1991: 96). Me refiero al ms. e-IV-5, que contiene la *Coronación del rey Carlos VIII de Francia y fiestas que se hicieron (1481)* (Pons Rodríguez y López Izquierdo, 2015). No es el único caso que conozco, ni mucho menos, pero prefiero dejar los demás para mejor ocasión.

## 6. PIEDRA DE TOQUE DE LA LÍRICA TRADICIONAL

### 6.1. «PÁSEME, POR DIOS, BARQUERO»

Atendamos a dos textos copiados en la guarda final del MSS/10277 de la Biblioteca Nacional de España, que Faulhaber describe en BETA. Quien lo desee puede acompañarme en la pesquisa gracias, una vez más, a esa maravilla que es la Biblioteca Digital Hispánica. En el códice, hay otras *probationes* en letra humanística rústica de la primera mitad del siglo XVI. Del conjunto, extraigo dos poemitas: el primero tiene aspecto de villancico y parece idóneo para ser glosado; el segundo no lo parece, sino que lo es con seguridad. Con respecto al primero, he de confesar que no he localizado ningún texto que se le asemeje.

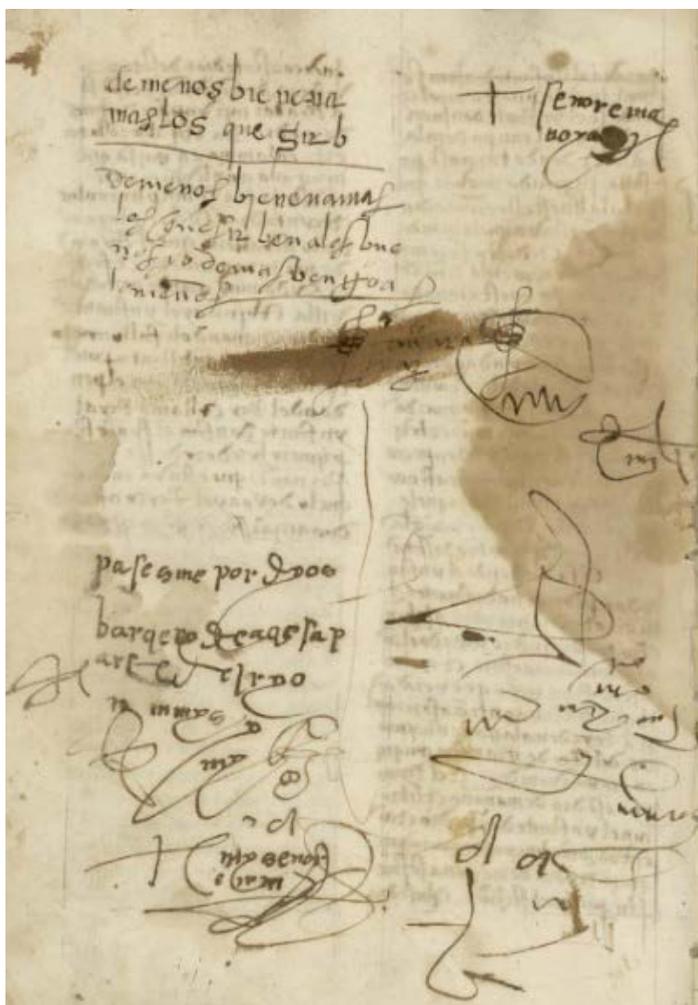
De menos bienen a más  
los que sirben a los buenos:  
yo de más vengo a lo menos.

En cambio, a pesar de su pequeñez (entre otras cosas, es solo un fragmento), no tengo duda sobre la naturaleza del segundo testimonio que les traigo. Si le quitamos todo tipo de adherencias, lo identificamos sin ninguna dificultad y podemos relacionarlo con varios de sus muchos congéneres.

Páseme, por Dios, barquero  
de aquesa parte del río...

Como es norma en estas ocasiones, los expertos se han desentendido por completo de esta *probatio*, a pesar de lo sugestiva que resulta por lo que es en sí misma y también por sus relaciones. Que esta vez no haya llamado la atención se debe en buena medida al hecho de que el riguroso Mario Schiff se desentendió de la *probatio* y se limitó a redactar una ficha breve e imprecisa; en ella, informa, y de

ahí no pasa, de que se trata de una copia de las *Crónicas de Alfonso X, Sancho IV y Fernando IV* (Schiff, 1905: 400).



[IMAGEN 8]. *Probationes* del MSS/10277 de la BNE.  
Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Sin embargo, pocos poemas tuvieron la difusión de este testigo de la cultura de antaño; del mismo modo, pocos están tan manifiestamente enraizados en la tradición. En unos, se ofrece a modo de poema folclórico; en otros, forma amalgamas con composiciones del corpus trovadoresco. Por eso, no se les escapa ni a Frenk, en su catálogo del poemario de tipo tradicional (en este caso, califica la composición

como «semipopular»), ni a Dutton en el de fondos cancioneriles (1991: 3.619, «Pásame, por Dios, barquero»). Ambos remiten a la versión del *Cancionero musical de Palacio*, que, de entrada, permite recuperar la parte que falta en nuestra *probatio*.

Pásesme, por Dios, barquero  
de aquesa parte del río:  
duélete del dolor mío.

Además, Dutton recoge otros dos posibles finales: «duélete del amor mío» y «tárdase el remedio mío» a partir de distintas fuentes. En esta composición, repararon ya Marcelino Menéndez Pelayo (1900: IV, 380-383), Cejador y Frauca (1930: VII, 311-314, n. 2.975), Martínez Torner (1928: 53-57) y Menéndez Pidal (2014: 24), que recoge la versión atribuida a Pedro de Escobar: «Pásame por Dios, barquero». Al final del recorrido, al poemita se le asigna un espacio propio en la antología de Alín (1991: 136, n. 103).

La fortuna de esta composición se debe a lo sugerente que resulta; por ello, ha atraído la atención de un buen número de estudiosos, como Sanmartín Bastida (2006). La del barquero es figura recurrente en la poesía amatoria tras la que vemos al enamorado o al medianero en amores, como dice esta investigadora, que ha hecho mucho y está llamada a hacer mucho más. Hay al menos un caso en que el barquero se constituye en referente erótico complejo, difuso y fascinante: el del poema de Meendinho. Aunque todos lo conocemos, no me resisto a citar el momento que interesa:

E cercarom-mi as ondas, que grandes som:  
Nom hei [i] barqueiro nem remador.

E cercarom-mi [as] ondas do alto mar;  
nom hei [i] barqueiro nem sei remar.

A tan lúcida estudiosa solo me atrevo a sugerirle que no se desentienda de este personaje cuando se cuele de rondón en el romancero, pues su presencia constituye un buen ejemplo de impregnación o contaminación de un género por parte de otro afín. Yo, al menos, así lo entiendo en uno de los varios casos que me vienen a la memoria: el *Romance del rey moro que perdió a Valencia* en sus versos finales, en que aparece inopinadamente la figura del barquero. Y no se nos escape que al barquero (y es algo puesto de relieve por Menéndez Pidal) le corresponde la misma función que a las serranas: ambos ayudan a sortear un peligro en dos espacios igualmente hostiles. En un caso, se trata de un mar embravecido y, en otro, de una sierra nevada y con ventisca; de ese modo, no puede extrañarnos que una canción de serrana comience: «Paséisme aor' allá serrana».

6.2. DE BARQUEROS, BARCAS Y BARCOS



[IMAGEN 9]. Archivo de la Real Chancillería de Granada, caja 3.227, pieza 10.

Lo de dibujar barcos es práctica común, como comprobamos en varios casos que invitan a nuevas rebuscas. Además de deleitarse con la pareja de bajeles previa, que data de 1560 (la imagen 10 aparece digitalizada por PARES en Facebook), remito a Cruz Pascal (2001-2002). Sobre este motivo vuelve Josu Larrañaga Arrieta en atención a Plasencia de Butrón, una villa marinera y famosa por sus astilleros<sup>8</sup>.



[IMAGEN 10]. Archivo Histórico Provincial de Bizkaia. Plencia 5/1.

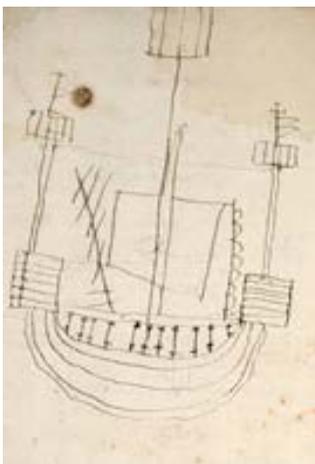
<sup>8</sup> Incluyo el dato, pero no lo incorporo a la bibliografía por no adoptar forma de ficha: «El primer Aya gure y las naves de Plasencia», publicación del grupo de Etnografía del Museo Plasencia de Butrón, julio de 2018.



[IMAGEN 11]. Archivo Histórico Provincial de Bizkaia. Plencia 5/29.

Los barcos, como en el futuro también los trenes, los aviones y el armamento, seguirán haciendo las delicias de niños y adultos, pues muchos no dejan esta afición ni cuando rondan el centenario. Por eso, no es en absoluto casual que PARES tenga recogidos numerosos dibujos, en su mayor parte pertenecientes al Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, con damas y caballeros, escenas de torneos, cañones (el de Francisco Rico, recién citado, cuenta ya con un buen número de compañeros) y otros motivos que se perciben recurrentes. En ese fondo, nos espera otro bajel más, *c.* 1490.

El barco nos habla de aventura romancesca, de milicia y de una economía en expansión gracias al tráfico de mercancías. En vida, también el santo viaja en barco para llevar su mensaje hasta el último rincón del orbe (así llegó san Lázaro a Francia); además, tras su muerte, su cuerpo es transportado en una nao impelida desde el cielo, que lo lleva al lugar donde será venerado (paradigmáticos son san Antolín, en Palencia, y Santiago, desde la costa de Padrón hasta su sepulcro compostelano). El viaje marítimo tiene una dimensión moral que percibimos en los clásicos y los grandes autores medievales y áureos, y que acabará colándose en el programa iconográfico de Juan de Valdés Leal (he procurado explicarlo en Gómez Moreno, 2015).



[IMAGEN 12]. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. ES47186 archivo / planos y dibujos no desglosados, 70.

### 6.3. LA MALNACIDA: ENDECHA Y *PROBATIO*

Los aducidos son ejemplos que ponen de manifiesto la importancia de las *probationes calami* en su función de transmisoras de la antigua poesía tradicional. Veamos un caso complejo, el de la *probatio* «Cuando me parió», que una mano cursiva de finales del siglo xv ha copiado en el MSS/3426 de la Biblioteca Nacional de España, que contiene una copia de la *Ética* aristotélica en la versión latina de Leonardo Bruni d'Arezzo<sup>9</sup>.

Este códice abunda en garabatos de diverso interés; sin embargo, el más estimulante es el señalado, que lo mismo puede ser el inicio de un poema que el de un romance. De corresponder a un texto de esta índole, recuerda uno de los romances del rey don Rodrigo y la pérdida de España, que comienza «Llorando estaba la Cava».

¡Cuando me parió mi madre  
 rebentara en aquel día!  
 Oyola llorar su padre,  
 que más que a sí la quería:  
 —¿Por qué lloráis, hija Cava?  
 ¿Por qué lloráis, hija mía?

<sup>9</sup> El códice ha interesado a Álvarez Márquez (1998: 408).

El tema del malparido o, más comúnmente, la malparida es propio de la lírica tradicional española y ha logrado sobrevivir hasta ayer mismo en la memoria de no pocos miembros de la comunidad sefardí. Como vemos, su figura aflora con naturalidad en las *probationes calami*. Importa mucho que el texto que nos haya llegado en una *probatio* sea una *chanson de femme* y coincida con una endecha judeo-española (Alvar, 1969: 61). Me refiero a la *probatio* del ms. h-II-19 de El Escorial, que contiene la traducción que Antón Zorita hizo para el marqués de Santillana del *Arbre des batailles* de Honoré Bouvet. Pues bien, entre varios apuntes y poemillas copiados en las guardas por una mano anónima a inicios del siglo XVI, hay una versión de Frenk (2003: n.º 773)<sup>10</sup>.

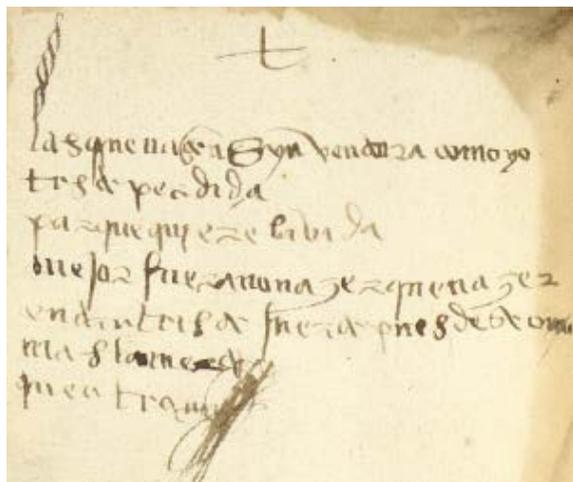
Pariome mi madre  
 una noche oscura:  
 púsome paños negros,  
 faltome ventura.

En cambio, otra endecha documentada entre los judíos de Marruecos (Alvar, 1969: 61) y con correspondencia en varios testigos (entre ellos, dos *probationes*) ha escapado a la atención de Frenk (2003). En concreto, me refiero a la *probatio* del ms. 49 de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid (VV. AA., 2019). La ficha ha sido redactada por Isabel Velázquez, amiga y colega, a quien pasé la transcripción que me pidió y para quien identifiqué varios textos vernáculos que viajan dentro de este códice en forma de *probatio*. De todas cuantas contiene, destaca la de la imagen 13, que transcribo de seguido.

Las que nacen sin ventura,  
 como yo, triste perdida,  
 ¿para qué quiere[n] la vida?

Mejor fuera no nazer  
 que nazer en tan triste suerte,  
 pues deseo más la muerte  
 que otro...

<sup>10</sup> El poema lo recojo en Gómez Moreno (1994: 182, n. 286).



[IMAGEN 13]. *Probatio* en el ms. 49 de la Universidad Complutense de Madrid.

La endecha recogida por Alvar debería haber bastado para poner sobre aviso a Frenk y propiciar la inclusión de tan hermosa composición en el *Nuevo corpus* (Alvar, 1969: 62-63). Además, todo apunta a que el poemita era muy conocido, pues aparece en varios impresos, como comprobamos, sucesivamente, en Gallardo (1863: I, cs. 703-704, n.º 574), Cejador y Frauca (1922: III, 170, n.º 1.775) o Rodríguez Moñino (1976: 18).

También se cuela en varias obras teatrales y, de nuevo a modo de *probatio calami*, en otro documento del Archivo de la catedral de Santiago de Compostela (vid. su *Catálogo*, pp. 697-99, pieza 2, documento CLXXVbis). Para comprobar cómo continúa el poema de la *probatio*, aquí tenemos el texto de las *Coplas* impresas en 1604 en Alcalá, recogidas por Gallardo.

Las que nacen sin ventura,  
 como yo triste, perdida,  
 ¿para qué quieren la vida?  
 Mejor fuera no nacer,  
 pues nací en tan triste suerte,  
 que deseo más la muerte  
 que otro ningún placer.  
 Si lo pudiese hacer,  
 daría fin a mi vida,  
 por no verme así perdida  
 cual nunca se vio mujer  
 (1863: cl. 703).

Los ejemplos aducidos ponen de manifiesto la importancia de las *probationes calami* en su función transmisora de la poesía tradicional. El tema de la mal engendada o malparida es propio de la lírica tradicional española y logró sobrevivir en la memoria de la comunidad sefardí. Como vemos, su figura aflora de nuevo en una *probatio calami*. Veremos qué sorpresas nos reserva el futuro; no obstante, con lo que tenemos, podemos incidir en la función probatoria de las *probationes*, que ya he puesto de relieve y ahora relaciono con los demás indicios, factores o pistas que ayudan a detectar el material al que Frenk ha dedicado toda su vida. Los cinco primeros puntos los ha señalado ella; el sexto, en cambio, es aportación mía.

#### 7. PISTAS PARA IDENTIFICAR LA COMPOSICIÓN TRADICIONAL

- a. Supervivencia —del poema íntegro, de partes del mismo o de composiciones similares— en la tradición oral moderna y contemporánea. A este respecto, tiene gran importancia que haya resistido el paso de los siglos gracias a la tradición sefardí.
- b. Coincidencia, en todo o en parte, con otros poemas tradicionales:
  - b.1. Por su forma (paralelismo con *leixa-pren*, estructura zejelesca y otras).
  - b.2. Por sus temas (sobre todo, el hecho de ser una *chanson de femme*).
- c. Por contar con testimonios parecidos dispersos en el espacio y en el tiempo, y en casos contados incluso en lenguas diferentes, como en una conocida composición de Airas Nunes de Santiago con un par de correspondencias en el *Villancico que fizo el marqués de Santillana a tres fijas suyas*: la pastorela «Oí hoj'eu ña pastor cantar», que incorpora un total de cuatro citas poéticas; de ellas, la que cierra la composición (en realidad, una cita doble, ya que comprende una más) es la que ahora importa:

e dizia este cantar bem a pastor:  
 «Pela ribeira do rio  
 cantando ia la virgo  
 d'amor:  
 'quem amores há  
 como dormirá,  
 ai bela fro!?».

Y del segundo el poema atribuido:

La niña que los amores ha,  
 sola ¿cómo dormirá?

- d. Por contar con la confirmación de su carácter tradicional en obras eruditas como el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias o el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) de Gonzalo Correas.
- e. Por su presencia en los reservorios que comúnmente transmiten poemas tradicionales, como los cancioneros musicales y el teatro de nuestro Siglo de Oro, que se revela idóneo para el romancero popular, como ha demostrado Dumanoir (2003).
- f. Añado, y es mi principal aportación en el trabajo que leen, que la transmisión por medio de *probationes calami* constituye una prueba adicional —una auténtica piedra de toque— de asombrosa eficacia. Importa que el poemilla así recogido esté, además, en la tradición judeo-española, como ocurre en el caso que acabamos de ver y en otros dos más que veremos a continuación.

En fin, mayor es la seguridad sobre el carácter popular de una composición cuantos más indicios confluyan en ella, tal como ha apuntado Frenk (2006: 275-294).

Como apostilla al punto quinto de esta relación, ruego que se tenga en cuenta un comentario de Dumanoir, que asocia la copia memorística de fragmentos de romances en las *probationes calami* con su cita en la narrativa áurea o la recreación de su transmisión (con mucha más frecuencia a modo de canto que a modo de simple recitación) en el teatro.

Il n'est pas sans intérêt de remarquer que la première et la dernière citation de romances font appel aux mêmes textes que les essais de plume du copiste. Ces romances étaient donc particulièrement présents dans les mémoires des copistes, des écrivains et de leur public. Ce phénomène ne s'arrête pas à la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle, qui nous intéresse particulièrement, et l'on en retrouve trace dans des comédias de la fin du siècle (2003: 101-113).

## 8. CANCIONEROS Y POESÍA TRADICIONAL: DESLINDES

### 8.1. CUITA DE UN NOTARIO ZARAGOZANO

Ahora, reclamo su atención para considerar unos versos de estructura zejelesca copiados por un notario zaragozano que, en palabras de Manuel Alvar, allá por 1416 y «harto de copiar protocolos, garabateó el siguiente poema» (1984: 15-32).

Ay, senyora, ¿fasta cuándo  
andaré por vos penando?

Ay, senyora de valor,  
 quitatme desta dolor,  
 que suffro por vuestre' amor  
 de cada día llorando.

Yo no puedo yo pensar  
 que [os] podriades enuyar  
 o con mi fazer así andar  
 como loco bozes dando.

Ea, senyora de beldat,  
 aver de mi piadat,  
 que uos juro por verdat  
 que mi fin se va cerquando.

Dutton recoge la pieza como anónima al considerarla cancioneril o trovadoresca (1990-1991: n.º 0138). Ahora bien, lo que importa es que, haya o no noticia de quien la compuso, gozaba de no poca fama, pues la cita Alfonso Enríquez dentro del *Cancionero de Stúñiga* y tiene eco en el anónimo «Un día por mi ventura» del *Cancionero de Palacio* (SA7); además, en PN8 y PN12 (Dutton: 1990-1991, n.º 2.508) recoge una rúbrica que invita a cantar esta composición «en son de planto: *Ya señora, fasta cuándo*»<sup>11</sup>.

A Frenk el poema no le llama la atención, acaso por no tratarse de una *chanson de femme*; no obstante, el estribillo tiene aire popular, e incluso hay mucho más que eso, ya que la sospecha se refuerza con la serie de testigos que acabo de señalar. Que el poema se recoja también en una *probatio calami* es una razón más para defender su naturaleza tradicional o folclórica. En fin, a mí me resulta especialmente revelador que tenga entrada en el *Incipitario sefardí* (Seroussi *et alii*, 2009: 259). Del poema («Hasta cuándo, la mi dama, estaré penando»), se indica que tuvo gran difusión en el siglo XVI.

¿Dónde están —si los hay— los límites de ambos universos, culto y popular? Este dilema nunca ha tenido una respuesta concluyente, por lo que me siento perfectamente legitimado para abordarlo de nuevo. Eso sí, si algo tengo meridianamente claro es que problemas taxonómicos como el que acabo de plantear no preocuparon en el pasado como nos preocupan en estos inicios del siglo XXI. Fíjense en que atribuir potencia probatoria a la *probatio* obliga a plantearse

<sup>11</sup> Como digo a menudo, la perspicacia infinita y el rigor igualmente infinito de Nicasio Salvador Miguel (1977) ayudan a entender que no dejase cabos por atar y problemas por resolver con respecto al *Cancionero de Stúñiga*, a pesar de que preparó su edición e inmenso estudio cuando no había salido a la luz la gran labor taxonómica de Dutton (1982).

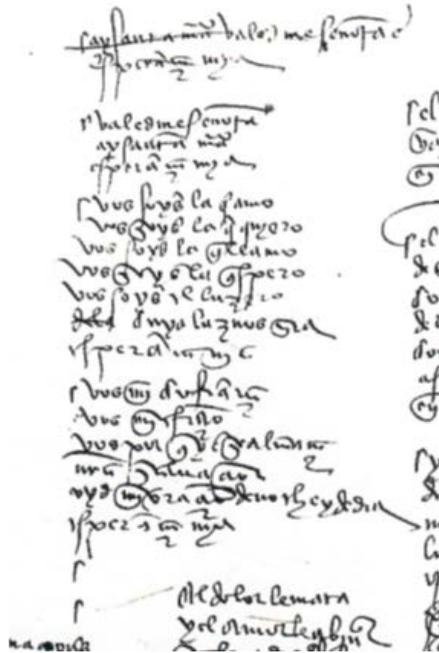
cuáles merecen esa consideración y cuáles no. Para abordar tan peliagudo asunto, no se me ocurre nada mejor que revisar un caso en particular.

## 8.2. UNA CANCIÓN MARIANA POPULARIZADA

El documento que interesa se titula *Comisión a petición de Pedro de Aguilar, vecino de la merindad de Campo, que reclama a Alfonso Fernández cierta cantidad de trigo y cebada que compró* (Archivo General de Simancas, Registro del Sello, leg. 149.007, 404) y va datado el 8 de julio de 1490 en Córdoba. La copia de los poemas, ejecutada en una cursiva contemporánea de la letra cortesana del documento, debe andarle próxima en el tiempo. Hay varias estrofas descritas de este modo en el PARES: «En el dorso, hay unos versos religiosos». Evidentemente, no es bastante.

En estos casos, el estudioso debe ser consciente de sus limitaciones y, si no es capaz de llegar más lejos o no lo precisa, se limitará a catalogar el texto, transcribirlo y cotejarlo con las ediciones previas. En el caso de que me ocupo, resta lo segundo y tercero, toda vez que Óscar Perea dio hace tiempo con esta copia inopinada y la catalogó, dejando clara la autoría de fray Ambrosio de Montesino. Aquí, me limitaré a hablar del primer texto, para el que algunos sospechamos una popularización que ya se intuye en las copias del *Cancionero musical de Palacio* (MP4) y un cancionerillo salmantino (SA10).

Nuestra copia dobla la glosa y, al compararla con sus hermanas, recupera el verso inicial, que en el documento de Simancas se diría tachado. Si hacemos caso a los dos testigos conocidos, leerá: «¡Ay, santa María!». Cejador y Frauca la identifica como una oración mariana tardomedieval, y nada más añade (1930: III, 89). Veamos el texto según aparece digitalizado en el PARES; a continuación, lo transcribo.



[IMAGEN 14]. «¡Ay, santa María!». Archivo General de Simancas, Registro del Sello, leg. 149007, 404.

¡Ay, santa María!  
 Valedme, señora,  
 Esperança mía.

Vos sois la que amo,  
 vos sois la que quiero,  
 vos sois la que llamo,  
 vos sois la qu'espero.

Vos sois el luzero  
 cuya luz nos g[u]ía.  
 ¡Esperança mía!

Vos mi sufrança,  
 vos mi afición,  
 vos por quien se alcança  
 nuestra salvación.  
 Oíd mi oración,  
 de noche y de día,  
 ¡Esperança mía!

## 8.3. DE LA POESÍA CUATROCENTISTA A GARCILASO: APUNTES A VUELAPLUMA

Estamos bien informados sobre la poderosa retentiva de nuestros antepasados, que daba en ejercicios memorísticos sorprendentes. En principio, nada parece ser ajeno a su memoria; sin embargo, había formas y materias especialmente proclives a acabar memorizadas y plasmarse en una *probatio*. Por ello, no me extraña que alguien aprendiese de coro las coplas de arte mayor en que está compuesta nuestra *Danza general de la Muerte* y que de ello dejase luego una pequeña, pero muy valiosa muestra: me refiero a la *probatio* del ms. 336 de la catedral de Segovia. En el interior de la cubierta final, y en una letra cursiva de la segunda mitad del siglo xv, se halla recogido el siguiente pasaje del poema (Gómez Moreno, 1991: 102-103)<sup>12</sup>.

Señores, pensat de fazer buenas obras  
y non vos en fiéis en altos estados,  
ca non vos valdrán jahezes nin doblas  
a la muerte, que tiene sus lazos harmados.

Son palabras del predicador que abre la *Danza* en el códice escurialense y que en el impreso sevillano de 1520 (desaparecido desde el siglo xix, aunque transcrito por José Amador de los Ríos) van al final de la composición. Las variantes son de gran interés y ora leen con uno, ora con otro testimonio. Acaso este sea mi principal hallazgo. Luego vendrían otros que me sirvieron para añadir unas cuantas referencias al corpus de la poesía de cancionero catalogado por Dutton (Gómez Moreno, 1985). Una *probatio* en que se recoge la primera copla fúnebre de Jorge Manrique me ha servido para pedir la sustitución de «dormida» por «adormida» en mi trabajo (Gómez Moreno, 2021).

Hubo quien memorizó composiciones poco o nada esperables. Por ejemplo, en el MSS/8586 de la Biblioteca Nacional de España, se recogen los tres primeros *Proverbios* del marqués de Santillana. Y no me extraña este título en particular, ya que el *Centiloquio* de don Íñigo, además de ser su obra más famosa (lo prueban sus cincuenta y cinco testigos textuales de épocas diversas), es la que muestra mayor tendencia a popularizarse. De nuevo encontramos sus versos iniciales en forma de *probatio*, en el ms. 241 de la Biblioteca de Cataluña (Toro Pascua, 2003: 86).

Un caso de tradición textual no solo atípico sino inusitado es la transmisión indirecta por vía pictórica. De este curioso fenómeno tenemos un ejemplo de excepción: el retrato de don Íñigo López pintado por Jorge Inglés en el que se conoce

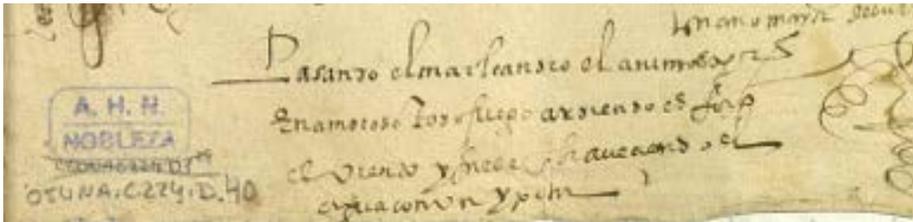
<sup>12</sup> Por cierto, me sorprende mucho que la crítica haya olvidado este importante fragmento, del que he hablado en más de una ocasión. Que falte también en la ficha de la obra redactada por mi siempre certero colega y amigo Alberto del Río Noguera (2019) más que de extrañeza es causa de preocupación.

como *Retablo de los Gozos de Santa María* o *Altar de los Ángeles* (1455). El primero de esos dos títulos informa de que la pintura recoge la totalidad de los *Gozos* de don Íñigo. Que el texto está completo se puede comprobar en el Museo del Prado gracias a la cesión de la obra por diez años al Estado por parte de sus propietarios, los duques del Infantado (Pérez Priego, 2015).

Anuncio que tengo un buen número de *probaciones* de los siglos XVI y XVII; de ellas, seleccionaré unas cuantas para un artículo en que ya trabajo. Por ahora, me conformo con adelantarles la reproducción de un documento datado el 13 de agosto de 1562 del Archivo Histórico de la Nobleza (Osuna, C.224, D.40). Esto leemos en la ficha que informa sobre el contenido del documento:

Copia de una provisión de Teresa López de Zúñiga, duquesa de Béjar, mandando a los vecinos de Béjar y su tierra que presenten ante los de su consejo las licencias que concedió a algunos de ellos para hacer huertas en un determinado tiempo y, de este modo, comprobar que cumplen las condiciones por las que se concedieron las dichas licencias.

Lo que nos importa no es tanto el documento como el añadido final, una copia de los versos iniciales del soneto XXIX de Garcilaso.



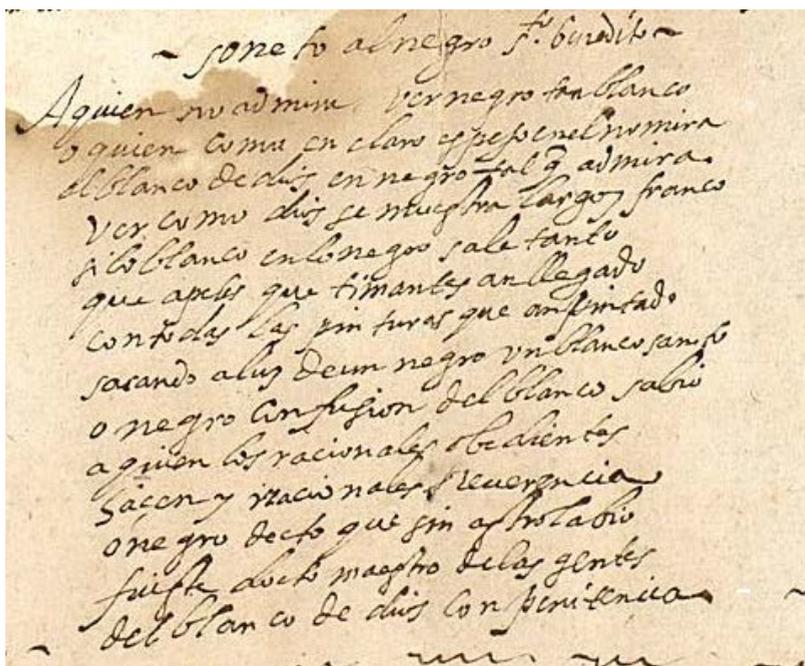
[IMAGEN 15]. Archivo Histórico de la Nobleza (Osuna, C.224, D.40).

Aquí tiene el lector la transcripción de este testigo poético, en que nos llaman la atención la inversión «todo fuego», en lugar de «fuego todo» y la falta del verbo al inicio del tercer verso («esforzó»). No, evidentemente esta copia no cuenta para la *constitutio textus* del poemario de Garcilaso, pero es una prueba más del modo en que los metros a la italiana iban ganando espacio en la España del siglo XVI.

Pasando el mar Leandro el animoso,  
 en amoroso todo fuego ardiendo,  
 ... el viento y fuese embraveciendo  
 el agua con un impetu...

En otra batida, di con un documento de puño y letra de Quevedo que se acompaña de varios poemas. En el conjunto, destacan tres sonetos desconocidos que, desde estas líneas, entrego a Samuel López-Linares Aguirre, un joven estudioso

que obtuvo el grado en Lengua y Literatura Española de la Universidad Complutense de Madrid y ahora estudia un máster en la Universidad de Salamanca. La confianza que deposité en él no se vio defraudada cuando editó y explicó uno de los sonetos menos considerados de Quevedo. Estoy seguro de que nuevamente saldrá exitoso de mi encargo y dejará igualmente satisfecho a Ignacio Arellano, que lo acogió junto al resto de los especialistas en Quevedo de la Universidad de Navarra. Reproduzco, pero no transcribo, el inicio de uno de los nuevos sonetos.



[IMAGEN 16]. Uno de los sonetos desconocidos de Quevedo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERT, Carmen y María del Mar FERNÁNDEZ VEGA (2003). *Un inventario anónimo en Castilla la Nueva: 1494-1506*. Madrid: Anejos de la Revista de Filología Española.
- ALÍN, José María (1999). *Cancionero tradicional*. Madrid: Castalia.
- ALVAR, Manuel (1968). *Endechas judeo-españolas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ALVAR, Manuel (1984). «Raíces de la literatura aragonesa». En Aurora Egido (ed.), *La Literatura en Aragón*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, pp. 15-32.
- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen (1998). «Manuscritos localizados pertenecientes en otro tiempo al monasterio cartujo de Santa María de las Cuevas, extramuros de la ciudad de Sevilla». *Scriptorium*, 52, pp. 388-408.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1930). *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*. Madrid: Cexador.
- CRUZ PASCAL, Paloma (2001-2002). «Ejercicios de escritura y otros elementos de la guarda en el códice de Juan de Bondreville, siglo xv». *Miscelánea Medieval Murciana*, 25-26, pp. 23-38.
- DEL RÍO NOGUERAS, Alberto (2019). «Danza de la Muerte». *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. DOI: [https://doi.org/10.26754/uz\\_comedic/comedic\\_8](https://doi.org/10.26754/uz_comedic/comedic_8).
- DÍAZ MAS, Paloma (1982). *Temas y tópicos en la poesía luctuosa sefardí*. Manuel Alvar (dir.) [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/52732/1/5309859486.pdf>> [Consulta: 10/03/2021].
- DUMANOIR, Virginie (2003). *Le romancero courtois. Jeux en enjeux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- DUMANOIR, Virginie (2016). «El Cerco de Zamora: un ciclo romanceril, épico-histórico y cortésano». *Studia Zamorensia*, 15, pp. 117-150.
- DUMANOIR, Virginie (2018). «Fuentes poéticas manuscritas antiguas para el estudio del Romancero de corte». *Lemir*, 22, pp. 73-102.
- DUTTON, Brian (1982). *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo xv*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- DUTTON, Brian (1990-1991). *El cancionero castellano del siglo xv*. Salamanca: Universidad de Salamanca <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/>>.
- FAULHABER, Charles B. (1990). «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio ms. 1520». *Celestinesca*, 14, pp. 3-39.
- FAULHABER, Charles B. (2014). «Santillana, Encina y otros en las *probationes pennae* de BNE MSS/830». Berkeley Historical Library (Bancroft Library) <<https://update.lib.berkeley.edu/2014/09/22/santillana-encina-y-otros-en-las-probationes-pennae-de-bne-mss830/>>.
- FRENK, Margit (1961). «Refranes cantados y cantares proverbializados». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15, pp. 155-168.
- FRENK, Margit (2003). *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.

- FRENK, Margit (2006). «La autenticidad folklórica de la antigua lírica “popular”». En *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, pp. 275-294.
- GALLARDO, Bartolomé José (1863). *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*. Madrid: Rivadeneyra.
- GARCÍA, María del Carmen (1994). «Romances, villancicos y refranes en unos garabatos del siglo xv al xvi». *La corónica*, 22, pp. 123-131.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (1985). «Dos decires de recuesta y algunas notas sobre poemas sueltos en el siglo xv». *Revista de Filología Española*, 65, pp. 109-115.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (1991). *El teatro medieval castellano en su marco románico*. Madrid: Taurus.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (1994). *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos*. Madrid: Gredos.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2015). «Revaluación de Juan de Valdés Leal: claves de *In ictu oculi*». *Medievalia*, 18, pp. 369-397.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2021). «El inicio de las Coplas manriqueñas: “Recuerde el alma adormida”». *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, 151, pp. 11-17.
- LEVI, Ezio (1927). «El romance florentino de Jaume de Olesa». *Revista de Filología Española*, 14, pp. 134-160.
- LEVI, Ezio (1933). *Motivos hispánicos*. Firenze: Sansoni, pp. 39-73.
- PONS RODRÍGUEZ, Lola y Marta LÓPEZ IZQUIERDO (eds.) (2015). *Coronación del rey Carlos VIII de Francia y fiestas que se hicieron (1481)*. Paris: e-Spania Books.
- MARÍN PADILLA, Encarnación (1999). «*Arcebispo de Çaragoça*». *Romance castellano manuscrito del año 1429*. Zaragoza: Edición de la autora.
- MARÍN PADILLA, Encarnación y José Manuel PEDROSA BARTOLOMÉ (2001). «Un texto arcaico recuperado para la historia del romancero: una versión aragonesa manuscrita (1448) de “Las quejas de Alfonso V”». *Revista de Literatura Medieval*, 12, pp. 169-184.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1928). *Cancionero musical*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios.
- MASSOT, Josep (1961). «El romancero tradicional español en Mallorca». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 17, pp. 157-173.
- MATEO GÓMEZ, Isabel (1979). *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1900). *Antología de poetas líricos castellanos*. Madrid: Librería de la viuda de Hernando.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (2014). *Estudios sobre lírica medieval*. Margit Frenk (ed.). Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2015). «Los gozos de Nuestra Señora del Marqués de Santillana». En Carlos Alvar (coord.), *Estudios de literatura medieval en la península Ibérica*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 1.061-1.072.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar y Charles B. FAULHABER (2018). «El manuscrito del *Cancionero de Baena* (PN1): descripción codicológica y evolución histórica». *Magnificat. Cultura i Literatura Medievals*, 5, pp. 19-51.

- RICO, Francisco (1982). *Primera cuarentena y Tratado General de Literatura*. Barcelona: El Festín de Esopo.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1976). *Los pliegos poéticos de Oporto (siglo XVI)*. Madrid: Joyas Bibliográficas.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2011). «Los conejos y las liebres». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 3, pp. 11-21.
- RUIZ, Juan, arcipreste de Hita (1992). *Libro de Buen Amor*. Alberto Blecua (ed.). Madrid: Cátedra.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1977). *La poesía cancioneril. El «Cancionero de Estúñiga»*. Madrid: Alhambra.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2006). «“Páseme, por Dios, barquero”: variaciones e interpretaciones de un texto poético». *Salina. Revista de Lletres*, 20, pp. 75-80.
- SCHIFF, Mario (1905). *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*. Paris: Bouillon.
- SEROUSSI, Edwin *et alii* (2009). *Incipitario sefardí: el cancionero judeoespañol en fuentes hebreas (siglos XV-XIX)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- TATO, Cleofé (2010). «Una nueva y fragmentaria versión del romance “Muerto yaze Durandarte” en una *probatio calami*». *Revista de Filología Española*, 90, pp. 279-302.
- TORO PASCUA, María Isabel (2003). «Nuevos y viejos poemas para el *Cancionero del siglo XV* (c. 1360-1520): fuentes manuscritas». En Javier San José Lera (ed.), *Praestans labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 73-92.
- VV. AA. (1956). *Inventario General de manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional.
- VV. AA. (2019). *Catálogo de manuscritos del fondo antiguo de la Universidad Complutense de Madrid (Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Casón de Noviciado)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- WESTWELL, Chantry (2020). «Medieval rabbits: the good, the bad and the bizarre». *Medieval Manuscripts Blog*, April 13 <<https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2020/04/medieval-rabbits-the-good-the-bad-and-the-bizarre.html>> [Consulta: 28/03/2021].

Recibido: 06/04/2021

Aceptado: 11/05/2021

NUESTRO MEDIEVO EN *PROBATIONES CALAMI* Y DEMÁS COPIAS INOPINADAS

RESUMEN: Las *probationes calami sive pennae* y demás copias inopinadas merecen la atención que, excepciones aparte, les han negado los estudiosos. Se trata de un grave error, dado el valor intrínseco, probatorio y testimonial de los textos que nos transmiten: fragmentarios o íntegros, *in fieri* o acabados y siempre elocuentes en su aparente mudez. Me basta un ejemplo: privar a la cultura italiana del *Indovinello Veronese* («Adivinanza de Verona»), una *probatio* al fin y al cabo, sería sencillamente inconcebible. Con este fin, recurro a ejemplos pertenecientes a la Edad Media tardía: romances, poemas tradicionales y composiciones trovadorescas o cortesanas.

PALABRAS CLAVE: Edad Media, literatura española, cultura, tradición, transmisión, manuscritos, codicología, paleografía.

OUR MIDDLE AGES IN *PROBATIONES CALAMI* AND OTHER UNEXPECTED COPIES

ABSTRACT: The *probationes calami sive pennae* and other unexpected copies deserve the attention denied by most scholars when dealing with ancient books. This is a serious error, given the intrinsic, probative and testimonial value of the texts transmitted by them: either fragmentary or complete, in fiery or finished, and always eloquent in their apparent muteness. One reference is enough to prove it: depriving Italian culture of the *Indovinello Veronese* («Riddle of Verona»), a *probatio* after all, would be simply inconceivable. With this aim, I turn to examples from the late Middle Ages and Early Renaissance: romances, traditional poems, and troubadour or courtesan compositions.

KEYWORDS: Middle Ages, Spanish Literature, culture, tradition, transmission, manuscripts, codicology, paleography.



ALPHONSO HORDOGNEZ *VERSUS* ALONSO ORDÓÑEZ.  
SOBRE EL TRADUCTOR DE *LA CELESTINA* AL ITALIANO

JOSÉ LUIS CANET  
Universitat de València  
Jose.Canet@uv.es

A Florencio Sevilla, *in memoriam*

Recientemente han aparecido nuevas investigaciones sobre la primera traducción de *La Celestina* a la lengua italiana (Paolini, 2020; Lampugnani, 2015; Paolini, 2011; Di Camillo, 2002 y 2012; De Miguel, 2003)<sup>1</sup> y sobre su traductor Alphonso Hordognez<sup>2</sup>, tal como se le nombra en la *Tragicocomedia [sic] de Calisto & Melibea*, /fo. B i r/ de la edición romana de Eucharius Silber (1506):

TRAGICOCOMEDIA [sic] de Calisto & Melibea nouamente agiontoui quello che fin a qui manchaua nel processo de loro innamoramento, nel quale se conthiene ultra il suo gratioso & dolce stilo, assai philosophiche sententie & ad uisi assai necessari per gioueni mostrando loro l'ingani che son renchiusi ne falsi seruitori e rrofiane per *Alphonso Hordognez, familiare de la sanctita di nostro signore Iulio papa secondo*, ad instantia de la Illustrissima Madonna Gentile Fletria de Campo Fregoso, madonna sua obseruandissima, de lingua casteliana in Italiana nouamente per lo sopra dicto traducta.

Emma Scoles fue la primera estudiosa de esta edición italiana que intentó esclarecer la personalidad del traductor, revisando incluso los archivos del Vaticano por si encontraba alguna referencia a «Alphonso Hordognez, familiar del papa Julio II», pero sin descubrir dato alguno. Especuló con la posibilidad de que este

---

<sup>1</sup> Estas investigaciones continúan las clásicas de Wagner (1988), Kish (1973), Scoles (1961), etc.

<sup>2</sup> Debemos a Carla Perugini un nuevo dato sobre Alphonso Hordognez en Italia, del que trataré en la segunda parte de este artículo. Quiero agradecerle su incitación a que realizara este estudio.

personaje fuera el homónimo profesor de Retórica del Estudio General de Valencia que ocupó la cátedra en 1517 (Scoles, 1961: 177). Punto de vista que mantuvo D. W. McPheeters (1961: 29-30) al presuponer una relación entre Alonso Ordóñez con Alonso de Proaza, a quien sucedería en la cátedra de Retórica de la Universidad de Valencia, comentando además los textos latinos de los que fue editor, así como de unos pocos poemas suyos<sup>3</sup>.

Quiero puntualizar algunos datos sobre Alonso Ordóñez, profesor del Estudio General de Valencia. La cátedra de Oratoria se creó en 1513-1514 al dividirse la antigua de Retórica en Poesía y Oratoria, regentada hasta entonces por el maestro Juan Partenio Tovar. Alonso Ordóñez sucedió a Partenio en la de Oratoria en 1515, manteniendo dicha cátedra durante todo el periodo del rector Bernat Alcalá (1514-1521). Como sugiere Manuel Vicente Febrer: «Ordóñez era seguramente de origen castellano y fue un apreciado orador de la primera generación humanista» (2003: 244-245). Pero sigue a D. W. McPheeters al relacionarlo con el traductor de *La Celestina*: «Sin duda, mantuvo estrecha relación con el humanista asturiano Alfonso de Proaza [...] Ordóñez adaptaría los versos que Proaza había compuesto para las ediciones de *La Celestina*, con vistas a la edición italiana de la obra» (2003: 245). También tenemos certeza de que Alonso Ordóñez dejó la cátedra de Oratoria al final del curso 1521-1522, año en el que «recibió de los jurados postagermanados permiso para ausentarse de Valencia, dejando la cátedra en manos de su discípulo el aragonés Tomás Benito de Perales, que sólo era bachiller en artes» (2003: 245).

José Teixidor y Trilles recopiló del *Manual de Consells* los nombramientos de rector, vicerrector, maestros y doctores efectuados por los Jurados de la ciudad de Valencia para cada una de las cátedras del Estudio General, transcribiendo para las del año de 1515:

Con provisión de 25 de mayo del año 1515 fue nombrado Retor de la Universidad para dos años más, Bernardo Alcalá, Doctor en theología [...] Nombraron también en el mismo día los siguientes Cathedráticos: En la Cátedra de Theología de Escoto, al maestro Fr. Bernardino Tienda, Franciscano, para tiempo de diez años, y salario de 50 libras annuas [...] Para la Cátedra de Theología de los Nominales, al Doctor Miguel Carenes con 35 libras... Para la de filosofía Moral a Juan Andrés Strany, Doctor en Theología; [...] para la de Oratoria, el maestro *Alonso Ordóñez*; para la de Poesía a Miguel García [...] (Teixidor, 1976: 181).

<sup>3</sup> Los textos latinos que editó y publicó Alonso Ordóñez fueron: *Relectio noua de accentu latino aut latinitae* Donato de Antonio de Nebrija. Valencia: Juan Joffre, 1518; y *Poemata: in quibus supreme laudes Catholicorum Regum continentur que sunt: Pluto furens, Ianus, Inachus, Equestris, Satyra, Victoria, Convivium regium, Varia item ad diversos epigramata lectu sapida & utilia...* de Pedro Mártir de Anglería. Valencia: Juan Viñao, 1520.

A este nombramiento le siguen los de los años posteriores. Así aparece en la provisión de cátedras del 27 de agosto de 1516: «en la de Oratoria, Alonso Ordóñez [...] Retor de la Universidad, el Doctor Bernardo Alcalá. Para la cátedra de Poesía, Juan Angel Gonsalves». En la provisión de 18 de julio de 1517: «en la de Oratoria, Alonso Ordóñez; en la de Poesía, Juan Angel Gonsalves». En la provisión de 2 de setiembre del año 1517 nombraron en: «la de Oratoria, Alonso Ordóñez; en la de Poesía, Juan Angel Gonsalves». En la provisión de 5 de junio del año 1519: «para la de Oratoria, Alonso Ordóñez; en la de Poesía, Juan Angel Gonsalves». El 14 de mayo de 1520 fueron nombrados: «en la de Oratoria, Alonso Ordóñez; en la de Poesía, Jayme Çaera». En la provisión de 15 de mayo de 1521 hay un cambio sustancial, pues «revocaron al Retor, y Viceretor antedichos y nombraron Rector a Juan Andrés Strany, maestro en theología, para tiempo de tres años con salario de 25 libras [...] para la de Poesía, a Juan Angel Gonzalves». Desaparece la cátedra de Oratoria en dicho año así como el nombre de Alonso Ordóñez. Manuel V. Febrer anota:

Por autorización a Alonso Ordóñez para ausentarse de Valencia efectuada por los jurados y consejo del Estudio el 21 de marzo de 1522, se nombró sustituto suyo a Tomás Benito de Perales para que impartiera sus clases hasta san Juan de junio, cf. AMV, MC, A-59, f. 708v y 709r. Como buena parte de los catedráticos de la época, Ordóñez estaba endeudado con prestamistas, habiendo cedido su salario a cierto Francesc Caçorla en pago de deudas, cf. AMV, LN, e-3, núm. 33, f. s/n. (Febrer, 2003: 245, n. 767).

Así pues, Alonso Ordóñez fue nombrado catedrático de Oratoria en 1515; no sustituyendo a Alonso de Proaza, sino a Juan Partenio Tovar, quien era su titular desde las primeras Constituciones de la Universidad del año 1498, cap. LII: «é per Mestre principal de legir de Poesía é art oratoria mestre Joan Partheni, Ytaliá»<sup>4</sup>. Cátedra que se desdoblaba en Poesía y Oratoria el año de 1503, siendo ambas ocupadas por Juan Partenio hasta 1513-1514 (Teixidor, 1976: 158, 173, 176 y 177).

Por los datos que conocemos, Alonso Ordóñez fue un maestro querido por sus discípulos, como así lo atestigua Joan Baptista Anyés (Agnésio) en su poema dedicado *Ad amantissimum suum Alphonsum Ordonium, graecarum latinarumque*

<sup>4</sup> «En los antiguos registros de la universidad valenciana se lo tuvo por extranjero “Maestre Joan Partheni, italiá”, según la pertinente corrección citada por D. W. McPheeters, *El humanista español Alonso de Proaza*, Valencia 1961, 31, n. 67. La base de toda la información sobre este olvidado humanista sevillano fue el estudio de un erudito dieciochesco publicado más de un siglo después, L. Galiana, “Cartas eruditas”, *El Archivo* V, Valencia 1891, pp. 321-331, reproducido en apéndice por J. Salvadó Recasens, “Joan Parteni Tovar, mestre de Vives a la Universitat de València”, *Studia Philologica Valentina* 1 (1996), pp. 125-143, pp. 132-143» (Solís de los Santos, 2012: n. 50).

*mussarum cultorem, Valentino Gymnasio rhetoricem stipendio publico profitemem* de 1521, integrado en su *Apologia in defensionem virorum illustrium equestrium bonorumque civium Valentinorum, in civilem Valentini populi seditionem quam vulgo Germaniam olim appellantur...* Valencia: Juan Baldovino y Juan Mey, 1543. También Francesc Dassió (Francisco Decio) dedicó elogios a su maestro de Oratoria Alonso Ordóñez en *De scienciarum et Academiae laudibus*. Valencia, 1545, pp. 3-4 (García Martínez, 1985: 733, n. 153).

Ottavio Di Camillo planteó dudas más que razonables sobre que el primer traductor de la *Tragicomedia* fuera el catedrático valenciano Ordóñez:

[...] hay aspectos de la vida del traductor que difícilmente puedan convenir con las muy escasas actividades intelectuales del catedrático valenciano del mismo nombre, que parecen limitarse a su enseñanza de la retórica y a su labor de editor de textos latinos [...].

El Alfonso Hordóñez que traduce *La Celestina* es, en cambio, un discreto poeta en lengua italiana. No sólo traduce los versos acrósticos y las estrofas finales de Proaza en «ottava rima», una forma poética muy utilizada en la Italia de la época, sino que tiene una cierta soltura y, añadiría, experiencia, en componer sonetos. No hay que olvidar que después de Santillana ningún poeta castellano intentó cultivar esta nueva forma métrica y hay que esperar otras dos décadas para que el endecasílabo arraigue en España con Boscán y Garcilaso. No cabe la menor duda de que el Hordóñez traductor tenía un buen conocimiento de la versificación italiana; en efecto, el acróstico y las estrofas finales del corrector que Hordóñez recompone en italiano parecen indicar que no era un principiante en escribir poemas. En breve, aunque no sabemos cuál función haya tenido en la curia papal, su dominio de la lengua italiana, tanto por lo que se puede colegir de la traducción como de la prosa y versos de su propia cosecha, revela que había vivido muchos años en Italia, y no siempre en Roma, y que estaba bastante condicionado por la cultura italiana hasta el punto que posiblemente le resultaría más cómodo escribir en italiano que en castellano (Di Camillo, 2012: 222-223).

Efectivamente, el Alphonso Hordognez que traduce *La Celestina* es alguien que domina la lengua italiana, por lo que lleva tiempo en Italia; es conocedor, como indica Di Camillo, de la versificación italiana; y, finalmente, para llegar a ser «familiar» del papa Julio II tuvo que estar bien relacionado con la curia romana, como así lo demuestra la petición que le hizo la «Illustrissima Madonna Gentile Fletria de Campo Fregoso» para que tradujera la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y posteriormente le fuera dedicada. Devid Paolini, en su estudio sobre la «dedicataria», hija natural de Federico de Montefeltro, duque de Urbino, nacida aproximadamente entre 1457-1460, apunta:

Cabe también otra posibilidad [...] que Hordognez trabajara ya en la curia romana y decidiera llevar a cabo la tarea de traducción tanto por la invitación de Gentile Feltria y por los favores que esperaba recibir a cambio, como para ganarse todavía

más el favor de Julio II, que tantas relaciones tenía con la corte de Urbino y la familia Montefeltro.

[...] De todos modos, consideramos muy probable la posibilidad de que Hordognez y Gentile hubieran podido conocerse durante el pontificado de Julio II cuando, por las razones señaladas, las relaciones entre el papa Della Rovere y la familia Montefeltro eran muy estrechas y a la corte de Urbino se la consideraba uno de los centros culturales más importantes de la península italiana y escenario ideal para formar parte luego del entorno papal (allí se reunieron, como hemos visto, Pietro Bembo, Baltasar Castiglione y también Bernardo Dovizi de Bibbiena, entre otros) (Paolini, 2011: 278).

En la actualidad tenemos conocimiento de otro eclesiástico, Alphonsus Hordognez, que embarca en Venecia como peregrino a Tierra Santa en mayo de 1515. Información que incluye Carla Perugini en su edición del *Spechio vulgare per li sacerdoti* de Francisco Delicado:

Los que desde el norte de Europa deseaban ir a Tierra Santa, una vez llegados a Milán, se embarcaban en Pavía para descender el Po hasta Venecia, donde, ya vestidos de romeros, tenían que esperar un embarque para Jaffa. El heterogéneo grupo del que hacía parte Opizonibus en mayo de 1515 estipula un contrato con el dueño de una galera, Marco Antonio Dandolo. Entre los alistados está otro personaje famoso en el mundo de los impresores venecianos como traductor, Alfonso Ordóñez, «presbiter, canonicus hispalensis, parafrenarius sanctissimi domini nostri Leonis pape» (Delicado, 2021: 157).

Por su importancia, incluyo la transcripción de las partes más sustanciosas del contrato para el transporte de los peregrinos desde Venecia a Jerusalén:

Ihus

Die 29 majj 1515.

In nomine domini nostri Jhesu Christi ac gloriose virginis matris Marie. Amen.  
Venetiis in domo nobilis viri domini Bernardi de Marchonis.

Cum sit quod dominus Marcus Anthonius Dandulus, filius domini Johannis, patronus ac particeps, posuerit galeam pro viagio sancti sepulchri, participe etiam domino Bernardo ac domino Anthonio de Marchonis et nauillaverint dictam galeam pro dicto viagio Zaffi, presentibus tholomagijs et Pandulpho Cimatore et Johanne Frandio, stringario, et Dimitrio Zocolerio et honesto Bartholomeo de Lilla in Flandria, cum nobilibus viris, videlicet magnifico domino Georgio de Strayperch, magnifico domino Petro Falch, ambobus allemanis, tamquam principalibus et nominibus suorum sociorum videlicet numero 13 qui veniunt ad dictum viagium Zaffi; et quod dicti dominus Marcus Athonius et Bernardus, ac Anthonius de Marchonis debent conducere dictos dominos peregrinos ad viagium Zaffi cum dicta galea, que sit et esse debeat bene fulcita suis hominibus, ac armaturis, ac artellarijs et omnibus alijs requirantibus ad dictum viagium, ut dicti domini peregrini possint

ire ad dictum viagium sine aliqua suspicione et impedimento aliquo, sicut alias predicti domini de Marchonis fecerunt. Et dicti domini peregrini se obligant et remanserunt concordés cum dictis dominis Marco Anthonio Dandullo et Bernardo, ac Anthonio de Marchonis, dare pro quolibet dictorum peregrinorum ducatos quinquaginta quinque auri, presentibus dictis thollomagijs. Et dicti domini Marcus Anthonius et Bernardus promiserunt personaliter ire ad dictum viagium Zaffi cum dicta gallea, una cum dictis dominis peregrinis, qui promiserunt dare dictis dominis Marco Anthonio Dandulo et Bernardo ac Anthonio de Marchonis ducatos 55, ut supra dictum est, pro quolibet dictorum peregrinorum, cum ac tamen condicione, quod per eos observentur pacta et articulos infra scriptos dictis dominis peregrinis...

[Se incluye contrato con los peregrinos en el caso de que alguien falleciera o no pudieran llegar a Tierra Santa]

Nomina reverendorum, venerabilium, magnificorum ac nobilium dominorum, necnon aliorum honestorum et devotorum peregrinorum simul profectorum ad terram sanctam in gallea domini Marci Anthonii Dandulo, anno Domini millesimo V<sup>o</sup> XV<sup>o</sup>:

Ex Alamania et Germania sub imperio romano:

[...]

[Listado de peregrinos de diferentes países]

[...]

Ex regnis Hispanie, spirituales:

—Dns Alphonsus Hordogniez, presbiter, canonicus hispalensis, parafrenarius sanctissimi domini nostri Leonis pape.

—Dns Haryas Veneras, presbiter.

—Frater Cristophorus Martin.

—Frater Johanes Baptista.

Laici yspani:

—Dns Didacus Sansis de Sancto Jacobo.

—D. Lope Biscainus.

Mulieres hispanie:

—Ysabella Dimagis de Sancto Jacobo.

—Elionora Martin.

—Ysabella de Civita Siniglia.

—Anna Nonis de Nebla.

(Iste quattuor honeste mulieres vistite erant in habitu tercij ordinis minorum, nescio si conventuales fuerint).

[...]

Ex Rodo:

[...]

—Frater Petrus Galvanus, hispanus, presbiter ordinis sancti Johannis [...].

Isti quattuor infranotati aliquibus eorum negociis in Rodo intendentes, neglexerunt discessum gallee et non potuerunt perficere eorum pregrinatorum.

—Frater Didacus de Gaona, ordinis sancte Trinitatis, de Burgo, hispanus (Diesbach, 1889: 265-273).

En la relación de españoles que se embarcaron hacia Tierra Santa se nombra a un religioso, Alphonsus Hordogniez, presbítero, canónigo y parafrenario del papa León X. Cabe reseñar que en el listado de los peregrinos se enumeran los personajes según su importancia, primero los eclesiásticos o espirituales, luego los laicos; finalmente las mujeres (en este caso monjas trinitarias). Entre los espirituales se cita en primer lugar a Alfonso Hordóñez, hispano. Si tenemos en cuenta que el traductor de la *Tragicomedia* al italiano era un «familiar» del papa Julio II<sup>5</sup>, no sería muy descabellado pensar que siguiera en la curia romana al lado de quien le sucedió en la tiara, el papa León X, acumulando nuevas dignidades eclesiásticas.

Prácticamente, casi todos los «familiares» de los papas obtuvieron cargos eclesiásticos y/o prebendas. De todos es conocido que Giovanni di Lorenzo de Medici, hijo de Lorenzo el Magnífico, al ser elegido papa León X gastó prácticamente todos los fondos del tesoro papal, llegando en pocos años a recurrir a préstamos bancarios. Le gustaba rodearse de eruditos y poetas, era un amante de las fiestas, pero sobre todo benefició a sus familiares. Para lo que interesa en este caso, creó o reformó la sala de los claroscuros en el antiguo núcleo medieval del Palacio Apostólico, que sería la sede de los *cubicolarii*, es decir, los encargados de la vigilancia del *cubiculum*, el dormitorio del pontífice; y de los *palafrenarii*, a quienes correspondía la tarea de transportar a hombros la silla gestatoria del papa. Sabemos por la bula papal del año 1514 que: «Ordinamus haberi pro persona nostra unum magnum equum, unum corserium, duos Palafredos [...] et ad ipsorum custodiam deputentur quatuor Palafrenarii, qui comedant in hospitio» (Dufresne, 1845: 90).

Ser palafrenero del papa León X significaba tener una relación estrecha con el pontífice, una cierta familiaridad, pero sobre todo confianza, pues por su cercanía debían de ser fieles y leales<sup>6</sup>. No sabemos cuándo fue nombrado Alphonso

<sup>5</sup> Por ejemplo, he entresacado algunos de los «familiares» conocidos del papa Julio II: —Achille Grassi, quien mantenía muy buenas relaciones con Giuliano della Rovere desde su obispado en Bolonia; cuando fue nombrado papa bajo el nombre de Julio II en 1503 le impulsó en su carrera eclesiástica, nombrándole capellán y «familiar» y ofreciéndole varios beneficios eclesiásticos: en 1506 fue nombrado obispo de Città di Castello, etc. —Don Pedro de Villalón, deán de Tudela, fué camarero pontificio, protonotario apostólico y «familiar» del papa; la curia de Tarazona protestó por los privilegios y distinciones concedidas por el papa Julio II a su «familiar Villalón en julio de 1512», mucho más amplios que los obtenidos en su favor cuando era deán de Calatayud.

<sup>6</sup> Sabemos que el papa Pío III contaba «Como familiares de segundo rango 7 furrieles y guardianes, 34 ujieres y palafreneros»; con León X «la cifra global de los familiares: 244 domini, 174 oficiales [...] el incremento registrado en el número de los efectivos de la familia papal en todos sus componentes; un incremento que debe ponerse en relación a la centralización de la corte papal durante el Renacimiento y a la pompa y opulencia de aquel modo de vida [...] Tal como muestran los perfiles biográficos de los 28 prelados domésticos, el séquito más íntimo de la familia papal de León X estaba compuesto por toscanos, una prueba más del fuerte nexo que se establece, con el retorno del papa al Vaticano, entre la nacionalidad del soberano pontífice y la composición de su familia de Palacio. Pero había también prelados que, de forma casi general, habían iniciado ya antes su carrera, dando pruebas de sus habilidades en varios sectores: en la

Hordognez presbítero y canónigo, si en la época de Julio II o en el papado de León X, pero son dos cargos importantes. Como presbítero se le confirió, por el sacramento del orden, el segundo grado de la jerarquía eclesiástica, siendo el representante de un obispo y habilitado para actuar como responsable de un santuario, una parroquia o división de su diócesis; como canónigo (el nombramiento correspondía a la Santa Sede) estaría al frente de una canonjía, por tanto, con una renta o beneficio dependiente de un cabildo o iglesia colegial.

Nicasio Salvador, al estudiar la estancia de los españoles en Roma durante el periodo de los Reyes Católicos, concluye que responde a diferentes motivos: desde razones comerciales y/o económicas, a las eclesiásticas y/o políticas. Roma atrajo a una amplia cifra de clérigos empeñados en lograr una carrera eclesiástica en el entorno del pontífice, de la curia o de los altos jerarcas de la Iglesia. Pero también:

Un grupo numeroso de esos eclesiásticos se movió en el entorno de la curia, formada por los organismos y las personas que auxiliaban al papa en el servicio personal, doméstico o burocrático, la cual, tras su profunda renovación a partir de Martín V, aparecía bajo la forma de una familia, por lo que sus integrantes, poseedores de una formación sustanciosa, recibían el nombre de *familiares papae*, lo que los situaba en una posición privilegiada para la promoción eclesiástica. En diversos puestos de la curia encontramos a hispanos que, en buena parte, desarrollarán también una labor literaria y cultural (Salvador, 2012: 53).

Bajo mi punto de vista, Alphonso Hordóñez, traductor de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* a la lengua italiana en 1505 (y publicada por Eucharius Silber en 1506), formó parte de los españoles con cultura académica-universitaria que se establecieron en la curia romana, posiblemente en la época de Alejandro VI, manteniéndose en los pontificados posteriores de Julio II y León X, primero como «familiar» y posteriormente canónigo y «palafrenero»<sup>7</sup>, escalando así en su carrera eclesiástica. No es de extrañar que traduzca *La Celestina* a petición de Madonna Gentile Fletria de Campo Fregoso, en un intento de agradar al papa Julio II, quien

Camera, en misiones diplomáticas o en el ejército [...] detentar un oficio doméstico implicaba una relación de fidelidad absoluta, pero no significaba de ninguna manera servir solamente al pontífice ni especializarse en una sola misión: el *familiaris* podía ser sucesivamente camarero secreto, oficial de finanzas, diplomático e incluso, hasta una cierta época de su vida, soldado» (Visceglia, 2008: 94-95).

<sup>7</sup> Por ejemplo, Gabriel Rodríguez de Casal de Raros también fue por las mismas fechas «palafrenero» y «comensal perpetuo» de León X, hasta que regresó a Galicia en 1516 con diferentes cargos y beneficios eclesiásticos: canónigo de la catedral de Santiago y de la colegiata de Muros y arcediano de reina (1521). También fue cura de Santa María dos Baños (Cuntis) y deán de la catedral de Lugo como mínimo desde 1518, etc. (*Faro de Vigo*, 28/12/18). Otro «palafrenero» español del papa (en este caso de Clemente VII) y canónigo, fue Juan de Lobera, canónigo oscense (Durán, 1984: 40).

mantenía una excelente relación con la corte de Urbino y la familia de Montefeltro, muy similar a la que tendría posteriormente León X al entregar el ducado de Urbino a su sobrino Lorenzo II de Médici.

Para finalizar, pienso que existe una coincidencia más que probable entre los dos Alphonso Hordóñez de los que tenemos constancia en Italia: el «familiar» del papa Julio II, y el «palafrenero» de León X. Si así fuera, sería imposible que el traductor de *La Celestina* tuviera relación con el Alonso Ordóñez, catedrático de Oratoria del Estudio General de Valencia en 1515, pues en dicha fecha el otro Alphonso Hordóñez embarcaba hacia Tierra Santa. Por otra parte, es muy improbable que alguien que ha estado al servicio de la curia romana y del papado no consiga ninguna prebenda eclesiástica y aparezca posteriormente en la toma de posesión de la cátedra en Valencia como simple «maestro», cuando siempre se indicaba el cargo monástico y/o eclesiástico que ostentaba en su nombramiento, así como si era «doctor» en alguna disciplina. Finalmente, el «maestro» Alonso Ordóñez, por los datos que conocemos, dominaba el latín (y posiblemente el griego), pero nada sabemos de su posible conocimiento de la lengua italiana para que fuera capaz de realizar una traducción semejante, que implicaría largo tiempo de estancia en el país y conocimientos de la lengua y cultura italiana.

Pienso, por tanto, que las nuevas investigaciones tendrán que dirigirse hacia la curia romana si queremos tener más datos sobre Alphonso Hordóñez y su trayectoria religiosa-profesional, pero quedaría por dilucidar ese interés de cierta nobleza italiana por las obras de ficción castellanas al imprimirse la *Tragicomedia* en fecha tan temprana a petición de una noble, así como la interpretación del texto bajo una nueva moralidad (al igual que en España), cuyo resultado fue la aceptación sin fisuras del texto por la nobleza y la curia romana, como se demuestra por la cantidad de ediciones que se imprimieron, tanto en italiano como en castellano en el país transalpino de esta obra maestra de la literatura española (Tobar, 2005; Saguar, 2020).

## BIBLIOGRAFÍA

- DELICADO, Francisco (2021). *Spechio vulgare per li sacerdoti con nuevos datos bio-bibliográficos sobre El modo de adoperare el legno de India Occidentale*. Carla Perugini (ed.). *Lemir*, 25 (Textos), pp. 141-188 <[https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista25/Textos/04\\_Delicado\\_Spechio.pdf](https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista25/Textos/04_Delicado_Spechio.pdf)> [Consulta: 09/05/2021].
- DE MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos (2003). «Sosta nel labirinto: bilancio bibliografico sulla prima traduzione italiana di *La Celestina*». *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 67, pp. 71-108.
- DI CAMILLO, Ottavio (2002). «Hacia el origen de la *Tragicomedia*: huellas de la *princeps* en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez». En Juan Carlos Conde (ed.), *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas» “Tragicomedia de Calisto y Melibea”* (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington). New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 115-145.
- DI CAMILLO, Ottavio (2012). «Algunas consideraciones sobre *La Celestina* italiana». En Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Debora Vaccari (coords.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Roma: Bagatto Libri, t. 2, pp. 216-226.
- DIESBACH, Max de (1889). «Les pèlerins fribourgeois à Jérusalem (1436-1640). Étude Historique». *Archives de la Société d'Histoire du Canton de Fribourg*. Fribourg: Fragnirère, t. 5 <<https://ifhg.ch/download/no40.pdf>> [Consulta: 09/05/2021].
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1984). «Juan de Aragón y de Navarra, obispo de Huesca». *Jerónimo Zurita. Cuadernos de Historia*, 49-50, pp. 31-86 <<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/09/31/2duran.pdf>> [Consulta: 09/05/2021].
- DUFRESNE, Carolo (1845). *Glossarium Mediae et Infimae latinitatis... cum supplementis integris monachorum ordinis S. Benedicti, D. P. Carpentierii*. Paris: Firmin Didot Fratres.
- FEBRER ROMAGUERA, Manuel V. (2003). *Ortodoxia y humanismo: El Estudio General de Valencia durante el rectorado de Juan de Salaya (1525-1558)*. València: Universitat de València.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Sebastián (1985). «La cultura humanística en la Corona de Aragón en tiempos de Hernán Cortés». En *Hernán Cortés y su tiempo. V Centenario 1485-1985* (celebrado del 25-30 nov. 1985, en Guadalupe, Cáceres, Medellín). Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- KISH, Kathleen V. (1973). *An edition of the first italian translation of the Celestina*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- LAMPUGNANI, Raffaele (2015). *La prima traduzione italiana de «La Celestina»: Primo commento linguistico e critico agli inizi del Cinquecento*. Firenze: Olschki.
- MCPHEETERS, D. W. (1961). *El humanista español Alonso de Proaza*. Madrid: Castalia.
- PAOLINI, Devid (2011). «Madonna Gentile Feltria de Campofregoso, Alphonso Hordognez y la traducción italiana de *La Celestina*». *eHumanista*, 19, pp. 260-295 <[https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume19/11%20ehumanista19.celestina.paolini.pdf](https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume19/11%20ehumanista19.celestina.paolini.pdf)> [Consulta: 09/05/2021].

- PAOLINI, Devid (2020). «Algunas nuevas sobre Alphonso Hordogne». *Celestinesca*, 44, pp. 251-264 <<https://ojs.uv.es/index.php/celestinesca/article/view/19434/17170>>. DOI: <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19434>. [Consulta: 09/05/2021]
- SAGUAR GARCIA, Amaranta (2020). «Hacia un censo completo unificado de los ejemplares conservados de *Celestina* (I): ejemplares de ediciones en castellano localizables en línea». *Celestinesca*, 44, pp. 265-318 <<https://ojs.uv.es/index.php/celestinesca/article/view/19435>>. DOI: 10.7203/Celestinesca.44.19435. [Consulta: 09/05/2021]
- SALVADOR, Nicasio (2012). «Intelectuales españoles en Roma durante el gobierno de los Reyes Católicos». En Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Debora Vaccari (coords.), *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Roma: Bagato Libri, t. 1, pp. 45-65.
- SCOLES, Emma (1961). «Note sulla prima traduzione italiana della *Celestina*». *Studi Romanzi*, 33, pp. 155-217.
- SOLÍS DE LOS SANTOS, José (2012). «El humanismo en Sevilla en la época de Diego López de Cortegana». En Francisco Javier Escobar Borrego, Samuel Díez Reboso y Luis Rivero García (eds.), *La Metamorfosis de un Inquisidor: El Humanista Diego López de Cortegana (1455-1524)*. Huelva / Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, pp. 13-59.
- TEIXIDOR Y TRILLES, José (1976). *Estudios de Valencia [Historia de la Univesidad hasta 1616]*. Valencia: Universidad de Valencia.
- TOBAR, María Luisa (2005). «Las traducciones italianas de *La Celestina*». En Miguel Ángel Vega Cernuda y Juan Pedro Pérez Pardo (coords.), *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 247-264.
- VISCEGLIA, Maria Antonietta (2008). «Casa y servidores del papa durante la primera Edad Moderna». *Studia Historica, Historia Moderna*, 30, pp. 85-108 <[https://revistas.usal.es/index.php/Studia\\_Historica/article/view/1451](https://revistas.usal.es/index.php/Studia_Historica/article/view/1451)> [Consulta: 09/05/2021].
- WAGNER, Christine (1988). *La première traduction italienne de «La Celestina» par Alphonso Hordóñez, Rome, 1506*. Maurice Molho (dir.) [tesis doctoral]. Lille: Université de Lille III, Atelier National de Reproduction de Thèses <<http://www.theses.fr/1987PA040167>> [Consulta: 09/05/2021].

Recibido: 23/05/2021

Aceptado: 31/07/2021



ALPHONSO HORDOGNEZ *VERSUS* ALONSO ORDÓÑEZ.  
SOBRE EL TRADUCTOR DE *LA CELESTINA* AL ITALIANO

RESUMEN: En este artículo reviso la personalidad de Alphonso Hordognez, traductor de *La Celestina* o *Tragicomedia de Calisto y Melibea* al italiano en 1505 y publicada en Roma en 1506, diferenciándolo del profesor homónimo de Oratoria del Estudio General de Valencia.

PALABRAS CLAVE: Alfonso Ordóñez, traductor *Celestina* italiano.

ALPHONSO HORDOGNE *VERSUS* ALONSO ORDÓÑEZ.  
ABOUT *THE CELESTINA* TRANSLATOR TO THE ITALIAN LANGUAGE

ABSTRACT: In this article I try to review the personality of Alphonso Hordognez, translator of *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)* into Italian in 1505 and published in Rome in 1506, differentiating him from the homonymous professor of Oratory at the General Study of Valencia.

KEYWORDS: Alfonso Ordóñez, Italian *Celestina* translator.

## PEDRO DE CIEZA DE LEÓN Y EL MITO DE EL DORADO

JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO

Universidad de León  
carlos.boixo@unileon.es

**E**l mito de conquista por excelencia es el de El Dorado. Bajo su advocación, desde mediados del siglo XVI, los cronistas encontraron un término con el que referirse a aquellas expediciones y conquistas que, surgidas al amparo de la fantasía, terminarían en los más completos desastres. Hablar de El Dorado —o, simplemente, del Dorado o Eldorado— se convirtió para los cronistas en un tópico que cualquier lector podía fácilmente identificar en su doble significado de quimera o fracaso. La búsqueda de El Dorado tuvo enorme fuerza a lo largo de más de un siglo, identificándose con mitos locales en un área bien delimitada, pero de enorme extensión: todo el norte de Sudamérica, principalmente el espacio comprendido entre la cuenca del Amazonas y la del Orinoco y las estribaciones nordestes de los Andes, y la meseta bogotana. Pero incluso fuera de este ámbito, mucho más al sur, también se tratará de encontrarlo en las cuencas de los ríos Paraguay y Paraná.

Desde luego, las circunstancias que rodean al movimiento expansionista de la conquista hacia 1540, fecha en torno a la cual se puede cifrar el conocimiento del que llegaría a ser legendario lugar, no podían ser más favorables para el desarrollo del mito. Es más, casi podría decirse que era inevitable que surgiera. Las referencias a México, pero sobre todo a Perú, cuyas enormes riquezas acababan de ser descubiertas, abrían la esperanza de encontrar reinos aún más ricos. A partir de 1530 hubo una fijación especial en esas zonas del norte de Sudamérica en las que se situaría El Dorado. Siguiendo el arco que traza su costa, las expediciones tendrían como focos de origen la desembocadura del Orinoco (isla de Trinidad), la gobernación de Venezuela (Coro y el golfo de Maracaibo), Cartagena y, ya en la vertiente del Pacífico, hacia el interior, Quito, enclave de gran importancia en lo que se refiere a El Dorado. Las enormes dificultades geográficas (desde las selvas tropicales impenetrables hasta las tierras heladas de las estribaciones norteñas de los Andes) no arredraron a tan decididos expedicionarios, cuyo ímpetu se

desbordó después de la conquista del Imperio inca, ante el convencimiento de que los indios habían huido con grandes tesoros que ocultaban en el interior del continente. Si a esto unimos la creencia de que bajo la línea ecuatorial la naturaleza, por efecto del sol, era pródiga en yacimientos auríferos, se tienen una serie de circunstancias que facilitaron enormemente la necesidad de un mito que se refiriese a un lugar donde el oro fuese muy abundante.

Desde el principio, El Dorado quedó fijado en las crónicas como un mito concreto, pero, a la vez, se aludía a él, en múltiples ocasiones, como un nombre que evocaba, sin mayores precisiones, objetivos muy dispares, lo que le convirtió en referente emblemático para los conquistadores, ya que permitía mantener la esperanza de encontrar dicho reino en muy diversos lugares. Esta doble perspectiva es preciso contemplarla en la actualidad para poder entender un mito que, por una parte, nos habla de un cacique cubierto de polvo de oro que se baña en una laguna bogotana y, por otra, menciona a los omaguas, al rico pueblo del centro del Amazonas, cuyo descubrimiento buscaba Pedro de Ursúa, para su desgracia en tan mala compañía como la de Lope de Aguirre. ¿Qué hay de común entre ambas versiones? Pues solo un nombre mágico que tras el brillo de su conjuro hizo enloquecer a los hombres.

Es difícil de comprender, desde la óptica actual, la fascinación que los conquistadores sintieron por encontrar el reino de El Dorado. Lo cierto es que nuestra visión de la realidad, mirando retrospectivamente aquellos sucesos históricos y conociendo el mundo inhóspito por el que todas las expediciones fueron desgranando su viacrucis, parte de unas premisas que entonces se desconocían. En aquellos momentos lo único cierto era que la conquista del Imperio inca se había saldado con tesoros inimaginables, y existía no solo el convencimiento sino la seguridad más absoluta, a través de multitud de informaciones indígenas, de que en aquellos lugares de Sudamérica se encontraban reinos aún más ricos. El nombre de El Dorado surgió en competencia con otros nombres para designar esos lugares fabulosos. A diferencia del resto, probablemente por su propia sonoridad y por la evidencia de sus referencias semánticas, tuvo un poder de captación mucho mayor, de modo que asimiló a buen número de mitos locales —Meta, Casa del Sol, Manoa, Perime, Paititi— que sistemáticamente encontramos citados por los cronistas con la anotación de que tales lugares maravillosos no eran otros que el propio Dorado.

## 1. LAS RIQUEZAS DE LOS INCAS

El rescate de Atahualpa obtenido en Cajamarca, las riquezas de los templos de Cuzco y los supuestos tesoros de Quito, escondidos por los indios, representaban tan ingente cantidad de oro que resultaba prioritario encontrar los lugares de

procedencia, una vez que se constató que en las zonas descubiertas del Perú no existían minas ni ríos auríferos que lo justificaran. Era, pues, necesario indagar hacia el interior del continente, sobrepasadas las duras sierras andinas, máxime cuando diversas informaciones indígenas hacían suponer la existencia de ricos reinos en esa dirección.

Cieza se hace eco de todo este proceso mítico que terminará concretándose en el quimérico Dorado. En la *Segunda parte de la Crónica del Perú*, más conocida como *El señorío de los incas*, se recrea con minuciosidad en las grandes riquezas que acumulaban en sus templos dedicados al Sol, destacando la descripción que hace del templo de Coricancha en Cuzco. La redacción inicial de este episodio ha de situarse en el año 1550, cuando visitó dicha ciudad, aunque la versión final nos lleva al año 1552, ya que menciona, al comparar la edificación, que «En toda España no he visto cosa que pueda compararse con estas paredes y postura de piedra, sino la torre que llaman la Calahorra, que está junto con la puente de Córdoba, y a una obra que vi en Toledo, cuando fui a presentar la Primera parte de mi “Corónica” al príncipe don Felipe» (Cieza, 1984: I, 177). Para aquellas fechas en que Cieza lo visita, el templo ya había sido saqueado totalmente (1533) y los dominicos habían erigido una iglesia sobre sus muros. La fidelidad de su relato lo fía a los primeros españoles que lo vieron «aunque los indios cuentan tanto de ello y tan verdadero, que no es menester otra probanza» (Cieza, 1984: I, 177). Veamos, aunque sea una mínima muestra, cómo describe su riqueza en oro, tema que, desde luego, es el que llama su atención.

Había muchas puertas, y las portadas muy bien labradas; a media pared, una cinta de oro de dos palmos de ancho y cuatro dedos de alto. Las portadas y puertas estaban chapadas con planchas de este metal. Más adentro estaban cuatro casas no muy grandes labradas de esta manera, y las paredes de dentro y de fuera chapadas de oro [...]. Tenían un jardín que los terrones eran pedazos de oro fino, y estaba artificiosamente sembrado de maizales, los cuales eran de oro, así las cañas de ello como las hojas y mazorcas; y estaban tan bien plantados que, aunque hiciesen recios vientos no se arrancaban. Sin todo esto tenían hechas más de veinte ovejas de oro con sus corderos, y a los pastores con sus hondas y cayados, que las guardaban, hechos de este metal. Había mucha cantidad de tinajas de oro y de plata y de esmeraldas, vasos, ollas y todo género de vasijas, todo de oro fino. Por otras paredes tenían esculpidas y pintadas otras mayores cosas. En fin, era uno de los ricos templos que hubo en el mundo [...] Y, lo que tengo dicho, aún viven cristianos que vieron la mayor parte de ello, que se llevó a Cajamarca para el rescate de Atahualpa; pero mucho escondieron los indios y está perdido y enterrado (Cieza, 1984: I, 177-178).

El famoso rescate de Atahualpa terminó adquiriendo tintes legendarios y, aun hoy día, algunos «cazatesoros» siguen buscando la parte que se supone no llegó a entregarse al ser Atahualpa ajusticiado. El joven Pedro de León, como entonces

se identificaba, se encontraba en Córdoba, camino de Sevilla, a donde acaba de llegar el tesoro o parte del mismo. Nos encontramos en 1534, cuando nuestro cronista tiene una edad comprendida entre los trece y los quince años y esta noticia, difundida en España con mucha rapidez, debió acelerar sus planes para pasar a Indias, máxime si leyó el libro que sobre la conquista del Perú acababa de publicar Francisco López de Jerez. La descripción del templo de Coricancha se sigue de varias menciones a otros famosos «oráculos» donde los indios adoraban a sus dioses y Cieza destaca siempre la ingente cantidad de oro que en esos templos se acumula<sup>1</sup>. Sin embargo, y en ello la realidad y la fantasía se entremezclan para convertirse en tópico, apenas los españoles podrán encontrar algunas de esas riquezas, ya que los indios las esconden, sin que sea posible encontrarlas: «haber los sacerdotes y caciques alzado grandes tesoros que todos estos templos tenían [...] y todavía hay noticia de haber enterrado grandísima cantidad de plata y oro en partes que no hay quien lo sepa, si Dios no, y nunca se sacarán si no fuera acaso o de ventura» (1984: I, 177-178)<sup>2</sup>. Las riquezas atribuidas a los incas resultaron ser, más allá de la constatable realidad, la imagen perfecta del gran tesoro que invitaba a su descubrimiento o, más fácil, a encontrar el supuesto lugar de donde procedía tanto oro (el mito de El Dorado ejemplifica estas dos variantes). La crónica de Cieza refleja una y otra vez este tema. En el siguiente capítulo (el XXIX) habla de la festividad de la llamada «Capacocha», una celebración anual en la que se traían al Cuzco las imágenes de los ídolos de muchos templos, y durante la cual los sacerdotes hacían sus oráculos. El boato del momento lo refiere así Cieza.

Ponían en la plaza del Cuzco la gran maroma de oro que la cercaba toda y tantas riquezas y pedrería, cuanto se puede pensar por lo que se ha escrito de los tesoros que estos reyes poseían [...] había suma de grandes tinajas de oro y plata (1984: I, 180).

Lamenta Cieza de León no poder detenerse en contar todo lo que podría al respecto de estas fiestas y sus celebraciones, tantas que hubiera sido «menester hacer de solo ello un volumen» (Cieza, 1984: I, 180), y cita, a modo de ejemplo, la que considera una de sus fiestas más solemnes, la de Hatun Raymi, que se celebraba

<sup>1</sup> La posición de Cieza sobre estos templos se mantiene a lo largo de su obra: sus dioses son demonios permitidos por Dios, aunque la razón no pueda explicar el designio divino, en los que, a veces, se realizan sacrificios humanos (a pesar del horror que en el cronista le produce esta práctica, manifiesta el error de los españoles al afirmar que en todos los templos había sacrificios humanos [1984: I, 179]).

<sup>2</sup> De igual manera, al describir el templo de Pachacámac, situado cerca de Lima, señala: «aunque el capitán Hernando Pizarro procuró con diligencia llegar a Pachacama, es público entre los indios que los principales y los sacerdotes del templo habían sacado más de cuatrocientas cargas de oro, lo cual nunca ha aparecido, ni los indios que hoy son vivos saben dónde está» (1984: I, 97).

al finalizar agosto, ya recogidas las cosechas. Una vez más, si hay algo que se destaca es las riquezas de oro:

grandes vasos de oro [...] tenían muchos atabales de oro [...] paños de plumas de chaquira de oro [...] y crean los lectores que tenemos por muy cierto que, ni en Jerusalén, Roma, ni en Persia, ni en ninguna parte del mundo, por ninguna república ni rey de él se juntaba en un lugar tanta riqueza de metales de oro y plata y pedrería como en esta plaza del Cuzco (1984: I, 181).

Añade Cieza una interesante nota personal, su recuerdo del eco de aquellas fiestas: «Yo me acuerdo, estando en el Cuzco el año pasado de mil quinientos y cincuenta por el mes de agosto, después de haber cogido sus sementeras, entrar los indios con sus mujeres por la ciudad con gran ruido» (Cieza, 1984: I, 182), y lamentando que ni la famosa maroma de oro ni el resto de las riquezas hayan aparecido, «ni hay indio, ni cristiano que sepa ni atine adonde está enterrado en el Cuzco y en los oráculos y en otras partes de este gran reino» (1984: I, 182)<sup>3</sup>.

## 2. LA INICIAL ATRACCIÓN DE QUITO

Aunque no se relaciona de manera directa con la búsqueda de El Dorado, la expedición de Pedro de Alvarado, relatada minuciosamente por Cieza, nos permite comprender la importancia que tuvo la ciudad de Quito en la búsqueda de El Dorado. Además, es como un preámbulo que nos introduce en las primeras experiencias de Pedro de León (el apellido Cieza lo incluiría tardíamente) en América: primero, en 1535, él se encontraría en el descubrimiento de las sepulturas de Cenú, un inicio prometedor para el jovencísimo soldado que sueña con los grandes tesoros mencionados por el cronista Francisco de Jerez; luego, la contrapartida, el fracaso de la expedición del licenciado Vadillo, que experimenta en persona (en los años 1537-1538) y cuyas desgracias tantas veces tendría que repetir en su crónica al relatar el sinfín de expediciones en las que no encuentran las riquezas ansiadas, sino todo tipo de desventuras y de muertes. Comienza la narración de la entrada de Pedro de Alvarado en tierras

<sup>3</sup> Cieza rememora la entrada de Pizarro en la ciudad de Cuzco, en octubre de 1534, de esta manera: «ni en todas las Indias se halló tal riqueza, ni príncipe cristiano ni pagano tiene ni posee tan rica comarca como es donde está fundada esta famosa ciudad [...]. Pues como entraron los españoles y abrían las puertas de las casas, en unas hallaban rimeros de piedras de oro de gran peso y muy ricas, en otras grandes vasijas de plata. Amohinábanlos el ver tanto oro. Muchos se lo dejaban, haciendo escarnio de ello, sin querer tomar más que algunas joyas delicadas y galanas para sus indias [...]. Como el gobernador lo mandaba y procuraba, se recogió un gran montón de plata y oro, y habiéndose robado lo que buenamente se puede creer, se hicieron cuatrocientas y ochenta partes que se repartió entre los españoles» (1984: I, 314).

ecuatorianas, en 1534, una vez que ha tenido informaciones en Guatemala, donde era gobernador, de la existencia de tierras ricas. Según relata Cieza en la *Tercera parte de la Crónica del Perú* (I, LXIII) se preparaba Alvarado para alguna expedición a través del Pacífico, sin un objetivo fijado aún. En ese momento le llegan noticias «de cómo el Perú se había descubierto y Francisco Pizarro proveído por gobernador de cierta parte de él y que había hallado grandes tesoros y nueva de mayor riqueza en lo de adelante» (Cieza, 1984: I, 305). A esto se suman las informaciones que le da el piloto Juan Fernández, «de la mucha riqueza que se decía haber en Quito» (1984: I, 306), de manera que «se determinó de en persona venir descubriendo lo que pudiese que no hallase ocupado por Pizarro ni su gente» (1984: I, 306). Como siempre parece ocurrir, un misterioso indio ratifica la existencia de prodigiosas riquezas: «con gran noticia que tuvo de la mucha riqueza que había en el Quito de un indio que dijo haberlo visto por sus ojos» (1984: I, 306). Cieza insiste en su relato en la intención de Alvarado de no interferir en la gobernación de Pizarro, de manera que su objetivo «era de descubrir tierra delante de Chíncha, donde paraban los términos de la gobernación de Pizarro» (1984: I, 306). Si ello hubiera sido así, la insistencia en el tema de Quito habría de tomarse como una de las muestras de la riqueza de aquellas tierras. Sin embargo, resulta sospechosa la facilidad con que se deja convencer para cambiar el objetivo de la expedición. Tal como sigue el relato de Cieza en el capítulo LXV:

los votos y pareceres de los principales de su real fueron tantos sobre que fuesen al Quito que lo hubo de poner por obra; porque no pensaban que lo que en Cajamarca se habían repartido fue mucho para comparación de lo que creían hallarían en el Quito, con que luego muy de veras tenían por cierto volver ricos a España. Mas de otra suerte les avino, como iré relatando. Aquel indio que afirmó haber visto el tesoro y haber estado en el Quito, prometió de guiar por camino seguro hasta los meter en la ciudad (1984: I, 307).

La expedición prometía porque, a los pocos días de su inicio, transcurriendo por la región de Jipijapa, en la zona costera del centro del actual Ecuador, llegan a un pueblo al que, con propiedad, denominaron «del oro». Sus habitantes no se percataron de su llegada y, los que no consiguieron huir, fueron hechos cautivos. El relato de Cieza contiene algunos elementos que se repetirán en su obra de manera constante y que muestran su perspectiva sobre la conquista, una actitud, por otro lado, bastante común entre los cronistas de Indias: su censura a la violencia que los españoles ejercen sobre los indios, su codicia y el moralizante mensaje del castigo. Todo ello no empaña, sin embargo, la admiración que siente ante el descubrimiento de tesoros que quedan simbolizados en el «oro».

[...] su pueblo robado y saqueado, donde infinita riqueza hallaron de fino oro en lindas joyas y plata. Muchos no la estimaban, ni se dieron nada por ella, sino fueron algunos que tomaban algunas ollas y otras vasijas para su servicio. Fueron las esmeraldas, que si todas las guardaran y vendieran valieran un gran tesoro; mas ignorando su valor, juzgando ser de vidrio, como si los indios tuvieran algunos hornos de él, las tuvieron en poco. Dijéronme que un platero conoció ser piedras ricas y que disimuladamente hizo mochila de todas las más que pudo, para con ellas volverse a España. No se vio él en tal gloria, porque entre las nieves y fríos de adelante se helaron él y su burjaca de esmeraldas. Hallaron más, según algunos me contaron, en este pueblo; unas armas con que se armaban cuatro hombres hechas de planchas de oro y claveteadas con clavos de lo mismo; las lañas eran anchas, como cuatro dedos, y algo largas; las armaduras de oro para las cabezas como casquetes del mismo metal, sembradas de esmeraldas: ellas debían de ser tan ricas que en Milán se armaran más de cuatrocientos con su valor. Todo el oro se recogió, llevándolo como mejor pudieron, aunque todo les parecía poco; no dándoseles nada por lo que hallaban, aguardando a henchir las manos en el Quito (1984: I, 308).

La expedición de Pedro de Alvarado fue un desastre total: el indio que ha prometido guiarles a Quito se escapa (como ocurría en tantas ocasiones) y se ven perdidos en medio de cenagales y selvas impenetrables en las que han de avanzar a golpe de machete. Para colmo, han de traspasar las estribaciones andinas ecuatorianas en la peor época del año, resultando muertos más de ochenta españoles y más de tres mil indios que, como era habitual, servían de porteadores. El final de aquella expedición, después de casi cuatro meses de camino, terminó en Riobamba, muy lejos de Quito, donde Almagro y Belalcázar llegan a un acuerdo con Alvarado para que regrese a su gobernación de Guatemala. Desde el punto de vista histórico, la aventura de Pedro de Alvarado no tuvo la más mínima relevancia; sin embargo, como en tantas expediciones similares, el relato de aquellas desventuras tenía un indudable atractivo narrativo dado el carácter extraordinario de los sucesos. Cieza dedicó varios capítulos a narrar con detalle el dramatismo de algunos momentos, entreverando episodios dignos de una novela de aventuras con el constante tono admonitorio moralizante tan característico de su forma de pensar.

[...] llegó nueva cómo los indios habían muerto a un español y herido a otro, los cuales se habían apartado por robar a los indios sin que fuesen vistos; y ellos, como vieron no ser más, mataron al uno que se nombraba Juan Vázquez. Cabalgaron luego para castigar los indios sin tener, a mi ver, ninguna culpa, pues no pecaban en matar los que tantos de ellos mataban y robaban, estando en sus propias tierras y casas (1984: I, 308).

No serán pocas las ocasiones en las que, en efecto, Cieza defiende a los indígenas en el razonable deseo de posesión de sus tierras y en las que denuncia la

crueledad injustificada de los españoles. No se cuestiona, sin embargo, el derecho de conquista, aunque sí pretende una ilusoria pacificación del territorio justificada en la bondad intrínseca de pertenecer al Imperio español. Su visión de la vida, fruto de un moralismo de hondas raíces, se refleja en la objetividad con que trata tanto a los indios como a los españoles, por igual virtuosos o malvados. No es extraño que asocie el castigo divino a las conductas que, como en el caso del canibalismo que él mismo comprobó en varias ocasiones, merecían la más enérgica condena, más allá del horror ante su visión.

Afirmáronme algunos caballeros honrados, que hoy son vivos [...] que los indios que trajeron de Guatemala comieron infinidad de gente de los naturales de estos pueblos que caen en la comarca de Puerto Viejo, y después fueron los más helados de frío y muertos de hambre, como se dirá; y así se van apocando en algunas partes con grandes infortunios, castigándoles Dios por sus detestables pecados: pues nos consta en esta parte de Puerto Viejo hay muchos que usan el pecado nefando; y los que vinieron de Guatemala tienen la costumbre de se comer (1984: I, 308).

¿Compensaba pasar tantas penalidades en pos de riquezas que tan quiméricas solían resultar? Cuando Cieza escribe su crónica ya han pasado muchos años en los que él mismo ha podido comprobar la dificultad del premio y los inútiles sacrificios. Son relatos reales de cientos de muertes, en los parajes más extremos, lo que será una constante en las múltiples e infructuosas búsquedas que, bajo cualquier advocación —entre ellas la de El Dorado— recorrieron las sierras y cordilleras, los llanos y las selvas de la mitad norteña de Sudamérica. Cieza añade su píldora moralista.

Y estando allí algunos días donde se murieron algunos de los españoles: morían con mucha miseria, sin tener refrigerio ni más que trabajar de caminar, y por colchones la tierra y por cobertura el cielo. No tenían pasas ni camuesas en que oler, sino alguna raíz de yuca y maíz, porque entiendan en España los trabajos tan grandes que pasamos en estas Indias los que andamos en descubrimientos y cómo se han de tener de buena ventura los que sin venir acá pueden pasar el curso de esta vida tan breve con alguna honestidad (1984: I, 310).

Los indios todos estaban avisados de la venida de los españoles, nueva con que mucho se espantaban, teniéndolos por locos, pues por buscar oro se ponían a pasar tantos trabajos [...].

En esto, el adelantado, por su parte, y el licenciado Caldera, por la suya, venían caminando con gran trabajo y fatiga, y el hambre que tenían era tanta y tan canina, que ni dejaban de comer caballo que se muriese, ni lagartijas, ratones, culebras y todo lo que podían meter en las bocas, aunque fuesen estas bascosidades [...]. De estas cosas no me espanto porque por mí han pasado mi pedazo de necesidades: mas será bien que en España conozcan y entiendan que se ganan por acá de esta manera los dineros (1984: I, 312).

[...] no veían la hora que verse de pies en tal tierra porque con sus trabajos y hambres no piaban tanto por el oro de Quito como al principio (1984: I, 312).

Los desventurados indios e indias que con ellos iban gritaban por morir tan miserablemente, lamentando su desventura: llaman con terribles voces a sus mayores. El viento era tan recio que los penetraba y hacía perder el sentido. No tenían abrigo y era el frío tan grande que caían faltos de toda virtud; boqueando, echaban las ánimas de los cuerpos. Muchos hubo que, de cansados, se arrimaban a algunas de las rocas y peñascos que por entre las nieves había; cuan presto como se ponían, se quedaban helados, y sin ánimas, de tal manera que parecían espantapájaros [...]. Murieron con estas nieves quince españoles y seis mujeres españolas y muchos negros y más de tres mil indios e indias. De que salieron de ellos, parecían difuntos sin color ni virtud, amarillos y tan desflaqueados que era gran compasión de los ver. Muchos de los indios que no murieron escaparon mancos; de ellos sin dedos, y de ellos sin pies, y algunos ciegos de todo punto (1984: I, 320).

Todo un repertorio moral para un Pedro de Cieza de León que se ve deslumbrado ante los tesoros incas, pero que une ese esplendor tan ligado al espíritu descubridor renacentista a un desengaño anticipador del espíritu del Barroco del siglo XVII.

### 3. EXPEDICIÓN DE CIEZA CON JUAN DE VADILLO (FEBRERO DE 1537 – 1539)

Pedro de León tuvo ocasión muy pronto, después de su llegada a América, de participar en una expedición que responde fielmente a los objetivos que, entre 1530 y 1550, definieron las expectativas creadas en torno al descubrimiento: primero, de un paso al Mar del Sur y, luego, de reinos ricos situados al interior del continente sudamericano, en las cuencas del Orinoco y del Amazonas. Se trató de un desplazamiento de norte a sur que, para su mejor comprensión, hay que situar su origen en la zona costera desde Panamá hasta la desembocadura del Orinoco y que, ante el fracaso al no encontrar el paso al Mar del Sur (con grandes expectativas en el lago de Maracaibo) terminó por centrarse en las zonas llanas situadas al poniente de las sierras andinas. El relato de Cieza sobre su participación en la expedición de Vadillo de 1537 —recogido en la *Primera parte de las Guerras civiles (Guerra de Salinas)*, en el capítulo LXXX del segundo tomo— parte de la mención a la incursión que Francisco César había realizado pocos años antes, saliendo de las costas de Tierra Firme hacia el interior. Recordemos que la gobernación de Cartagena la había conseguido Pedro de Heredia en 1532 y sus primeras incursiones hacia el interior no podían haber sido más fructíferas, hasta el punto de que el reparto de oro entre los soldados había superado con creces lo que habían conseguido los participantes en las dos grandes conquistas, las de México y Perú. En la zona de Zenú (Sinú, Cenú), en la sabana cercana a Cartagena, delimitada por los

ríos Cauca y Magdalena, encontró una cultura milenaria, una de cuyas costumbres eran los enterramientos con tesoros del difunto. Con fama de cruel, saqueó todas las tumbas que alcanzó a descubrir y terminó siendo acusado tanto por el maltrato de los indios como por el robo de las riquezas encontradas. Puesto que en aquella región no había minas de oro ni ríos auríferos se llegó a la conclusión de que su procedencia estaba más al interior. Ese es el objetivo de la expedición que Heredia encomienda a Francisco César y el antecedente de la que Vadillo organizaría con el mismo motivo. Dice nuestro cronista y conquistador:

don Pedro de Heredia envió a un capitán esforzado, diestro y muy valeroso, llamado Francisco César, y este anduvo diez meses por tierra muy trabajosa, de grandes montes, y pasó harta necesidad, él y su gente [...] llegaron a una muy altísima sierra de montañas llamada Abibe y la atravesaron y llegaron al valle de Goaca, donde tuvieron una recia batalla con los indios, y siendo los españoles sesenta y tres y los indios más de veinte mil, los vencieron e hicieron huir; verdad es que los bárbaros afirman que una visión celestial fue lo que a todos con su vista hizo huir. Hallaron allí un templo del demonio, y sacaron de una sepultura treinta mil pesos, y tuvieron noticias haber en el valle muchas sepulturas o enterramientos como aquel que habían hallado (1985: II, 135).

César, dadas las escasas fuerzas de hombres de los que disponía, se ve obligado a regresar y llega al puerto de Urubá, de donde las noticias se transmiten a Cartagena, lugar en el que Vadillo las conoce y decide organizar la expedición, en la que participó Cieza, para descubrir aquellas regiones. Comenta Cieza que «como en aquel tiempo estábamos en Cartagena reclusos muchos mancebos, deseábamos venir a alguna jornada que se tuviese por provechosa [...] y sacó la más lucida gente y más caballerosa que en ninguna parte de la Tierra Firme ha salido» (1985: II, 136). En efecto, la expedición de Vadillo congregó a trescientos cuarenta y cinco españoles, más de quinientos caballos y numerosos indios y negros de servidumbre y apoyo, tal como indica Cieza, que señala que en ella figuraba también Francisco César con el cargo de teniente y que salió de Urubá. Vadillo, conquistador también cruel, buscó por la región de la actual Antioquia colombiana el oro de los indios, en una zona en que se suponía estaba o había existido un templo de enormes riquezas, dedicado a la diosa Dabaibe, uno de esos mitos asociados con el tiempo al de El Dorado. Para César, hombre al parecer de gran bondad y muy querido por sus soldados, fue su última expedición, ya que enfermó y murió en Corí. Vadillo acabaría la expedición en Cali, desde donde se desplazó al Perú y acabó siendo preso por sus desafueros. La expedición resultó infructuosa y Cieza, a pesar de haber participado en ella, no hace ningún relato de esta. La razón que da es que:

E como esta jornada sea fuera de los límites del Perú, e yo me halle tan cansado y fatigado en investigar las cosas de acá, no me obligaré a salir de la materia por nin-

guna cosa; pero por ser nosotros los primeros que abrimos camino del mar Océano al del Sur, y porque se sepa cómo entraron tantos españoles de Cartagena en el Perú juntos, escribo lo que conviene para este efecto (1985: II, 136).

No deja de ser extraño que, a diferencia de otros cronistas, no relate los que parecen extraordinarios acontecimientos vividos por él mismo en dicha expedición. De manera indirecta hay algunas referencias cuando, al comienzo de su *Crónica (Crónica del Perú. Primera parte, I, capítulos X, XV y XVI)* describe los lugares de Anserma y Caramanta, ciudades colombianas de la zona de Antioquia en su parte más continental, por donde transcurrió su deambular con Vadillo. Allí menciona algunas anécdotas llamativas sobre el canibalismo de sus pobladores y de la costumbre de enterrar a los indios principales con sus esposas y sirvientes, así como con sus tesoros, tal como había podido comprobar en el Cenú. Las penalidades sufridas son fáciles de imaginar a partir de las mínimas menciones que se permite deslizar, como si fuera una cuestión poco trascendente en su descripción.

[...] pasamos mucho trabajo, cuando íbamos con Vadillo, de hambre y frío, y bien podré yo afirmar en toda mi vida pasé tanta hambre como en aquellos días, aunque he andado en algunos descubrimientos y entradas bien trabajosas (1984: I, 25).

Porque entiendan los trabajos que se pasan en los descubrimientos los que esto leyeren, quiero contar lo que aconteció en este pueblo [Caramanta] al tiempo que entramos en él con el licenciado Juan de Vadillo (1984: I, 26).

Algo más extenso es su relato del paso por las montañas de Abibe.

Lo más alto de la sierra, que es una subida muy trabajosa y una bajada de más peligro, cuando la bajamos con el licenciado Juan Vadillo, por estar en lo más de ella unas laderas muy derechas y malas, se hizo con gruesos horcones y palancas grandes y mucha tierra, una como pared, para que pudiesen pasar los caballos sin peligro; y aunque fuese provechoso, no dejaron de despeñarse muchos caballos y hacerse pedazos; y aun españoles se quedaron muertos. Y otros estaban tan enfermos que, por no caminar con tanto trabajo, se quedaban en las montañas, esperando la muerte con gran miseria, escondidos por la espesura, porque no los llevasen los que iban sanos si los vieran (1984: I, 19).

Después de más de un año «descubriendo», «donde se pasó muy gran trabajo y grandes miserias de hambres, que murieron noventa y dos españoles y ciento diecinueve caballos, y tanta fue el hambre, que se tuvo por cierto que todos pereciéramos» (1985: II, 135), Cieza lamenta que Vadillo siguiese con su intento de llegar al Mar del Sur, es decir, al Pacífico (objetivo preferente en esos momentos),

porque, de otra manera, «bien pudiera dar en la riqueza de Bogotá, con que todos los que con él veníamos fuéramos remediados» (1985: II, 135). Cieza permanecería en estas regiones colombianas por un espacio de diez años, antes de pasar al Perú.

Es relevante la admiración que siente Cieza hacia el capitán Francisco César, que, a finales de 1529, había dirigido una pequeña expedición partiendo del Fuerte Sancti Spiritus, fundado por Sebastián Caboto en 1527, primer asentamiento español en las actuales tierras argentinas, llegando probablemente hasta las sierras de la provincia de Córdoba, muy lejos del objetivo peruano que algunos cronistas como Díaz de Guzmán, escribiendo ochenta años después, le atribuyen y cuando apenas podían tenerse noticias del Imperio inca (conquistado por Francisco Pizarro a finales de 1532). Las supuestas riquezas de aquellos territorios por donde transitó la expedición de César serían uno de los orígenes de una de las leyendas más tardías en torno a una fabulosa tierra situada cada vez más hacia el sur de Argentina, la «Ciudad de los Césares».

Cieza coincidió con Francisco César en Cartagena de Indias en 1537 y menciona las grandes riquezas que parecía existían en aquella región del Río de la Plata, aunque era cauto al respecto.

Teníase gran noticia de las provincias que se extienden a la parte occidental, por donde corre el grande e muy poderoso río de la Plata [...] ciertos españoles que fueron por él arriba [...] contaban grandes cosas, y la fama y aun los acaecimientos siempre los engrandecen más de lo que es. Decíase que había tanta cantidad de metal de plata y oro que no lo tenían en nada los indios, y, asimismo, se vieron piedras preciosas de esmeraldas; y yo conocí a Francisco César, que fue capitán en la provincia de Cartagena [...] y a un Francisco Hogazón, que también es de los conquistadores de aquella provincia, y muchas veces los oía hablar y afirmar con juramento que vieron mucha riqueza y grandes manadas del ganado que acá llamamos ovejas del Perú (1985: II, 265).

Aunque el nombre de El Dorado aún no había surgido, la expedición de Cieza con Vadillo recorrió lugares que, luego, llegaron a identificarse con el del mito y, en todo caso, no se diferenció, por las penalidades sufridas, de lo que sería la norma habitual en las que, bajo la advocación de El Dorado, buscaron tan sugerente reino por los más inhóspitos lugares.

#### 4. LA LEYENDA DE EL DORADO

Los dos cronistas en los que se fundamentó la tradición cronística del mito de El Dorado fueron Fernández de Oviedo y Cieza de León. Si bien sus informaciones pueden considerarse complementarias, la concreción de la versión de Oviedo

—que sitúa las primeras informaciones sobre El Dorado en Quito, a inicios de 1541, y que motivarán la expedición de Gonzalo Pizarro— fue determinante para que la historia de un cacique recubierto de oro terminase adornada con múltiples detalles fantásticos por otros cronistas y se convirtiese en la leyenda que ha llegado a nuestros días. Sin embargo, hay que añadir la información que ofrece Pedro de Cieza de León, cuyo relato resulta muy diferente al de Oviedo, omitiendo la historia del cacique «dorado» (el motivo que genera el mito concreto) para referirse al consabido informante indígena y a un reino donde el oro es extraordinariamente abundante (los dos elementos habituales que se constituyen como básicos en las expediciones en la búsqueda de tierras ricas). Oviedo y Cieza serían la fuente que utilizarían el resto de los cronistas al referirse a El Dorado, fusionando ambas informaciones. El relato de Cieza es el siguiente:

En Latacunga se tomó un indio, por mano de un español llamado Luis Daz, extranjero, porque luego se conoció serlo; preguntáronle de qué tierra era natural; respondió que era de una gran provincia llamada Cundinamarca, sujeta de un señor muy poderoso, el cual tuvo en los años pasados grandes guerras y batallas con una nación que llamaban los Ahícas, muy valientes, tanto que pusieron al señor ya dicho en grande aprieto y con necesidad de buscar favores, el cual envió a él y a otros a Atabalipa a le suplicar le diese ayuda, pues era tan gran señor, para pelear contra aquellos sus enemigos, y que, por tener la guerra que tenía con Huáscar, su hermano, no envió: lo que prometió hacer en acabando aquel debate; y que les mandó a este y a otros que anduviesen en sus reales hasta que volviesen con lo que deseaban y que haciéndolo así fueron hasta Cajamarca, donde de todos sus compañeros él solo había escapado y venídose con Rumiñahui a aquella tierra. Preguntáronle muchas preguntas de la suya. Dijo tales cosas, y tan afirmativamente, que hacía «in creyente» de nadar todo en oro, y que los ríos llevan gran cantidad de este metal, y las cosas que este indio dijo, aunque salieron inciertas, se han extendido por todas partes buscando lo que llaman «El Dorado», que tan caro a muchos de los nuestros ha costado. Mandó Belalcázar a Pedro de Añasco que fuese con cuarenta caballos y otros tantos peones con aquel indio, que decía su tierra estar diez o doce jornadas de allí, señalando los que habían de ir. Como habían oído al indio lo que había dicho, buscaban almocafres, barretas y algunos azadones, para coger de aquel oro que creían haber en los ríos (1984: I, 339).

Por primera vez un cronista menciona al «indio» apresado por Luis Daza, uno de los capitanes de Belalcázar, suceso real ocurrido en 1534, en el marco de los acontecimientos que llevaron a la búsqueda de uno de los nobles incas, Rumiñahui, de quien se tenía el convencimiento de que había escondido gran parte de los tesoros. Cieza informa sobre un indio, proveniente de las tierras situadas al norte del Imperio inca, que había llegado hasta Cajamarca, para solicitar ayuda militar a Atahualpa —justamente cuando Pizarro invade el Imperio— y que

describe que en su país hay ríos de oro. Ese territorio es lo que Cieza entiende que se denomina «El Dorado», sin que haga mención expresa al mito descrito por Oviedo. Aparentemente, entre las dos versiones, lo único en común es el nombre, que Cieza, *a posteriori*, sin que tenga que ver directamente con la información del indio, señala que la búsqueda de ese territorio se ha identificado con la de «El Dorado». Ello explicaría que Belalcázar, que envía a Añasco a comprobar la información, no mencione El Dorado hasta después de 1542, cuando ya se ha producido la expedición de Gonzalo Pizarro, cuyo destino es identificado por Cieza con la de Añasco.

[...] y como Gonzalo Pizarro desease emprender alguna conquista e vio que había en aquella ciudad mucha gente, todos mancebos y soldados viejos, codició descubrir el valle del Dorado, que era la misma noticia que habían llevado el capitán Pedro de Añasco y Belalcázar, y lo que dicen de la Canela, que ya en ella había entrado poco tiempo había el capitán Gonzalo Díaz de Pineda. Este, con cantidad de españoles, allegó descubriendo hasta unas sierras muy grandes, y en las faldas de ellas salieron muchos indios a le defender el paso adelante, y le mataron algunos españoles y entre ellos un clérigo, y tenían hechas grandes albarradas e fosadas; e anduvo algunos días por aquella tierra hasta que entró en los Quijos e valle de la canela, y volvióse a Quito sin poder descubrir enteramente lo que había tenido gran noticia, que los indios le decían que adelante, si anduviera más, hallara grandes provincias asentadas en tierra llana, llena de muchos indios que poseían grandes riquezas, porque todos andaban armados de piezas e joyas de oro, y que no había montaña ni sierra ninguna. Y como en Quito se tuviese esta noticia, deseaban todos los que allá estaban hallarse en aquel descubrimiento; y luego el gobernador Gonzalo Pizarro, comenzó a se aderezar e salir de la ciudad (1985: II, 179).

Gonzalo Pizarro llegó a Quito en diciembre de 1540. Fue en ese momento seguramente cuando conoció el asunto de El Dorado, y el ambiente que se respiraba en la ciudad debía de ser expectante porque la expedición se organizó en un tiempo brevísimo ya que en febrero de 1541 partía hacia su destino. Vemos que Cieza de León, lo mismo que los cronistas posteriores, dan por sentado que quien primero tuvo noticias de El Dorado y lo buscó fue Belalcázar. Y, desde luego, el propio conquistador insistiría a partir de 1542, después del regreso de Pizarro, que El Dorado era el objetivo de sus expediciones desde tiempo atrás; hay que suponer que desde las informaciones del indio prisionero de Daza, objetivo de la fracasada expedición de Añasco en 1536, y, con la misma finalidad, la expedición de 1538 que le lleva a tierras bogotanas. Sin embargo, lo extraño es que Belalcázar nunca mencionase hasta 1542 que busque El Dorado, y, al contrario, a partir de esta fecha insiste en que ese ha sido su objetivo desde hacía tiempo.

Ramos (1973) mantiene que Belalcázar no había oído hablar de El Dorado hasta su regreso de España en 1542. Es una tesis que podría calificarse de «radical»,

por lo terminantes que son sus proposiciones en un tema tan difuso. Aunque Belalcázar, años más tarde, diría que su expedición a tierras muiscas en 1538 formaba parte de la búsqueda de El Dorado, en sus declaraciones sobre este viaje efectuadas en Cartagena en 1539 no hace ninguna mención, ni tampoco los dos oficiales de dicha expedición, a los que también se tomó testimonio. Por su parte, ni Jiménez de Quesada ni Federman lo mencionan. Parece, pues, que el mito no ha surgido aún. Una razonable duda se plantea, sin embargo, de las declaraciones del tesorero real de Belalcázar, Gonzalo de la Peña, que manifiesta el 4 de julio de 1539 en Cartagena que Belalcázar «salió en demanda de una tierra que se dice el Dorado e Paqua e de muy gran noticia de oro e de piedras» (Gil, 1989: III, 66). Es esta la primera vez que el mito es mencionado; en cambio, Belalcázar solo lo menciona a partir de una carta enviada al rey, el 20 de septiembre de 1542, donde alude a su propósito de «hacer esta jornada que se llama de El Dorado y Canela, de que tantos años ha tengo noticia» (Ramos, 1973: 370).

El testimonio de 1539 de González de la Peña y la información de Cieza de León sobre el indio capturado por Daza en 1534 son coincidentes en la referencia de «El Dorado» como un territorio y no de un determinado cacique recubierto de oro, como recoge Fernández de Oviedo. No es necesario cuestionar las informaciones recogidas por el cronista en 1541 sobre el cacique dorado para darse cuenta de que son una más de las informaciones sobre la posible existencia de una tierra rica. Es cierto que la particularidad del caso resultaba muy atrayente y no es extraño que el mito de El Dorado se formase sobre una historia que, a medida que fue relatada por cronistas posteriores, alcanzó un desarrollo narrativo cada vez más fantástico. Refiriéndose a la versión de Juan de Castellanos, señala Gil que «entra dentro de lo posible que tan bellas zarandajas no sean sino una explicación *a posteriori* de un término ya vacío de contenido que venía de mucho más atrás» (1989: III, 65). La ironía de Gil es similar a la expresada por Cieza de León cuando comprueba, años después, en el momento de la escritura de su crónica, el fracaso de tan infundadas esperanzas por parte de quienes parecían dispuestos a recoger el oro a paladas. Frente al mito del cacique dorado se impone la realidad de un territorio rico en oro que es posible descubrir. Las múltiples informaciones indígenas sobre su localización, siempre variable, desató una búsqueda incansable que, a nosotros, lectores del siglo XXI, nos puede parecer fruto de una desbocada fantasía, un punto de vista fácil de adoptar cuando se puede tener una visión de conjunto retrospectiva y el verdadero conocimiento de unas tierras entonces ignotas. Pero, en aquel siglo XVI, los indicios sobre tierras muy ricas en oro no eran fruto de la imaginación, sino constatación de una notoria abundancia (en Perú, Bogotá y otros lugares) cuyo origen parecía provenir del interior del continente. Solo cuando el sucesivo fracaso de tantas expediciones hace que se desvanezcan las esperanzas de encontrar el lugar de donde proceden aquellos tesoros, el mito empieza

a surgir: puede que en el sustrato del pensamiento de aquellos conquistadores siga presente la posibilidad de encontrar un nuevo Quersoneso Áureo<sup>4</sup>, pero, en todo caso, ellos se basan en indicios racionales; es la propia constatación posterior de la enorme divergencia que existe entre lo que se espera encontrar (esas grandes riquezas) y lo encontrado (una mísera realidad) la que crea el mito.

Es evidente que nos encontramos ante la presencia de un mito de origen difuso, por lo que las diversas hipótesis, a falta de un testimonio determinante, son defendibles en términos lógicos. Cieza de León se había basado en las informaciones aportadas por el «indio dorado»<sup>5</sup>. De hecho, colmaban las aspiraciones de los españoles radicados en Quito en 1534: la detención, junto con Rumiñahui, de un indio extranjero que hablaba de un rico país al norte del Imperio inca, ponía en conexión diversas conjeturas tan atrayentes como su ubicación cercana al Ecuador, las posibles minas de donde procedía el oro inca y el lugar donde los incas pudieron esconder sus tesoros. Desde 1534 se hablaba del «indio dorado» y la historia de «El Dorado» que refiere Fernández de Oviedo es de 1541. Ambas versiones nada tienen que ver entre sí excepto en el nombre, elemento por sí mismo fundamental, ya que es el desencadenante de la búsqueda del reino desconocido.

Las aparentes contradicciones de Belalcázar podrían explicarse en este marco de acontecimientos. Cuando regresa de España y llega a Popayán en 1541 debió sorprenderse ante las expectativas en torno a El Dorado que, por ejemplo, evidencia una carta anónima, fechada por Ramos en 1541, donde se señala: «Desde la provincia de Timaná a la provincia del Dorado [...] habrá 36 leguas de camino, según me lo señalaron, la cual tiene una grande laguna con ciertas islas de la cual no hablaré. Y según parece está en la línea equinoccial o bien cerca de ella» (1973: 366-367).

Belalcázar, al darse cuenta de la precipitación con que Gonzalo Pizarro había organizado una expedición con el objetivo declarado de El Dorado, debió sentirse injustamente postergado en la búsqueda de un territorio que él identificó con el mencionado por el «indio dorado» y que él había buscado en 1536 y, según sus versiones a partir de 1542, también en su expedición bogotana de 1538.

<sup>4</sup> El Quersoneso que la geografía antigua situaba en Asia fue buscado por Colón, algo que entra dentro de los límites racionales si pensamos que creía encontrarse en dicho continente. Ese recuerdo de un «Dorado» bien pudo dar origen a un nombre genérico, útil para la identificación de lugares de grandes riquezas, pero que no se vinculaba a un solo lugar. La relación entre los mitos clásicos y su recuerdo en el siglo XVI es la base de la sólida argumentación de Juan Gil al tratar del mito de El Dorado: «El mecanismo es siempre el mismo: la tiránica fascinación del mito ejerce un influjo decisivo sobre la percepción de un entorno exótico, con el resultado de que las fronteras entre lo imaginario y lo real se hacen cada vez más borrosas, y las vivencias descritas por el viajero distorsionan el mundo circundante para ajustarlo a arquetipos de todos conocidos» (Gil, 1989: III, 383).

<sup>5</sup> No hay que confundir el «indio dorado» del que habla Cieza, el informante de un territorio que se denomina «Dorado», con el «cacique dorado», mencionado por Fernández de Oviedo.

Ya he señalado que no conocemos (fuera de las dispares versiones de Cieza y Oviedo) el origen del mito de El Dorado. Además de la hipótesis de Ramos, ligando su origen con Quito, hay que tener en cuenta que su difusión fue rapidísima y generalizada. Lo único cierto que tenemos es que cuando coinciden Jiménez de Quesada, Federman y Belalcázar en Bogotá, en 1539, el mito, existiese ya o no, todavía no tenía vigencia, dado que nadie lo menciona. Sin embargo, en 1541 es ya noticia conocida por todos: no solo lo conoce Gonzalo Pizarro en el ámbito quiteño, sino que también Hernán Pérez de Quesada, desde la altiplanicie bogotana, comienza su búsqueda, preparando en enero de 1541 una expedición de «descubrimiento y conquista del Dorado» (probanza de 1542 [Gil, 1989: III, 67]), que inicia en septiembre de ese mismo año y, por su parte, Felipe de Hutten, que había salido de Coro el 1 de agosto de 1541, casi con seguridad sin haber oído hablar de El Dorado, se entera de su existencia en el transcurso de la expedición, en 1542, siendo a partir de ese momento su objetivo declarado, tal como se puede comprobar en el testimonio de Cristóbal de Aguirre, miembro de la expedición, que habla ya de la que con el tiempo será famosa «Manoa»: «en la junta del río dicho de Guacayá e Motoya, que se llama abajo Manúa, estaba la población de las Amazonas y Ocuarica el Dorado muy cerca d'ellas» (Gil, 1989: III, 70).

El convencimiento de que en el interior del tercio norte de Sudamérica existía un reino de incalculables riquezas generó desde 1530 hasta, por lo menos, los años iniciales del siglo xvii una verdadera carrera para conseguir llegar el primero a tan ansiado lugar. Los testimonios de esa obsesión que, a partir de 1540 se identificó con «El Dorado» (de tal manera que búsquedas anteriores a «Meta» se identifican después con El Dorado) son incontables. El ambiente de «desasosiego» que se vivía en 1543 queda reflejado en una carta de mayo de ese año escrita por Hernán Pérez de Quesada.

Tuve por noticia no solo de una parte, sino de muchas, que a las espaldas de unas sierras que hallamos al Poniente que había la mayor riqueza de oro y plata y piedras esmeraldas que jamás se aya oído decir. Se tuvo por cierta también en Perú y en la del adelantado Benalcázar y en Venezuela y Cubagua, y en todas estas partes se aprestaban a hacer el descubrimiento (Gil, 1989: III, 67).

¿Cómo no iba a ser posible la existencia de El Dorado si, por ejemplo, informaciones indígenas aseguraban a Jiménez de Quesada que había una Casa del Sol, llena de oro, o que el cacique de Tunja «tenía tres casas llenas de oro, y que los postes d'ellas eran todos de oro» y que, en Neiva, «había una casa llena de oro en grano, y los postes d'ella eran de oro» (Gil, 1989: III, 63)? El señuelo del oro encontrado en Perú, en Bogotá o en las tumbas de Cenú sirvió de vacuna contra todo fracaso. Durante muchos años hubiera sido imposible convencer a los que se preparaban para participar en una expedición que iban a iniciar una búsqueda

inútil. Tantas eran las noticias sobre ricos territorios que el que podemos considerar mito literario de El Dorado, el cacique revestido de polvo de oro, tuvo que ser una más entre otras informaciones. De hecho, son muy pocos los cronistas que lo mencionan y, en cambio, casi podría considerarse innumerable el de aquellos que se refieren al mito desprovisto de un contenido preciso, útil simplemente para localizar las tierras ricas. Los cronistas que lo explican se basan en la versión de Oviedo, pero añadiendo que el informante fue el «indio dorado» apresado por Daza, incorporando la versión de Cieza de León y fusionando, de este modo, las dos probables vías de su difusión. De la versión de Oviedo, que por su carácter legendario era más susceptible de tratamiento literario, carecemos de información sobre su origen, de forma que solo vagamente y como hipótesis puede ubicarse en un contexto real. En cambio, sí existen referencias históricas sobre el «indio dorado» que nos pueden ayudar a la comprensión del mito.

El episodio del apresamiento del «indio dorado» se enmarca en el contexto de la conquista del Imperio inca. En 1533, Pizarro llegaba a la capital, Cuzco, y las riquezas tan soñadas se hacían realidad. Enviado a San Miguel de Piura el botín obtenido en Cajamarca, un nuevo lugar se convierte en objetivo deseado: Quito, ciudad situada en el norte del Imperio inca, donde Rumiñahui, uno de los generales de Atahualpa, se ha refugiado y lugar en el que se sospecha que los incas han escondido sus más preciadas riquezas. La sospecha se convertirá pronto en certidumbre; solo era preciso que algunas precarias informaciones inflamasen los ánimos siempre predispuestos a embarcarse en la aventura del oro. La competencia entre los conquistadores aparece una vez más: Pedro de Alvarado se dirige a Quito partiendo desde las costas de Ecuador, pero Belalcázar se le adelanta y consigue llegar antes, en 1534. Rumiñahui escapa, y vuelve a pensarse que nuevamente ha escondido los tesoros tan ansiados. Es en este momento cuando aparece en escena Luis Daza, enviado por Belalcázar para capturar a Rumiñahui, al que, en efecto, hace prisionero junto con el que va a convertirse en el famoso «indio dorado». ¿Quién era este indio que atrajo tanto la atención, hasta el punto de dejar en segundo lugar a Rumiñahui?<sup>6</sup> A través de las fuentes documentales conocidas como

<sup>6</sup> Aunque es independiente del mito de El Dorado, el asunto de los tesoros incas escondidos estimulaba la imaginación de los conquistadores. El capitán Rumiñahui, uno de los más importantes del ejército inca, incendia Quito ante la inminente llegada de Belalcázar en 1534. Cieza cree con firmeza en el ocultamiento de lo que piensa es un gran tesoro: «Habían entendido por muy averiguado que la codicia del oro los llevaba contra ellos, y no otra cosa; de lo cual tenían tanta hambre que nunca se hartaban. Porque no se viesen en tal gozo ni poseyesen lo que no era suyo, ni les era debido por ninguna razón ni ley natural, es público, entre muchos, que Rumiñahui, con otros principales y sacerdotes tomaron más de seiscientos cargas de oro de lo que habían recogido de los templos sagrados del sol, y de tiempo estaba en los palacios de los incas, y lo llevaron a una laguna, según dicen unos, y lo echaron en lo más hondo de ella; y según otros cuentan, lo enterraron en riscos grandes entre montones de nieve y que los que lo llevaron a cuevas, porque no los descubriesen, los mataron. ¡Crueldad grande! Y ellos, aunque después murieron

«Probanza de Luis Daza» (1542) se puede confirmar la existencia de este indígena. La sexta pregunta que Daza propone a los testigos dice así:

[...] si saben o recuerdan que en el descubrimiento e conquista de Quito traje preso al señor que se decía Lumunabi y Taconango y al indio nombrado Dorado, por cuya noticia se descubrió esta gobernación e la noticia del dorado (Ramos, 1973: 469).

De los ocho testigos que comparecen, cuatro mencionan al «indio dorado», respondiendo a esa sexta pregunta. He aquí dos de esas respuestas:

[...] e que se había así mismo traído al dicho indio dorado, al cual dicho indio oyó dar gran noticia de su tierra.

[...] que ha oído decir haber traído entre los otros indios al dicho indio dorado, por cuya noticia, yendo a descubrir la vía de su tierra, se vino a descubrir estas provincias e gobernación de Popayán (Ramos, 1973: 476).

No conocemos la identidad de este indígena capturado por Daza, y si los españoles lo denominaron «indio dorado» sería, como supone Ramos, porque «por su atuendo les hizo concebir la esperanza de que su país sería rico» (1973: 223). Belalcázar encargó a Añasco y Ampudia una expedición a las tierras de donde, según el cronista Herrera, el indígena decía provenir (Quillicinga o Cundinamarca) al norte del Imperio inca, sin que se encontrase nada de interés. Como señala Ramos: «Aquí terminó todo, como tantas búsquedas, sin que del indio se hablara más, una vez que recorrieron aquel territorio» (1973: 223). Como también señala Hemming,

no hubo interés en encontrar una tierra llamada El Dorado. Transcurrió más de un año antes de que Belalcázar partiera, en 1536, a conquistar Pasto, Popayán y Cali, en el suroeste de la actual Colombia. Incluso entonces sus motivos no fueron hallar El Dorado, sino geográficos: «descubrir lo que se encontraba entre Quito y el mar del Norte» (1978: 70; la cita es de Herrera).

Lo cierto es que los cronistas dieron por buena la información de Cieza y, de hecho, las probanzas de Daza no dejan lugar a dudas de que en 1542 se vinculaba la noticia de El Dorado a las informaciones de aquel indígena capturado en 1534.

Tanto Oviedo como Cieza escriben en los años en que el mito se hace presente, por lo que serán fuente fundamental de información para el resto de los cronistas.

atormentados, extrañamente no quisieron descubrir lo que sabían, sino morir [...]. Otros quieren decir que no había tesoro, sino poco, porque como la cabeza del imperio de los reyes era el Cuzco, allá se llevaban estos metales y estaban hechos depósitos de ellos. Mas aunque se diga y yo cuente las opiniones, verdaderamente creo, y tengo para mí, que es grande el tesoro de Quito que no aparece» (1984: I, 297).

Pasaron bastantes años hasta que otro cronista, Juan de Castellanos lo vuelve a describir (otros muchos, desde luego, se refieren a El Dorado, pero sin describir ninguna peculiaridad), hacia 1570 o 1580, años, por cierto, en que los conquistadores seguían en su búsqueda con la misma o más intensidad que en el pasado. Castellanos efectuó una síntesis de lo ofrecido por Cieza y Oviedo. Tengamos en cuenta que Castellanos no debió conocer el texto de Oviedo, lo que ratifica la fiabilidad del testimonio de ambos autores y certifica que el mito sí se difundió en esa forma que podemos considerar «literaria».

Si tenemos en cuenta que Pedro de Cieza falleció en 1554, y aunque siguió escribiendo hasta ese año, no pudo referirse a las expediciones a El Dorado más conocidas, que se desarrollaron hasta la segunda década del siglo XVII. Sin embargo, el tema le atraía mucho, dado que, a pesar de limitar su relato a la historia del Perú, no dejó de mencionar las noticias que llegó a conocer sobre El Dorado, circunscritas a dos episodios marginales, uno de carácter histórico, aunque irrelevante, en el que el protagonista es el capitán Juan Cabrera, y el otro, de carácter legendario, centrado en el indígena Ancoallo.

## 5. JUAN CABRERA

La mayoría de las menciones de Cieza a El Dorado se relacionan con el nombre de Juan Cabrera. Era este uno de los capitanes de Belalcázar y fue solicitado su apoyo por el virrey Blasco Núñez de Vela, en su frustrado intento de derrotar a Gonzalo Pizarro. Nos situamos en el año 1545 y el episodio se relata en *La guerra de Quito*, con una notable reiteración en diversos capítulos.

Pues como el virrey supiese que el capitán Juan Cabrera, lugarteniente de capitán general que había sido en la gobernación de Popayán por el adelantado Belalcázar, tenía alguna copia de gente para ir a descubrir las provincias del Dorado, que por fama decían los bárbaros grandes maravillas de riquezas que en ella había [...] acordó de le escribir para que viniese a juntar con él (1985: II, 394).

Estas menciones a El Dorado son interesantes, dado que responden a un conocimiento directo de Cieza de ese momento, en el que él se encuentra sirviendo como soldado a Belalcázar. Así, recuerda que la petición de Blasco Núñez a Juan Cabrera fue simultánea a otra misiva que le envía al propio Belalcázar, «el cual estaba en la provincia de Carrapa» (1985: II, 394) combatiendo a los belicosos indios de esa zona y, también, a los de Picara y Pozo. Dice Cieza: «Yo me hallé en esta guerra con el adelantado; no pasaron cosas notables ni que podamos escribir» (1985: II, 394). El interés de Belalcázar por El Dorado y el país de la Canela, identificados como un mismo territorio, se había iniciado a su regreso de España como

gobernador de Popayán en 1541 y al tener noticia de la expedición de Gonzalo Pizarro de ese mismo año y en pos de los míticos lugares. Lo cierto es que él, que se había adentrado en 1539 hasta Bogotá, se consideraba como el conquistador mejor preparado para llegar a aquellos territorios desconocidos que se situaban al poniente de las estribaciones andinas de las Sierras Nevadas. El fracaso de las expediciones de Gonzalo Pizarro en 1541 y de Hernán Pérez de Quesada (1541-1542) es probable que le hubiera llevado a dilatar la entrada, pero también es factible que las noticias sobre la expedición de Felipe de Hutten (1541-1544), cuyo objetivo declarado era El Dorado, le llevasen a no postergar más su proyecto. Por eso encarga a Juan Cabrera la expedición a esa región que, partiendo de Timaná, atravesaba las sierras a la altura del valle de Neiva y bajaba a la región de los llanos colombianos, inmenso territorio que dividía las cuencas del Orinoco y del Amazonas. Que se buscara tan insistentemente en estos años El Dorado en esta zona tiene su explicación por un doble motivo: el desplazamiento hacia el sur de las ideas ordasianas sobre el territorio del Meta y la posible ubicación de las minas de las que procedían el oro de los incas, en especial por la relativa cercanía de Quito, sin desechar que esas riquezas hubieran sido el origen de las de Cuzco, muy al sur, ciertamente. En los capítulos siguientes reiterará Cieza la mención a la expedición de Juan Cabrera, siempre en el contexto de la petición de auxilio del virrey Blasco.

Ya contamos en los capítulos de atrás cómo, desde la ciudad de Quito, el virrey había enviado a llamar al capitán Juan Cabrera, que en aquel tiempo quería entrar a descubrir las provincias del Dorado.

[...] despachó otro mensajero enviando a mandar a los oficiales de la real hacienda de la gobernación de Popayán que, de los quintos que el rey allí tuviere, diesen a Juan Cabrera quince mil pesos de oro para que pudiesen aderezar a los soldados que con él saliesen de la entrada donde iba (1985: II, 397).

Unos capítulos más adelante vuelve a insistir Cieza en su minucioso relato de todo lo referido al virrey Blasco y, así, encontramos una muy breve descripción del inicio de la expedición de Cabrera, abortada al recibir la carta del virrey.

Belalcázar tuvo por bien de que fuese [Juan Cabrera] a descubrir todas las provincias que están a la parte del poniente de la ciudad de Popayán, pasada la trabajosa cordillera de los Coconucos [...] pues como allegase a la ciudad de Timaná, desde donde quería empezar a descubrir por un valle que llaman de la Plata [...] para ir bien proveído en la jornada del Dorado, de que tan gran noticia de haber en él mucha riqueza se tenía [...] salió de Timaná y vino por el valle de Neiva y provincia de los Pijaos, y se murieron gran cantidad de indios [...] por ser aquella región muy cálida y por los excesivos trabajos que pasaban y por andar los tristes bárbaros en cadenas [se narra luego cómo le llegan a Cabrera las cartas del virrey Blasco,

solicitando su ayuda] los soldados que estaban con Juan Cabrera, como vieses que la tierra por donde habían andado era pobre, y como la gente de guerra no pretende sino gastar, luego, con ánimos prontos [...] dijeron que fuese a donde el virrey mandaba [...] el capitán Juan Cabrera estuvo allí ocho días, y en allegar a Popayán tardó más de cuarenta (1985: II, 406-407).

La última mención que hace Cieza a la jornada de El Dorado de Juan Cabrera ocurre bastantes capítulos más tarde, debido al trabajoso sistema narrativo empleado por el cronista, y del que en tantas ocasiones se queja, ya que se obliga a ir relatando diversos acontecimientos que tienen lugar simultáneamente en diversos lugares del espacio peruano o colindante, lo que le lleva a suspender las historias narradas hasta que la cronología exige de nuevo su incorporación a la crónica.

El virrey, después de haber salido del Quito, anduvo a toda prisa, recelándose su enemigo no le viniese ya a las espaldas, y llegando al pueblo de Otavalo halló en él al capitán Juan Cabrera, con el cual se holgó, honrándolo mucho a él y a los demás que con él estaban; y mirando que Juan Cabrera por le servir había dejado la jornada del Dorado que iba a descubrir (1985: II, 457).

La historia terminó mal para el primer virrey del Perú y también para el experimentado capitán Cabrera. En la batalla de Ñaquito, en enero de 1546, Gonzalo Pizarro derrota a Blasco Núñez de Vela, que muere, después de combatir con gran valor, de manera afrentosa, víctima de una venganza. También murió en la batalla Juan Cabrera.

#### 6. ANCOALLO Y LA LAGUNA. DESPLAZAMIENTO DE EL DORADO A LA CUENCA AMAZÓNICA

Declara Cieza, en el capítulo LXXVIII de la *Primera parte de la Crónica del Perú*, cómo Alonso de Alvarado, capitán de Francisco Pizarro, fundó la ciudad de la Frontera en 1536, en la provincia de Chachapoyas. Tanto en esta provincia, como en la colindante de Guancas, recuerda Cieza que hubo aposentos de los incas, ya que formaron parte de su imperio y que era una zona rica en comercio y agricultura, incluso con algunas minas de oro. Por primera vez nos da noticia Cieza del capitán Ancoallo y de una tierra que, en la *Segunda parte. El territorio de los incas*, identificará con El Dorado.

Por la parte de oriente de esta ciudad [la Frontera] pasa la cordillera de los Andes; al poniente está la mar del Sur. Y pasando el monte y espesuras de los Andes está Moyobamba y otros ríos muy grandes y algunas poblaciones de gentes, de menos razón que estos que voy tratando [...]. Y se tiene por cierto que por esta parte, la tierra adentro, están poblados los descendientes del famoso capitán Ancoallo; el

cual, por la crueldad que los capitanes generales del Inca usaron con él, desnaturándose de su patria, se fue con los chancas que le quisieron seguir, según trataré en la *segunda parte*. Y la fama cuenta grandes cosas de una laguna donde dicen que están los pueblos de estos (1984: I, 104).

No podemos saber si la mención a la laguna tiene que ver con el eco que pudo alcanzar el desarrollo de la leyenda de El Dorado, vinculado en la versión de Oviedo a la laguna. Teniendo en cuenta que el inicio de la redacción de su inmensa crónica tiene lugar en 1541 y que ultima la versión de esta *Primera parte* a finales de 1550, pudo incluir dicha mención en cualquier momento. Incluso es imposible conocer si al mencionar el tema de la laguna, Cieza tiene un referente concreto. No son infrecuentes en su obra las menciones a lagos y lagunas como lugares sagrados entre los indígenas, ligados a riquezas. Al sentido religioso que para los muiscas tenían los lagos, se unía la convicción (no enteramente errónea) por parte de los españoles de que los indios acostumbraban a arrojar sus tesoros en los lagos antes de que les fuesen expoliados, algo de lo que tenían constancia desde la conquista mexicana. Al unirse ambos aspectos, como ocurre en el caso de los chibchas o muiscas, los lagos y lagunas se potencian míticamente. Es lo que refleja Cieza de León, al comentar la expedición de Belalcázar a Bogotá en 1539, cuando dice:

Los españoles, como entraron en esta provincia no se dieron buena maña en recoger el oro, por lo cual perdieron de haber la mayor parte, que los indios escondieron, aunque fue lo que se halló más de quinientos mil pesos, e, si recogieran lo que había en los santuarios, pasara la cantidad de millón y medio más. Una laguna hay muy grande en aquella provincia de Bogotá, que si S.M. la mandara desaguar sacaría harta cantidad de oro y esmeraldas, que los indios antiguamente han echado en ella (1985: II, 139).

Parecería que Cieza está hablando de la famosa laguna de Guatavita, aunque tal identificación con el mito de El Dorado aún tardaría en producirse, cuando el padre Simón, a inicios de la segunda década del siglo XVII, la menciona en sus *Noticias historiales*. Más bien, de la cita anterior puede deducirse que Cieza no establece ninguna relación al respecto. Ahora bien, la asociación de El Dorado con un lago o gran laguna ya se había difundido en tiempos de Cieza, como queda en evidencia por la mención al lago al hablar de la ubicación de las tierras de Ancoallo. Que el tema le interesaba es evidente porque, al seguir con el relato sobre Ancoallo en la *Segunda parte* de su crónica, informa de la sorprendente aparición en 1550, en la ciudad de la Frontera, de más de doscientos indios, cuya procedencia se desconoce y que son los últimos supervivientes de un gran número que, hacía algunos años, habían salido de su tierra en busca de otros lugares donde

establecerse. Su información parece reforzar la existencia de ese lugar a donde habían llegado Ancoallo y sus chancas.

Los cuales afirman que a la parte de levante hay grandes tierras, pobladas de mucha gente, y algunas muy ricas de metales de oro y plata [...]. El capitán Gómez de Alvarado y el capitán Juan Pérez de Guevara y otros han procurado haber la demanda y conquista de aquella tierra (1984: I, 104-105).

El asunto tiene su interés, por las consecuencias que se derivaron de la aparición de aquellos indios «brasiles», llegados en realidad a finales de 1549 y que fueron confinados por Gómez de Alvarado en las márgenes del río de los Motilones. Pedro de la Gasca, gobernador interino del Perú, que había puesto fin en 1548 a la rebelión de Gonzalo Pizarro, no otorgó en ese momento permisos para nuevas expediciones, pero la expectativa de que El Dorado se encontrase en la zona de la cuenca amazónica, al sur del río Marañón, en la denominada región de los Omaguas, resultó un imán poderoso que dio origen una década después a la muy conocida expedición de Pedro de Ursúa, en la que se produjo la rebelión de Lope de Aguirre (Ramos, 1973: 451-456; Gil, 1989: III, 207-215). La información de Cieza sobre Ancoallo y su asentamiento en una zona llana situada al este de las estribaciones andinas, en la cuenca amazónica, cuyo acceso parte de Moyobamba, mostraba de manera inequívoca el desplazamiento de la localización de El Dorado al Amazonas, pero relacionando tan rico país al Perú. Cieza insistirá en otros lugares de su crónica en la vinculación de Ancoallo con El Dorado. Así, al describir la provincia de Andabailas (Andahuaylas, al sur del actual Perú y patria de los chancas), señala que

[...] fue natural de esta provincia el capitán Ancoallo, tan mentado en estas partes por su gran valor; del cual cuentan que, no pudiendo sufrir el ser mandado por los incas y las tiranías de algunos de sus capitanes, después de haber hecho grandes cosas en la comarca de Tarama y Bombon, se metió en lo más adentro de las montañas y pobló riberas de un lago que está, a lo que también se dice, por bajo del río Moyobamba (1984: I, 115).

Ya en la segunda parte de su crónica, *El señorío de los incas*, vuelve Cieza a mencionar a Ancoallo, que suma sus fuerzas a las del inca Yupanqui (que podemos identificar con Pachacútec, con quien nace el gran imperio del Tahuantinsuyo; su victoria sobre los chancas tuvo lugar hacia 1438). Aun siendo chanca, Ancoallo ofreció grandes servicios al Inca en diversas conquistas, pero se sintió maltratado.

[...] el cual se quejaba a sus dioses de la maldad de los orejones, e ingratitud, afirmando que, por no los ver más ni seguir, se iría con los suyos en voluntario destierro; y echando delante las mujeres, caminó y atravesó las provincias de los

Chachapoyas y Huánuco, y pasando por la montaña de los Andes, caminó por aquellas tierras hasta que llegaron, según también dicen, a una laguna muy grande, que yo creo debe ser lo que cuentan del Dorado, adonde hicieron sus pueblos y se ha multiplicado mucha gente. Y cuentan los indios grandes cosas de aquella tierra y del capitán Ancoallo (1984: I, 199).

La asociación que Cieza establece entre las tierras de Ancoallo y El Dorado se mantuvo en el tiempo. Así, al mencionar en la *Tercera parte. Descubrimiento y conquista del Perú*, la concesión por parte de Francisco Pizarro, en 1536, de un permiso de expedición.

Pidióle Diego Pizarro de Carvajal la jornada de Palupa, que es por donde entró el famoso capitán Ancoallo, natural de Chanca, por la parte de Moyobamba hacia levante: graciosamente se la dio, mas, por falta de aparejo, se dejó por entonces de hacer aquella jornada (1984: I, 349).

La mención a Ancoallo supone una referencia concreta a El Dorado; es decir, Cieza no deja pasar la ocasión de aludir a un objetivo mítico cuya localización, variable, aún no se ha producido, pero de cuya existencia real no parece dudar. Tras pasar quince años en Indias, Pedro de Cieza regresa a España con una discreta fortuna. Parco en contar su propia experiencia conquistadora, su crónica nos muestra al moralista que avisa sobre la necedad que supone guiarse por la avaricia de las riquezas materiales. Pero Cieza es muy consciente de que en América vivió una etapa trascendente de la historia, un turbulento periodo en el que las gestas militares se entremezclan con las más mezquinas pasiones humanas. Sintió el deslumbramiento de la cultura inca, pero también el lamento ante las ruinas de sus templos. Es indudable que a nuestro conquistador y cronista le atraía el tema de El Dorado, porque se refirió a él en bastantes ocasiones. En aquellos años iniciales del desarrollo del mito, Cieza lo vio como una posibilidad real, aunque para él tuvo un valor simbólico más profundo: el Perú no dejaba de ser una representación de ese mito de El Dorado, una invocación a alcanzar ese lugar —tal vez cercano, pero de momento inasible— cuyo esplendor cegaba a los conquistadores.

## BIBLIOGRAFÍA

- CIEZA DE LEÓN, Pedro de (1984-1985). *Obras completas*. Carmelo Sáenz de Santa María (ed.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GIL, Juan (1989). *Mitos y utopías del Descubrimiento*. Madrid: Alianza Universidad.
- HEMMING, John (1984). *En busca de El Dorado*. Xavier Laviña (trad.). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- RAMOS PÉREZ, Demetrio (1988). *El mito del Dorado. Su génesis y proceso*. Madrid: Istmo [Reedición facsimilar. Caracas: BANH, 1973].

Recibido: 02/06/2021

Aceptado: 24/06/2021



## PEDRO DE CIEZA DE LEÓN Y EL MITO DE EL DORADO

RESUMEN: Pedro de Cieza de León es una de las dos fuentes cronísticas sobre el origen del mito de El Dorado (la otra es Gonzalo Fernández de Oviedo). En este artículo se analiza esta cuestión y la importancia que Cieza dio a esa búsqueda de un territorio que podía emular al recién descubierto Perú. El deslumbramiento de Cieza ante las riquezas peruanas y su propia experiencia previa como expedicionario son elementos que configuran su escritura: su tono moralista, en el que se atisba el espíritu del Barroco, se erige como contrapeso del hombre renacentista, ávido de novedades. Pedro de Cieza concibió su crónica del Perú como un relato histórico en el que la gloria y la desgracia se entremezclan y, en este sentido, el desconocido territorio de El Dorado, del que escribe, simbolizó el mito modélico del descubrimiento de un reino quimérico. Se estudian, aquí, las referencias concretas a las supuestas localizaciones de El Dorado.

PALABRAS CLAVES: Cieza de León, cronistas de Indias, mito de El Dorado, Perú.

## PEDRO DE CIEZA DE LEÓN AND THE MYTH OF EL DORADO

ABSTRACT: Pedro de Cieza de León is one of the two sources in the chronicles about the origin of El Dorado myth (the other source is Gonzalo Fernández de Oviedo). This paper tries to analyze this issue as well as the importance that Cieza put on the search of a territory which could compare to the recently discovered Peru. Cieza's astonishment caused by the Peruvian treasures, coupled with his previous experience as an explorer, are elements which conform his writings: his moral tone, in which one could see the Baroque spirit, serves as a counterbalance for the Renaissance man, eager for new adventures. Pedro de Cieza wrote his chronicles of Peru as a historical text in which glory and disgrace were interwoven. In that respect, the unknown territory of El Dorado symbolized the archetype of a mythical place for the discovery of a fantasy kingdom. This paper also studies concrete references in relation to the supposed locations of El Dorado.

KEYWORDS: Cieza de León, Indian chronicles, El Dorado mythical place, Peru.



# EL LIBRO DE EMBLEMAS DE ANDREA ALCIATO EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA\*

SAGRARIO LÓPEZ POZA

Universidade da Coruña  
sagrario.lopez.poza@udc.es

## 1. INTRODUCCIÓN

Contar con una colección de libros de emblemas es un privilegio del que no todas las bibliotecas disfrutaban. Las hay afortunadas, como las de algunas universidades cuyos fondos se vieron incrementados notablemente como consecuencia de la expulsión de los jesuitas de España por orden de Carlos III en 1767. Los comisionados del Gobierno acordaron que en las ciudades donde hubiera universidad, los fondos de bibliotecas de la Compañía de Jesús serían depositados en ellas, mientras que, en las ciudades sin universidad, las bibliotecas jesuíticas se enviarían a los seminarios. Es sabido que los jesuitas fueron muy perspicaces al percatarse de la importancia de la explotación de procedimientos retóricos que estimularan varios sentidos, especialmente la vista y el oído, y por ello tenían buenas colecciones de libros de emblemas y en su *Ratio studiorum* (1599), documento en que establecían el plan general de la «educación jesuita», incluyen ejercicios de creación mediante la palabra y la imagen con la composición de diversas modalidades emblemáticas en varias etapas y en diferentes tipos de clases y materias para exhibirlos colgados en cartelones en certámenes, festejos, ceremonias, entradas de personas notables, exequias, etc. También hay que decir que un número importante de jesuitas fueron autores de libros de emblemas.

Tras su expulsión, en España se vieron beneficiadas bibliotecas como la de la Universidad Complutense de Madrid y las universidades de Oviedo, Salamanca,

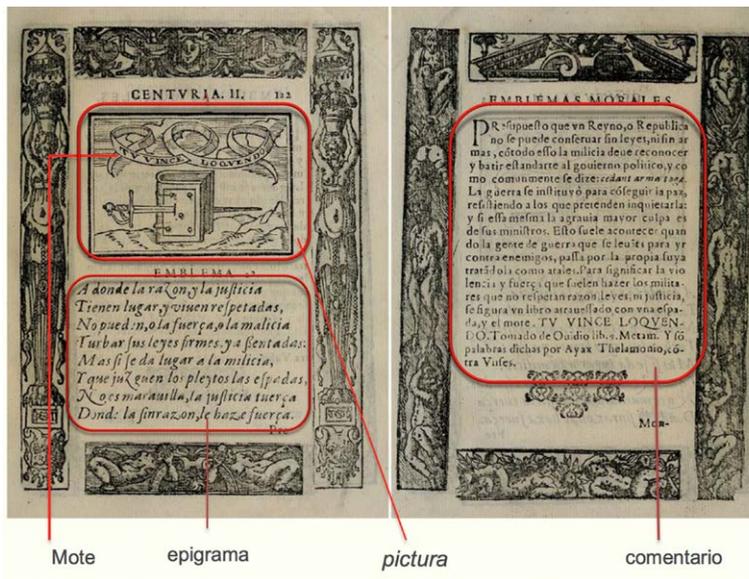
---

\* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto I+D+I «Biblioteca Digital Siglo de Oro 6 (BIDISO 6)», con referencia: PID2019-105673GB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España por el programa estatal de Generación del Conocimiento (2020-2022), y se integra en el Grupo de Investigación Hispania (G000208) de la Universidade da Coruña.

Santiago de Compostela, Sevilla, Granada, Valencia, Valladolid y Zaragoza. Por ello, una biblioteca que no haya sido beneficiada por esa forma de incremento de sus fondos tiene más mérito si dispone de una buena colección de libros de emblemas, y ese es el caso de la Biblioteca Nacional de España.

Entre las diversas modalidades de la Emblemática (los «emblemas», las «divisas» o «empresas», «invenciones» ocasionales exhibidas en torneos o justas, «jeroglíficos» para exponer en fiestas religiosas o exequias, *affixiones* o cartelones celebrativos en la recepción de personas importantes, «marcas de impresor» que se ajusten al modelo de las empresas, etc.), los «libros de emblemas» tienen una entidad propia y bien definida por sus características materiales, que les hace merecedores de la distinción como género editorial, marbete que se une al género literario (López Poza, 2016).

Aunque conviene dejar claro que, como bien decía Daniel Russell (1985: 162) a propósito de los libros de emblemas franceses, no conviene establecer una categoría única en el concepto de «libro de emblemas» (pues existen variaciones importantes), por lo general consideramos un libro de emblemas aquel que acoge composiciones formadas por texto e imagen como un todo significativo, casi siempre distribuido en tres elementos —cuatro si al epigrama se añade un comentario en prosa— (imagen 1):



[IMAGEN 1]. Estructura frecuente de un libro de emblemas.

© Sagrario López Poza.

- un mote o lema (que en los siglos XVI y XVII lo llamaban el «alma del emblema») y que son unas palabras que sintetizan el concepto de lo que se pretende transmitir. A veces es un simple titulillo y, otras, una sentencia. Con frecuencia va expresado en latín, aunque el libro esté escrito en otra lengua;
- la *pictura* (como se suele llamar en los estudios de Emblemática) que es un grabado (xilográfico, calcográfico, etc.) con una imagen que ilustra el concepto «tratado» —«cuerpo», solían llamarlo en español en los siglos XVI y XVII—. A veces la *pictura* va inserta en una cartela;
- un epigrama formulado en unos pocos versos que suelen aludir a la *pictura* y explican el sentido global de la composición.

A veces, como en este ejemplo que vemos de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias (1610), al conjunto de los tres elementos se le añade un comentario en prosa. A ese tipo de textos a menudo se les llamaba *Declaración* del emblema.

Una variedad la constituían aquellos libros que prescindían del epigrama, de forma que cada «emblema» estaría compuesto por el mote, la *pictura* y un comentario en prosa. Las producciones de este tipo en español a menudo llevan en el título la palabra «empresas», con que pretenden distinguirse de los libros de emblemas de carácter más didáctico. Estos libros prescindían del epigrama por juzgarlo innecesario para unos lectores de más altura intelectual, desdeñando su presencia como propio de lectores jóvenes o que requerían de la gracia del verso y la facilidad que proporcionaban las rimas para aprender la lección moral transmitida. Las *Empresas morales* de Juan de Borja o las *Empresas políticas*<sup>1</sup> de Saavedra Fajardo son buenos ejemplos.

Todos los elementos que forman parte de un emblema tienen una trayectoria histórica y cumplen funciones específicas. La imagen es de capital importancia para que el precepto moral que se pretende transmitir quede grabado en la memoria. A este respecto, Saavedra Fajardo, en el prólogo de sus *Empresas políticas*, señala al príncipe Baltasar Carlos (hijo de Felipe IV), a quien dirige su obra:

propongo a Vuestra Alteza la idea de un Príncipe político cristiano, representada con el buril y con la pluma, para que por los ojos y por los oídos —instrumentos del saber— quede más informado el ánimo de V.A. en la ciencia del reinar y sirvan las figuras de memoria artificiosa (1999: 169).

<sup>1</sup> El título exacto era *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas* (1640), pero con frecuencia se alude a la obra de forma abreviada.

Los libros de emblemas fueron una consecuencia lógica de la evolución de la imprenta y el libro ilustrado con tacos xilográficos. A finales del siglo xv y comienzos del xvi, los impresores ensayaban fórmulas para publicar un género de moda, el de los proverbios ilustrados, que eran demandados por su interés didáctico-moralizante. Se ensayan diversas fórmulas para presentar el texto asociándolo con el grabado xilográfico que no solo daba como resultado un libro muy atractivo, sino que servía para fijar la atención y guardar en la memoria el precepto. Podemos ver (gracias a la digitalización que ofrece la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España) el incunable de 1493 realizado por el impresor alemán Pablo Hurus, asentado en Zaragoza: *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* (Inc/1994), una versión de una conocida colección de cuentos de origen oriental, *Calila e Dimna*.

El proverbio «Andando tras lo dudoso se pierde lo cierto» (imagen 2) se coloca en una filacteria al lado del grabado del perro que ilustra cómo la codicia le hace perder la carne que lleva en la boca, soltada para coger lo que en el agua del río parece ser un trozo mayor, no siendo más que el reflejo de la que llevaba.



[IMAGEN 2]. *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*. Zaragoza: Pedro Hurus, 1493. BNE, Inc/1994. Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

No hay mucha diferencia con los libros de emblemas primitivos. Últimamente se están descubriendo obras que, como esta, pueden considerarse precursoras de un quehacer de los impresores que se había tenido poco en cuenta hasta ahora en el estudio de la emblemática. Así, Karl A. E. Enenkel (2018) pone de manifiesto que la estructura de lo que consideramos un emblema existía antes

del que se ha venido considerando el libro inaugural del género, el *Emblematum liber* de Andrea Alciato (1531) que, según Enenkel, tuvo precursores como Johann von Schwarzenberg, que compuso dos libros ilustrados de emblemas entre 1510 y 1520.

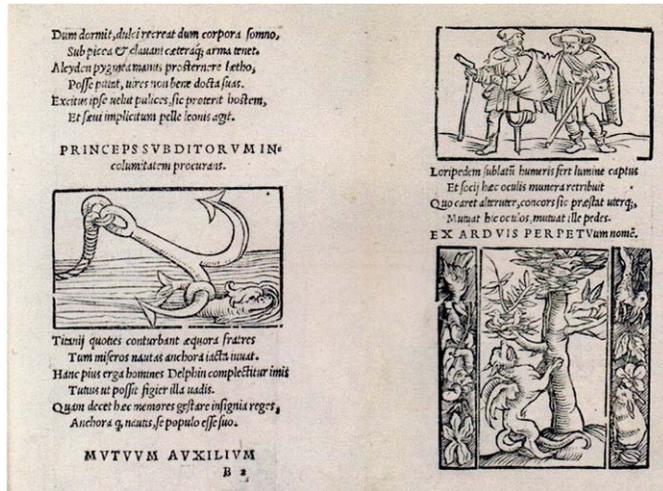
## 2. EL *EMBLEMATUM LIBER* DE ALCIATO Y SU DIFUSIÓN IMPRESA

Aun siendo interesantes estos hallazgos recientes de libros ilustrados precursores de los libros de emblemas, el *Emblematum liber* de Andrea Alciato fue sin lugar a duda el iniciador del género. Alciato había estado colaborando con Johannes Soter en unas recopilaciones destinadas a estudiantes de epigramas de la *Antología Planúdea*, que incorporaban no una sino diversas versiones en latín de cada epigrama griego seleccionado. Participaron en esa tarea personas como Poliziano, Tomas Moro y Alciato, entre otros, y los editores (primero Johannes Soter, en 1528 y 1544, y luego Janus Cornarius, en 1529) se percataron del buen negocio que suponía dotar de esos materiales a maestros y, sobre todo, a profesores de universidad<sup>2</sup>.

Alciato copió ciento cuatro epigramas elaborados por él, precedidos cada uno por un titulillo, en un cuaderno que regaló por Navidad a su amigo Konrad Peutinger, consejero imperial. Algunos procedían de esas traducciones de la *Antología Planúdea* con que había contribuido en las antologías citadas y otros eran originales. Y aparecieron impresos en Augsburgo en un librito en 8.º con el título: *Emblematum liber*, por el impresor y librero alemán Heinrich Steyner. La fecha del colofón es el 28 de febrero de 1531. El librito tiene cuarenta y cuatro hojas (es decir, ochenta y ocho páginas, que son cinco pliegos y medio)<sup>3</sup> y de los ciento cuatro epigramas, noventa y ocho llevan un grabado xilográfico alusivo entre el título y el epigrama.

<sup>2</sup> Alciato había incluido once traducciones de epigramas griegos en la selección de la antología que había publicado en Colonia Joannes Soter en 1525: *Epigrammata aliquot Graeca Veterum Elegantissima, eademque Latine ab utriusque linguae viris doctissimis versa, atque nuper in rem studiosorum e diversis autoribus per Joannem Soterem collecta, nuncque primum edita*. Coloniae: J. Soter, 1525. En 8.º. Publicó también la traducción de otros 154 en la selección de Janus Cornarius publicada en Basilea en 1529: *Selecta epigrammata graeca latine versa, ex septem Epigrammatum Graecorum libris. Accesserunt omnibus prioribus editionibus ac uersionibus plus quam quingenta Epigrammata, recens uersa, ab Andrea Alciato, Ottomaro Luscinio, ac Iano Cornario Zuiccaiensi*. Basileae: ex aedibus Io. Bebelii, mense Avg 1529. En 8.º (BNE, R-19721; 2/14944; 3/44394; y R/19741).

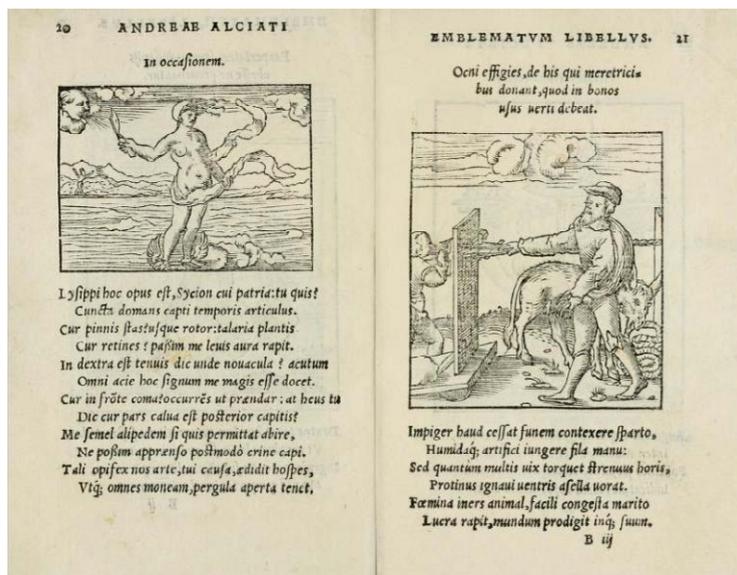
<sup>3</sup> Descripción bibliográfica de la *editio princeps* por Alison Adams y Stephen Rawles en *Alciato at Glasgow* <<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/bib-desc.php?id=A31a>> [Consulta: 12/12/2019], así como en Green (1872: 2), Landwehr (1972: 23) y Scholz (1990: 213-254).



[IMAGEN 3]. Alciato, *Emblematum liber*. Augsburg: H. Steyner, 1531 (*princeps*).  
Con el permiso de University of Glasgow, Archives & Special Collections.

La *editio princeps* presenta abundantes irregularidades que enfadaron a su autor, quien no se sabe si dio el consentimiento para su publicación, pero que en cualquier caso no intervino en su composición, tal como comenta por carta al jurista Emilio Ferretti el 24 de marzo de 1532 (Drysdall, 2001), quejándose de erratas en los epigramas y desatinos en las *picturae*. Vemos, por ejemplo (imagen 3), cómo el impresor separa el mote de la *pictura* en el emblema *Mutuuum auxilium* y comete el error de no reunir tampoco las tres partes en el siguiente emblema (al dejar el epigrama para la página siguiente), evidenciando que no es consciente de la estructura del nuevo género. Además, el dibujante que sirvió para elaborar el taco xilográfico, como no sabía latín, no vio que lo que dice el epigrama es que el cojo va encima de los hombros del ciego, y no uno al lado del otro. Aun con sus defectos, el libro de Alciato alcanzó tal éxito de venta que, a los dos meses de la primera edición, Steyner tuvo que imprimir la segunda.

¿De quién fue la idea genial de insertar un grabado entre el titulillo / mote y el epigrama? Es algo que lamentablemente desconocemos. Se cree que Konrad Peutinger, al recibir el cuaderno, habría encargado su publicación a Siegmund Grimm, un médico y farmacéutico casado con una pariente de Peutinger, que se había aventurado en la industria de la imprenta. Por dificultades económicas, Grimm sufrió bancarrota y en 1527 llegaron a manos del impresor Heinrich Steyner materiales de impresión procedentes de la imprenta de Grimm. No sabemos si los grabados ya estaban hechos, o una parte, o si se debió a Steyner el encargo de las xilografías de H. Schäußelein a partir de los diseños de Jörg Breu.



[IMAGEN 4]. Andrea Alciato, *Emblematum libellus*. Paris: Chrestien Wechel, 1534.  
Con el permiso de University of Glasgow, Archives & Special Collections.

Tras las dos primeras ediciones, Steyner aún publicó otra en 1534. El modelo quedó perfeccionado ese mismo año, pero en una edición realizada en París, por Chrestien Wechel (impresor y librero flamenco) en que intervino el propio Alciato para corregir errores advertidos en las ediciones de Augsburgo (imagen 4). La estructura del emblema, formada por los tres elementos (mote, *pictura* y epigrama) se advierte al primer golpe de vista en esta edición, y fue imitado por muchos otros humanistas, desarrollándose así no solo un género literario, sino también un género editorial.

El libro de Alciato se convertiría en uno de los *best sellers* más difundidos a lo largo del tiempo. A finales del siglo XVII se habían producido ciento setenta y una ediciones de la obra no solo en latín, sino en francés, alemán, italiano, español e inglés. Desde su publicación han visto la luz hasta el día de hoy más de seis mil quinientos libros de emblemas. Y no solo fueron libros el vehículo de difusión de los emblemas, sino la emblemática aplicada, es decir, la utilización de emblemas en diferentes soportes de la cultura material: pinturas en techos o paredes de edificios, piezas de mayólica, tapices y elementos de artes decorativas, *affixiones* empleadas en la fiesta pública, etc., materiales cuya cuantía es difícil de estimar, dado su carácter más efímero, a causa de los avatares de guerras, inundaciones e incendios que han borrado una buena parte de esas reliquias del pasado.

Hablamos, por tanto, de una producción ingente, estimada e influyente durante tres siglos, cuyo estudio implica a varias áreas de conocimiento que han hallado en los libros de emblemas información muy rica para aclarar aspectos de la cultura de los siglos XVI al XVIII: historia del arte, literatura —en distintas lenguas—, estudios sobre cultura clásica, literatura comparada, historia de las mentalidades, etc.

Los ciento cuatro emblemas iniciales de Alciato se fueron ampliando hasta alcanzar, en la edición de Petro Paulo Tozzi (Padua, 1621), el número final de 212 emblemas, todos ellos ilustrados y acompañados de comentarios de varios eruditos, por lo cual esta edición es la que suele seguirse para la numeración de los emblemas a partir del índice que realizaron Peter Daly y otros en 1985 (*Index Emblematicus. Andreas Alciatus* 1, 1985). Por poner un ejemplo, lo que en la edición primera no ocupaba ni una página, ocupa seis páginas en la de Padua de 1621. Ello se debe al acompañamiento de comentarios eruditos sobre cada emblema.

### 3. COMENTARIOS A LOS EMBLEMAS DE ALCIATO

A la muerte de Alciato, en 1550, comienza a ser considerado como un clásico, y su obra digna de ser comentada en latín (*commentaria, annotationes, scholia*) —algo infrecuente para autores modernos—. Poco antes, Barthélemy Aneau (c. 1510-1561), en la traducción que había realizado del libro de Alciato al francés, publicada en Lyon en 1549<sup>4</sup>, había tomado la iniciativa de añadir breves comentarios a muchos de los emblemas. En su edición, como en todas las demás patrocinadas por Guillaume Rouillé y realizadas por Macé Bonhomme (a excepción de la española) los emblemas están organizados en grupos temáticos, «lieux communs». Existe cierto debate sobre si Aneau, que trabajó en estrecha colaboración con sus colegas editoriales, fue responsable de esta reordenación de los emblemas de Alciato o si la idea partió de Rouillé.

A los comentarios de Aneau (en francés), siguieron otros eruditos en latín, que detallaban fuentes, explicaciones lingüísticas, de métrica, de retórica, etc., y aclaración de pasajes mediante glosas que explican hechos históricos, mitos, alegorías, etc. Eso hacía este tipo de comentarios un material de inestimable utilidad para los profesores de Latín, Retórica o Humanidades, tanto en escuelas de Gramática como en universidades.

<sup>4</sup> *Emblemes d'Alciat, de nouveau translatez en François vers pur vers iouxte les Latins. Ordennez en lieux communs, avec briefues expositions & figures nouvelles appropriéetes aux derniers Emblemes.* Lyon: Macé Bonhomme, a costa de Guillaume Rouillé, 1549.

Según el profesor de la Universidad de Münster, Karl A. E. Enenkel (2018: 233-263)<sup>5</sup>, entre 1556 y 1651 se produjeron aproximadamente sesenta y una ediciones del libro de Alciato en latín, y casi el 90 % de ellas iban acompañadas de comentarios. Enenkel considera como iniciador del comentario erudito de emblemas al joven alemán de Baviera Sebastian Stockhamer, que realizó en latín un comentario sobre los emblemas de Alciato entre 1551 y 1552, mientras estaba en Coímbra. Publicó su trabajo en Lyon, en la imprenta de Jean de Tournes I y Guillaume Gazeau, en 1556<sup>6</sup>. Una nueva edición apareció en Lyon, por los mismos impresores (Iohannes Tronaesius y Gulielmus Gazeius) en 1561<sup>7</sup> y más tarde otra edición en la oficina de Plantin de Amberes, en 1565<sup>8</sup>. Filipa Medeiros Araújo (Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos de Coímbra) ha estudiado recientemente los comentarios de Stockhamer (Medeiros, 2020), y también Jesús Ureña (Universidad de Extremadura). Estas ediciones, que preceden en quince años a las más conocidas de Claude Mignault, presentan variaciones de contenido —es decir, que existen diversas versiones— y se advierten diferentes estados de impresión que están en proceso de estudio.

Otro humanista, el abogado francés Claude Mignault (1536-1606), produjo unos comentarios y los publicó en París (por Dionysius a Prato —es decir, Denys du Pré—) en 1571<sup>9</sup>. Esta edición solo contiene texto, sin las *picturae* a que hace referencia. Ofrece comentario de ciento noventa y siete emblemas numerados y también van añadidos (aunque sin numerar) los dedicados a quince árboles con que finaliza la colección completa de emblemas de Alciato. Estos comentarios eran reducidos, pero fueron aumentados notablemente en las siguientes ediciones de 1574 y 1577, con escolios amplios, que coinciden algunas veces con los del Brocense; no sabemos si porque se usaran las mismas fuentes o porque Mignault conociera ya los comentarios del maestro salmantino.

<sup>5</sup> Capítulo IV, con título: «The Transformation of the Emblem Book into an Encyclopaedia: Stockhamer's Commentary on Alciato (1551/1556)».

<sup>6</sup> *Clarissimi viri D. Andreae Alciati, Emblematum Libri II. Nuper adiectis Sebastiani Stockhameri Germani in primum librum succinctis commentariolis*. Lyon: Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1556. Green (1872 n.º 60); Adams, Rawles y Saunder (1999: F037).

<sup>7</sup> *Clarissimi viri D. And. Alciati Emblematum libri II / nuper ediectis Seb. Stockhameri Germ. in primum librum succinctis comentariolis*. Lugduni: apud Ioan. Tronaesium et Guliel. Gazeium, 1561.

<sup>8</sup> *Emblematum clarissimi viri D. Andreae Alciati Libri II. In eadem succincta commentaria, nunc multo, quam antea, castigatiora & longe locupletiora, Sebastiano Stockhamero Germano, auctore*. Verfassar Alciati, Andrea, Verleger / Drucker Plantin, Christophe Erschienen. Antverpia: Plantinus, 1565.

<sup>9</sup> La primera edición de los comentarios de Claude Mignault fue *Omnia Andreae Alciati Emblemata cum enarratione Claudii Minois, excerpta ex eiusdem in eadem emblemata commentariis*. París: Dionysius a Prato [= Denys du Pré], 1571.

Trece de las ediciones de los emblemas de Alciato conservadas en la Biblioteca Nacional de España llevan los comentarios de Claude Mignault, que obtuvieron muchísima difusión. Las más tempranas ediciones de estos comentarios con que cuenta la Biblioteca Nacional de España son dos de la oficina plantiniana de Amberes, de 1577<sup>10</sup> y de 1581. A ellos se suman la edición parisina de la imprenta de Jean Richer, de 1589 y otras.

Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense (1523-1600), catedrático de Retórica en la Universidad de Salamanca, realizó una edición en latín con comentarios de los emblemas de Alciato que se publicó en Lyon, en 1573, a costa del librero humanista Guillaume Rouillé<sup>11</sup>. Sin embargo, los comentarios fueron realizados a lo largo de los veinte años precedentes, posiblemente tomando como base la edición de Rouillé de 1550 (Merino Jerez-Ureña, 2003). Sánchez sentó las bases de una crítica científica; su trabajo es de erudición, apartado de tendencias didácticas o moralizadoras, dirigido a la comunidad científica europea del momento. Aporta las fuentes en que se inspiró Alciato y confronta las interpretaciones de autores italianos o franceses. Su comentario contiene doscientos once emblemas y la mayoría de las *picturae* son grabados xilográficos procedentes de los mismos tacos que se usaron en las ediciones patrocinadas por Rouillé entre 1548 y 1564, considerablemente gastados, pero posiblemente retocados. La Biblioteca Nacional de España dispone de ocho ejemplares de esa edición del Brocense y uno de ellos está digitalizado y disponible en la Biblioteca Digital Hispánica<sup>12</sup>.

Lorenzo Pignoria (1571-1631), sacerdote italiano nacido en Padua, que había realizado estudios de jurisprudencia sin concluirlos, muy aficionado a las antigüedades, realizó unas *Notulae extemporariae in emblemata Andreae Alciati* que, según Giuseppe Vedova (1836: 96), publicó por primera vez en 1613, en Augusta, en tamaño 4.º, por Marco Valser, aunque no he encontrado ningún ejemplar reseñado. Posteriormente esos comentarios se incluyen en veinticuatro hojas que preceden sin numerar a la edición de los emblemas de Alciato de Pietro Paolo Tozzi (Padua, 1618, en 8.º)<sup>13</sup>. Los comentarios de Pignoria —sin

<sup>10</sup> *Omnia Andreae Alciati v.c. emblemata: cum commentariis, quibus emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, & obscura omnia dubiáque illustrantur per Claudium Minoem diuionensem.* Antuerpiae: Ex officina Christophori Plantini, architypographi Regij, MDLXXVII (1577).

<sup>11</sup> Sánchez de las Brozas, Francisco, *Francisci Sanctii Brocensis... Comment. in And. Alciati Emblemata: nunc denuo multis in locis accurate recognita et quamplurimis figuris illustrate.* Lugduni: apud Guliel. Rouillium, 1573. Pedro Juan Galán Sánchez y Jesús Ureña preparan una edición y traducción completa de los comentarios a los emblemas del Brocense.

<sup>12</sup> Signaturas: ER/1498, ER/1507, R/18845, R/20284, R/29727, R/37980, R/38117 y 8/3305.

<sup>13</sup> *Emblemata v. cl. Andreae Alciati: cu[m] imaginibus plerisque restitutis ad mentem auctoris.* Patauij: apud Pet. Paulum Tozzium, 1618.

imágenes— se colocan detrás de una breve biografía de Alciato y antes del comienzo de la obra, en que a los emblemas de Alciato en latín acompañan los comentarios de Mignault. La edición tiene muy notables xilografías. El mismo Tozzi volvió a publicar los comentarios de Pignoria en 1626, en 4.º. Y fueron incluidos también en la edición de Tozzi de 1621 que hoy tomamos como referencia para numerar los emblemas de Alciato y que se cita a continuación. Pero incluso más tarde, se imprimieron los comentarios de Pignoria en dos ediciones, según información de Giuseppe Vedova (1836): una en Padua, en 1656, en 4.º, y la otra en Amsterdam, en 1674, en 12.º.

En 1621, Johannes Thuilius (Johann Thuille, 1590-1630), médico y profesor de Retórica en la Universidad de Padua, que había enseñado previamente en Friburgo de Brisgovia (Alemania), preparó una edición de los emblemas de Alciato en Padua, costeada por Pietro Paolo Tozzi e impresa en la imprenta de Lorenzo Pasquato. En esta edición, Thuille amalgama sus propios comentarios con los de Claude Mignault (1574), Francisco Sánchez de las Brozas (1573) y Lorenzo Pignoria (1618). La Biblioteca Nacional de España dispone de dos ejemplares de esta edición de Thuilius para Tozzi de 1621<sup>14</sup>. Además de ser la edición más completa en cuanto a comentarios eruditos, ofrece por primera vez los doscientos doce emblemas que compuso Alciato con todas sus *picturae* en grabados xilográficos, pues en algunas ediciones, incluso en las más completas, solía faltar el emblema ochenta: *Adversus naturam peccantes*<sup>15</sup> por considerar obscena su *pictura*. Esta es la edición definitiva o canónica.

Un español, Diego López (c. 1571-1656), nacido en Valencia de Alcántara (Cáceres), fue el último comentarista de Alciato. Estudió en la Universidad de Salamanca, donde fue alumno de Francisco Sánchez de las Brozas. Ejerció de preceptor de gramática latina y maestro de letras humanas en varias localidades: Olmedo, Toro, Santo Domingo de la Calzada (donde ocupó el cargo de catedrático de Latinidad y Letras Humanas), Cáceres y Mérida<sup>16</sup>. En sus últimos años, Diego López impartía clases en Toro a hijos de notables de la ciudad.

López publicó en Nájera, en 1615, un comentario de los emblemas de Alciato con el título: *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad y Doctrina tocante a las buenas costumbres*,

<sup>14</sup> Signaturas: 2/5496 y ER/1332.

<sup>15</sup> Se incluyó por vez primera en la edición de Venecia, por los hijos de Aldo Manuzio en 1546, pero no se incorporó en muchas de las siguientes ediciones y volvió a aparecer en la de Padua de Paolo Tozzi de 1621. Ver Heckscher (1981: 291-311) y Manning (1997: 123-134).

<sup>16</sup> Se conocen pocas referencias biográficas sobre Diego López. Remito a la tesis doctoral de Abigail Castellano López (2018), que recoge y actualiza las referencias de trabajos previos de Izquierdo Izquierdo (1989), Merino Jerez (1989) y Morcillo Expósito (2002).

a su costa, en las prensas de Juan de Mongastón Foix (librero e impresor)<sup>17</sup>. Esta edición, producida por un tipógrafo no lo suficientemente experto, presenta abundantes irregularidades en paginación y en imposición de los grabados, variantes entre ejemplares que constituyen varios estados. Las *picturae* derivan en su mayoría de las treinta y seis ediciones de Lyon (que realizaron a veces con doble emisión Rouillé y Bonhomme) atribuidos a Pierre Eskrich (Pierre Vae), aunque invirtiendo en espejo la *pictura* en la mayoría de ellos como consecuencia de copiar la imagen y calcarla en el material de reproducción. En este aspecto, esta edición presenta la originalidad de emplear técnicas diferentes para producir los grabados (calcografía y xilografía). Algunas *picturae* han sido incisas con buril en cobre y otras (catorce) talladas en tacos de madera. Esto complicaría sobremanera la producción de los cuadernillos, pues unos tendrían que pasar, además de por la prensa ordinaria, por el tórculo. Esta circunstancia justifica las irregularidades que se evidencian en los diversos estados de la edición (que según el estudio de García Arranz —en prensa— son tres).

Los grabados evidencian la poca formación técnica de quien se ocupó de esta tarea, lo que daría grandes quebraderos de cabeza al autor (que se queja en el prólogo del altísimo coste económico que le supuso la publicación). La edición pone de manifiesto que imprimir un libro de emblemas era una empresa no apta para aficionados, pues requería competencia máxima en los procesos de composición, casado, imposición, impresión y alzado. Si esas condiciones no se daban, el producto presentaría numerosas irregularidades, como en este caso.

La *Declaración magistral* de López reproduce el mote, grabado y epigrama latino de las ediciones lionesas financiadas por Rouillé, añadiendo un extenso comentario que presenta un análisis filológico, histórico y mitológico de cada emblema, detallado, pero expresado con sencillez, a lo que añade la moralidad que debe extraerse del conjunto. Muy posiblemente el libro tuviera como principal objetivo servir de material de trabajo para los estudiantes de retórica latina y cultura clásica. López conocía bien los comentarios del Brocense, a quien respeta. En sus comentarios, algo desiguales, según los emblemas, alardea de sus amplios conocimientos de los clásicos. Al margen de su erudición filológica e histórica, carga el acento en la intención didáctico-moralizadora, religiosa, y trae glosas que poco tienen que ver con el pensamiento de Alciato. A pesar de todo, las ediciones de estos comentarios fueron muy leídas en España y América, por estar en español. La edición y comentario de López se ocupa de doscientos diez emblemas y no incluye el ya mencionado *Adversus naturam peccantes ni Desidia* (n.ºs 80 y 81 en la numeración que hoy seguimos, basada en la edición de Tozzi de 1621).

<sup>17</sup> Los profesores José Julio García Arranz y Luis Merino Jerez preparan una edición del comentario de Diego López a los emblemas de Alciato.

La Biblioteca Nacional de España conserva ocho ejemplares<sup>18</sup> de esta edición, algunos de los cuales han sido analizados y contrastados por García Arranz (en prensa).

La *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato* de Diego López se volvió a publicar en Valencia por tres veces: en 1655 (de ella la Biblioteca Nacional de España tiene tres ejemplares<sup>19</sup>, y uno de ellos disponible en la Biblioteca Digital Hispánica). De nuevo se imprimió en 1670 (por Jerónimo Villagrasa), de la que la Biblioteca Nacional de España tiene dos ejemplares<sup>20</sup> (uno de ellos digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica) y en 1684 por Francisco Mestre, de la que también tiene la Biblioteca Nacional de España tres ejemplares<sup>21</sup>.

#### 4. TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE LOS EMBLEMAS DE ALCIATO

El primero que tradujo al español los emblemas de Alciato y los dio a la imprenta fue Bernardino Daza Pinciano<sup>22</sup> (1528-*post* 1576), jurista de Valladolid, que pasó unos años (de 1549 a 1551) en Francia para ampliar sus estudios de Derecho en Toulouse y publicó su traducción en Lyon, en 1549, en doble emisión: por el librero Guillaume Rouillé y su impresor, Macé Bonhomme, con el título: *Los emblemas de Alciato en rhimas españolas*. Declara que encontró una copia de los *Emblemas* corregida de la mano del propio Alciato. Emprende la traducción, según él, para no olvidar su lengua nativa. En el interesante prólogo, manifiesta que ha realizado una traducción bastante libre, utilizando una variedad de estrofas que se ajustan, a su manera, a la extensión de los epigramas latinos originales; ha optado claramente por las «coplas italianas» o «rimas» (octavas, sonetos y tercetos), manifestándose defensor del nuevo sistema poético frente a la forma en que comúnmente se plasmaba el epigrama común: coplas castellanas o redondillas. La versión poética es de escasa calidad, pero tiene indudable interés y se divulgó rápidamente por España. La Biblioteca Nacional de España conserva siete ejemplares de la emisión de Rouillé<sup>23</sup> (uno de ellos digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica) y cuenta también con dos ejemplares de la emisión de Macé Bonhomme<sup>24</sup>.

<sup>18</sup> Signaturas: 4/53788, R/2597, R/14859, R/23100, R/23123, R/23124, R/26751 y R/31175.

<sup>19</sup> Signaturas: 3/39318, M/9525 y U/9525. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica el ejemplar U/9525.

<sup>20</sup> Signaturas: 7/15150 y 3/33001. Este último reproducido en Biblioteca Digital Hispánica.

<sup>21</sup> Signaturas: 2/26696, 7/12604 y R/2726.

<sup>22</sup> Hubo diversas traducciones que quedaron manuscritas de las que no nos ocupamos aquí, por no atañer a los fondos impresos de la Biblioteca Nacional de España.

<sup>23</sup> Signaturas: R/12332, R/1403, R/16584, R/3682, R/4145, R/6222 y R/8588.

<sup>24</sup> Signaturas: U/10139 y R/4157.

Recapitulando, la Biblioteca Nacional de España conserva por lo menos treinta ediciones de los emblemas de Alciato hasta finales del siglo XVIII (en realidad, veintinueve ediciones, pues una de ellas —Lyon, 1549— es la misma edición, pero con dos emisiones, como se ha dicho: una con portada de Guillaume Rouillé y otra con portada de Mathias Bonhomme). Se produjeron en los años 1544, 1548, 1549, 1550, 1560, 1564, 1566, 1573, 1577, 1581, 1589, 1600, 1602, 1608, 1614, 1615, 1618, 1621, 1622, 1655, 1670, 1676, 1684, 1692, 1715, 1724, 1733, 1749 y 1781. La mayoría están en latín, salvo siete ediciones en español (una con dos emisiones) y dos en francés<sup>25</sup>. Hay más de un ejemplar en algunas ediciones, lo que suma sesenta y cinco ejemplares. De ellos, hay reproducción digital en Biblioteca Digital Hispánica, en este momento (2020), de ocho ejemplares.

En cuanto a las ediciones que incluyen comentarios, se conserva en la Biblioteca Nacional de España una edición (Lyon, 1573) de los comentarios de Francisco Sánchez, el Brocense; diecisiete ediciones contienen los comentarios de Claude Mignault, y varios comentarios (de Mignault, Lorenzo Pignoria, Thuille y Francisco Sánchez, el Brocense) se incluyen en la edición de Padua, costeadada por Tozzi e impresa por Lorenzo Pasquato, 1621, de la que la Biblioteca Nacional de España conserva dos ejemplares. De los comentarios de Diego López, la Biblioteca Nacional de España dispone de cuatro ediciones y dieciséis ejemplares (1615: ocho ejemplares; 1655: tres ejemplares; 1670: dos ejemplares y 1684: tres ejemplares).

Y respecto a traducciones, de la de Daza al español: *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas; añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra...* En Lyon, por Guilielmo Rouillio, 1549, la Biblioteca Nacional de España cuenta con nueve ejemplares (siete de la emisión del librero-editor Guillaume Rouillé y dos de la emisión del impresor Macé Bonhomme).

## 5. MANUSCRITOS DE LOS EMBLEMAS DE ALCIATO EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

Además de los libros impresos, la Biblioteca Nacional de España conserva curiosos manuscritos inéditos del libro de emblemas de Alciato que están esperando estudio detallado. Uno de ellos es el MSS/1596<sup>26</sup>, cuya ficha solo

<sup>25</sup> Para la identificación de ediciones y detalles bibliográficos, ver en bibliografía los registros: Campa (1989; 1990; 2001); Heckscher (1989); Tung (1989); y Adams, Rawles y Saunders (1999).

<sup>26</sup> Andrea Alciati (1492-1550), *Emblemas* [Manuscrito] [Andrea Alciati, traducción castellana con glosas] S. XVII-XVIII, XI, 606 p.; 22 x 16 cm., Compra Librero Montes 1878. MSS/1596. bdh0000120734.

indica «S. XVII-XVIII». Parecen unos comentarios originales basados en los del Brocense de 1573, pero en español (tanto los epigramas como el comentario) y posiblemente estaba concebido con ánimo de publicarlo. Para los epigramas, hasta el emblema cien, se ha servido de la traducción de Daza Pinciano en su edición de Lyon de 1549: *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*, pero a partir del emblema ciento uno, los epigramas ya no aparecen, habiendo sido sustituidos por una glosa en prosa, seguida del comentario. El autor no parece haber seguido a Claude Mignault. El manuscrito lo está estudiando y editando Jesús Ureña. Al final del volumen, en una página (381) se incluyen «Los disticos de Catón traducidos en Romance por el licenciado Pedro García Barragán. Presbítero», en cinco redondillas. Pero nada puede asegurarnos que el autor haya sido este. El número de emblemas que incluye es de ciento noventa y siete, terminando con «La casada con el buboso». No incluye los quince emblemas sobre árboles con que finaliza la colección completa de emblemas de Alciato.

Otro manuscrito (MSS/8480)<sup>27</sup> contiene doscientos once emblemas (es decir, que excluye, como la mayoría de las ediciones, el ochenta). La ficha data el manuscrito en el siglo XVIII e indica: «Emblemas de Alciato, en latín con su construcción y traducción castellana». En h. 1 se indica: «Es obra del Hermano Pedro Díaz Bote de los P.P. Ministros de los enfermos». Van en blanco los ff. 2 y 17v-18r. El autor de este manuscrito copia los epigramas de Alciato y, a continuación, bajo el epígrafe «Contrucción», se van entreverando los textos latinos con su traducción literal al español siguiendo el texto de Diego López. Parece que estaba destinado a alumnos que aprendían gramática latina. Al igual que el anterior, está siendo objeto de estudio del profesor Jesús Ureña.

Concluimos ofreciendo, para mayor facilidad de consulta, una tabla con las ediciones impresas de los emblemas de Alciato y ejemplares (con firmas), hasta finales del siglo XVIII, conservadas en la Biblioteca Nacional de España (excluyendo las copias en microfilm o microfichas). Se indica idioma y, en caso de que la edición se acompañe de comentarios, a quién se deben.

<sup>27</sup> En el catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional de España aparece: «Pedro Díaz Bote, [Emblemas de Alciato en latín con su construcción y traducción castellana por el hermano Pedro Díaz Bote, religioso de los PP. Ministros de los enfermos]. Siglo XVIII, papel, 155 x 99 mm. 183 ff.». Tiene por firma MSS/8480, y está disponible en Biblioteca Digital Hispánica bdh0000145885.

Edición	Signaturas de ejemplares	Idioma	Comentarios
Alciati, Andrea, <i>Andree alciati Emblematum libellus</i> . Lugduni: Iacobus Modernus excudebat, 1544. Encuadernado con otras obras.	3/34465(3)	Latín	
Alciati, Andrea, <i>Emblemata Andree Alciati iurisconsulti clarissimi</i> . Lugduni: apud Gulielmum Rouillium..., 1548 (excudebat Mathias Bonhomme).	R/39862	Latín	
Alciati, Andrea, <i>Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas; añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra...</i> Lyon: Guilielmo Rouillio, 1549.  Un ejemplar digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica. Esta edición tuvo doble emisión, posiblemente por acuerdo entre el librero-editor Rouillé y el impresor Bonhomme. Estos ejemplares son de la emisión con portada de Guillaume Rouillé.	R/12332 R/1403 R/16584 R/3682 R/4145 R/6222 R/8588	Español	
Alciati, Andrea, <i>Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas</i> [por Bernardino Daza Pinciano]; <i>añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra</i> . Lyon: Mathias Bonhomme, 1549.  Esta edición tuvo doble emisión, posiblemente por acuerdo entre el librero-editor Rouillé y el impresor Bonhomme. Estos ejemplares son de la emisión con portada de Macé Bonhomme.	U/10139 R/4157	Español	
Alciati, Andrea, <i>Emblemata D.A. Alciati, denuo ab ipso autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata: accesserunt noua aliquot ab autore emblemata suis quoque eiconibus insignita</i> . Lugduni: apud Mathiam Bonhomme, 1550.	3/13019	Español	
Alciati, Andrea, <i>Andr. Alciati iuriscons. mediolanensis, Tractatus, Orationes, Adnotationes in C. Tacitum, &amp; Emblemata...</i> Tomi sexti pars vnica, Petrus Fradin excudebat, 1560.	R/32060	Latín	
Alciati, Andrea, <i>Emblemes d'Alciat, de nouveau translatez en francois vers pour vers pour versioxte les latins, ordonnez en lieux communs, avec briefues expositions et figures nouvelles appropriees aux derniers emblemes</i> . Lyon: Guill. Rouille, 1564.	ER/1516	Francés	
Alciati, Andrea, <i>And. Alciati Emblemata: denuo ab ipso autore recognita, ac quae desiderabantur, imaginibus locupletata...</i> Lugduni: apud Guilielmum Rouill., 1566.	R/23630	Francés	

Edición	Signaturas de ejemplares	Idioma	Comentarios
Sánchez de las Brozas, Francisco, <i>Francisci Sanctii Brocensis... Comment. in And. Alciati Emblemata: nunc denuò multis in locis accurate recognita et quamplurimis figuris illustrata</i> . Lugduni: apud Guliel. Rouillium, 1573. Ocho ejemplares. Disponible digitalización en Biblioteca Digital Hispánica.	ER/1498 ER/1507 R/18845 R/20284 R/29727 R/37980 R/38117 8/3305	Latín	Francisco Sánchez
Alciati, Andrea, <i>Omnia Andreae Alciati V.C. Emblemata: cum commentariis, quibus emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, &amp; obscura omnia dubiaque illustrantur</i> , per Claudium Minoem Diuisionensem. Antuerpiae: ex officina Christophori Plantini, architypographi regij, 1577.	R/18594	Latín	Mignault
Alciati, Andrea, <i>Omnia Andreae Alciati V.C. Emblemata: cum commentariis... per Claudium Minoem Diuionensem, Editio tertia aliis multo locupletior</i> . Antuerpiae: ex officina Christophori Plantini..., 1581.	R/18849	Latín	Mignault
Alciati, Andrea, <i>Omnia Andreae Alciati v.c. emblemata: cum commentariis, quibus emblematum aperta origine mens auctoris explicatur, &amp; obscura omnia, dubiaque illustrantur Adiectae ad calcem Notae posteriores</i> . Parisiis: apud Ioannem Richeriu, 1589.	2/48820	Latín	Mignault
Alciati, Andrea, <i>Andreae Alciati V.C. Emblemata cum Claudij Minois ad eadem commentariis &amp; notis posterioribus, quibus emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, et obscura omnia dubiaque illustrantur</i> . Lugduni: apud Haered. Gulielmi Rouillii, 1600.	2/3379 3/33277 3/55822 3/64575 3/71080	Latín	Mignault
Alciati, Andrea, <i>Omnia Andreae Alciati V.C. Emblemata: cum commentariis quibus emblematum detecta origine, dubin omnia, et Obswiz illustrantur: adiectae nonae appendicis...</i> per Claud Minoem. Parisiis: sumptibus Francisci Gueffier..., 1602 (in officina Ioan Richerii).	2/2961 ER/1784	Latín	Mignault
Andreae Alciati... <i>Emblemata cum Claudii Minois I. C. commentariis, Ad postremam auctoris editionem auctis &amp; recognitis</i> . [Antuerpiae] ex Officina Plantiniana Raphaelengii, 1608. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica.	R/20450	Latín	Mignault

Edición	Signaturas de ejemplares	Idioma	Comentarios
Alciati, Andrea, <i>Andrae Alciati I. V. C. Emblemata elucidata... Claudij Minois commentarijs quibus additae sunt eiusdem auctoris notae posteriores...</i> Lugduni: apud Haeredes Gulielmi Rovillij, 1614. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica.	2/3935 R/20655 3/64573	Latín	Mignault
López, Diego, <i>Declaracion magistral sobre las [sic] emblemas de Andres Alciato con todas las historias, antiguedades, moralidad, y doctrina tocante a las buenas costumbres.</i> Impreso en la ciudad de Najera: por Iuan de Mongaston: a costa del autor, 1615. Numerosos errores de paginación, de imposición de los grabados. Varios estados.	4/53788 R/2597 R/14859 R/23100 R/23123 R/23124 R/26751 R/31175	Español	Diego López
Alciati, Andrea, <i>Ommia Andrae Alciati V. C. Emblemata cum commentariis quibus emblematum detecta origine dubia omnia et obscura illustrantur per Claud. Minoem I. C. Acceserunt huic editioni Fed. Morelli... corollaria et monita.</i> Parisiis: in officina Ioan Richerii: sumptibus Francisci Gueffier in via D. Ioannis Lateranensis..., 1618.	2/3961	Español	Mignault
Alciati, Andrea, <i>Andrae Alciati Emblemata cum commentariis Claudij Minois I. C. Francisci Sanctii Brocensis &amp; notis Laurentii Pignorii...; opera et vigiliis Ioannis Thuillii... Acceserunt in sine Federici Morelli... corollaria &amp; monita, ad eadem emblemata, Novissima hac editio in continuam unius commentarij seriem congestis... plusquam dimidia parte auctis.</i> Patavij: apud Petrum Paulum Tozzium..., 1621 (ex typographia Laurentij Pasquati).	2/5496 ER/1332	Latín	Thuille, Mignault, Francisco Sánchez, Lorenzo Pignoria
Alciati, Andrea, <i>Emblemata V.C. Andrae Alciati... cum facili &amp; compendiosa explicatione...; per Claudium Minoem... Eiusdem Alciati Vitae.</i> Antuerpiae: ex Officina Plantiniana: apud Balthasarem Moretum & viduam Joannis Moreti & Jo. Meursium, 1622. Disponible en Biblioteca Digital Hispánica por digitalización de microfilm 28055. Los emblemas de Alciato hasta la p. 250, y en la siguiente comienzan los comentarios de Mignault (Claude Minois), hasta la p. 380. Sigue la vida de Alciato.	R/20811	Latín	Mignault
López, Diego, <i>Declaracion magistral sobre las emblemas de Adres Alciato: con todas las historias, antiguedades, moralidades, y doctrina, tocante a las buenas constumbres.</i> Valencia: Geronimo Vilagrassa...: a costa de Claudio Macé..., 1655. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica el ejemplar U/9525.	3/39318 M/9525 U/9525	Español	Diego López

Edición	Signaturas de ejemplares	Idioma	Comentarios
López, Diego, <i>Declaracion magistral sobre los emblemas de Alciato con todas las historias, antigüedades, moralidad, y doctrina, tocante a las buenas costumbres</i> . Valencia: Geronimo Vilagrasa: por costa de Geronimo Sanchiz mercader de libros, a la plaça de la Seo, enfrente de la puerta de los Apóstoles, 1670. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica el ejemplar 3/33001.	7/15150 3/33001	Español	Diego López
Alciati, Andrea, <i>Emblemata... Andreae Alciati cum facili &amp; compendiosa explicatio-ne... Claudium Minoem... Eiusdem Alciati vita</i> . Antuerpiae: ex Officina Plantiniana: sumptibus Matthaei de la Bastida..., 1676.	ER/4661	Español	Mignault
López, Diego, <i>Declaracion magistral sobre las [sic] emblemas de Andres Alciato con todas las historias, antigüedades, moralidad, y doctrina, tocante a las buenas costumbres...</i> Valencia: Francisco Mestre...: a costa de Francisco Duarte, Mercader de libros..., 1684.	2/26696 7/12604 R/2726	Español	Diego López
Alciati, Andrea, V. C. <i>Andrene Alciati... Emblemata cum facili &amp; Compendiosa explicatione, quâ obscuia illustrantur, rubia que omnia Solvuritur per Claudium Minoem; eiusdem Alciati Vita, Editio novissima, in qua Explicationes Emblematum propriis locis additae</i> . Antuerpiae: apud Henricum & Cornelium Verdussen, 1692.	3/79099	Latín	Mignault
Alciati, Andrea, V. C. <i>Andreae Alciati... Emblemata cum facili, &amp; compendiosa explicatione... per Claudium Minoem Divionensem Eiusdem Alciati Vita, Editio novissima...</i> Antuerpiae: Henricus, & Cornelius Verdossen, 1715.	3/71471 R/25485	Latín	Mignault
<i>Emblemata</i> , [s.l.: s.e., s.a.], [1724].	2/26194	Latín	Mignault
Alciati, Andrea, V.C. <i>Andreae Alciati... emblemata cum... explicacione, qua obscura illustrantur; dubiaque omnia solvuntur; per Claudium Minoem [seud.] divisionem. Eiusdem Alciati vita, Editio novissima...</i> Matriti: [Joseph de Horta], 1733.	7/16021	Latín	Mignault
<i>Emblemata cum explicacione, quâ obscura illustrantur; dubiaque omnia solvuntur; per Claudium Minoem, Ed. noviss. á mendis expurgata</i> . Matriti: Ex Typ. Ord. de Mercide, 1749.	2/4059	Latín	Mignault
Alciati, Andrea, <i>Emblemata cum facili et compendiosa explicacione... per Claudium Veinoen Divisionensem. Episdem Alciati vitae, Editio novissimo...</i> Matriti: Ex Typographia Pantaleonis Aznar, 1781.	3/20072	Latín	Mignault

## BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Alison, Stephen RAWLES y Alison SAUNDERS (1999). *A Bibliography of French Emblem Books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, t. 1, A-K. Geneva: Droz.
- Alciato at Glasgow <<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/bib-desc.php?id=A31a>> [Consulta: 12/12/2019].
- CAMPA, Pedro F. (1989). «Diego Lopez's *Declaración magistral de las emblemas de Alciato*: A Seventeenth-Century Spanish Humanist's View». En Peter M. Daly (ed.), *Andrea Alciati and the Emblem: Essays in honor of Virginia Woods Callahan*. New York: AMS Press, pp. 223-248.
- CAMPA, Pedro F. (1990). *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*. Durham / London: Duke University Press.
- CAMPA, Pedro F. (2001). «*Emblemata Hispanica*: Addenda et Corrigenda». *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, 11, pp. 327-376.
- CASTELLANO LÓPEZ, Abigail (2018). *Aulo Persio Flaco, traducido en lengua castellana por Diego López. Con declaración magistral en que se declaran todas las historias, fábulas, versos dificultosos y moralidad que tiene el poeta: edición crítica y estudio*. Luis María Gómez Canseco y Fernando Navarro Antolín (dirs.) [tesis doctoral]. Huelva: Universidad de Huelva <<http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/15621>> [Consulta: 18/10/2019].
- DRYSDALL, Denis L. (2001). «The Emblems in two unnoticed items of Alciato's correspondence». *Emblematica*, 11, pp. 379-391.
- ENENKEL, Karl A. E. (2018). *The invention of the Emblem Book and the transmission of Knowledge, ca. 1510-1610*. Leiden: Brill.
- Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* [Calila y Dimna español], [Zaragoza]: Pablo Hurus, 1493 <<http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000174126>> [Consulta: 18/10/2019].
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (en prensa). «Notas en torno a las *picturae* de la primera edición de la *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato* de Diego López (Nájera, 1615)». Se espera su publicación en las actas del XII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática.
- GREEN, Henry (1872). *Andrea Alciati and his books of emblems: a biographical and bibliographical study*. London: Trübner & Co.
- HECKSCHER, William S. (1981). «Pearls from a Dung-Heap: Andrea Alciati's 'Offensive' Emblem: "Adversus Naturam Peccantes"». En Moshe Barasch and Lucy Freeman Sandler (eds.), *Art the Ape of Nature: Studies in Honor of H. W. Janson*. New York: Abrams, pp. 291-311.
- HECKSCHER, William S. (1989). *The Princeton Alciati companion: a glossary of neo-Latin words and phrases used by Andrea Alciati and the emblem book writers of his time, including a bibliography of secondary sources relevant to the study of Alciati's emblems*. New York: Garland.
- Index Emblematicus* (1985). *Andreas Alciatus, I. The Latin Emblems, Indexes and Lists*. Peter M. Daly, Virginia W. Callahan and Simon Cuttler (eds.). Toronto: University of Toronto Press.

- IZQUIERDO IZQUIERDO, José Antonio (1989). *Diego López o el virgilianismo español en la escuela del Brocense*. Cáceres: Institución Cultural «El Brocense» / Diputación Provincial de Cáceres.
- LANDWEHR, John (1972). *German Emblem Books 1531-1888. A Bibliography*. Utrecht: Haentjens Dekker and Gumbert.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2016). «Los libros de emblemas: género editorial, género literario y fuente de erudición». *Ínsula*, 833, pp. 8-10 <<http://hdl.handle.net/2183/17558>> [Consulta: 26/01/2021].
- MANNING, John (1997). «The Dungheap Revisited: A Reconsideration of Alciato's Obscene Emblem». En Peter M. Daly and Daniel S. Russell (eds.), *Emblematic Perceptions: Essays in Honor of William S. Heckscher on the Occasion of His Ninetieth Birthday*. Baden: Valentin Koerner, pp. 123-134.
- MEDEIROS ARAÚJO, Filipa (2020). «Sebastian Stockhamer e o desafio de comentar Alciato “com o peso do Etna sobre os ombros”». *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 20, pp. 83-104. DOI: <https://doi.org/10.7203/imago.20.17744>.
- MERINO JEREZ, Luis (1989). «Diego López o la presencia de la Minerva en el Arte Reformado de Nebrija». En *Actas del Simposio Internacional IV Centenario de la publicación de la Minerva (1587-1987)*. Cáceres: Institución Cultural «El Brocense», pp. 189-201.
- MERINO JEREZ, Luis y Jesús UREÑA (2003). «On the Date of Composition of El Brocense's *Commentaria in Alciati Emblemata*». *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, 13, pp. 73-96.
- MORCILLO EXPÓSITO, Guadalupe (ed.) (2002). *La gramática de Diego López*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Ratio Studiorum* (1599). *The Jesuit Ratio Studiorum of 1599. Translated into English, with an Introduction and Explanatory Notes by Allan P. Farrell, S. J.* (1970). Washington: Conference of Major Superiors of Jesuits.
- RUSSELL, Daniel (1985). *The Emblem and Device in France*. Lexington, K. Y.: French Forum.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego (1999). *Empresas políticas*. Sagrario López Poza (ed.). Madrid: Cátedra.
- SCHOLZ, Bernhard (1990). «The Augsburg Edition of Alciato's *Emblemata*: A Survey of Research». *Emblematica*, 5, pp. 213-254.
- TUNG, Mason (1989). «Towards a new Census of Alciati's Editions». *Emblematica*, 4, pp. 135-176.
- VEDOVA, Giuseppe (1836). *Biografia degli scrittori padovani*. Padova: Coi Tipi della Minerva, t. 2.

Recibido: 25/02/2021  
Aceptado: 12/04/2021



## EL LIBRO DE EMBLEMAS DE ANDREA ALCIATO EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

RESUMEN: Al final del siglo xv y comienzos del xvi los impresores exploraban fórmulas para publicar un género de moda, el de los proverbios ilustrados, que eran demandados por su interés didáctico-moralizante. Ensayan procedimientos que se concretan en los libros de emblemas, cuyo éxito inmediato (por reunir imagen y palabra) los convierte en un género a la vez literario y editorial. Este artículo presenta una introducción a las modalidades emblemáticas para centrarse luego en el *Emblematum liber* de Andrea Alciato, considerado como primer libro de emblemas (1531), y se atiende a su éxito editorial, la producción de comentarios eruditos sobre él y su difusión impresa, así como la traducción de la obra al español. Finalmente, se indican las ediciones (y ejemplares) de la obra de Alciato, hasta el siglo xviii (así como algunos manuscritos) con que cuenta la Biblioteca Nacional de España.

PALABRAS CLAVE: Andrea Alciato, Emblemática, libros de emblemas, Biblioteca Nacional de España, imprenta siglos xvi a xviii, comentarios eruditos humanísticos.

## ANDREA ALCIATO'S BOOK OF EMBLEMS IN THE NATIONAL LIBRARY OF SPAIN

ABSTRACT: In the late 15th and early 16th centuries, printers were exploring formulas to publish a fashionable genre, that of illustrated proverbs, which were in demand for their didactic-moralizing interest. They rehearse procedures that are specified in the emblem books, whose immediate success (by bringing image and word together) makes them a genre that is both literary and editorial. This article presents an introduction to the emblematic modalities to focus later on the *Emblematum liber* by Andrea Alciato, considered as the first book of emblems (1531), and focuses on its publishing success, the production of scholarly commentaries on it and its printed diffusion, as well as the translation of the work into Spanish. Finally, the editions (and copies) of Alciato's work (until the 18th century) are reported, as well as some manuscripts, preserved in the National Library of Spain.

KEYWORDS: Andrea Alciato, Emblem Studies, Emblem books, National Library of Spain, Printing press 16th to 18th centuries, Humanistic scholarly commentaries.

# DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA AL HUMANISMO RENACENTISTA: EL INFIERNO EN ALGUNAS OBRAS DEL RENACIMIENTO

MIGUEL Á. TEIJEIRO FUENTES

Universidad de Extremadura

teijeiro@unex.es

A mi amigo y maestro

**D**esde la Antigüedad grecolatina, los filósofos, historiadores y poetas han dedicado sus obras a describir la conducta humana, indagar en sus pasiones más escondidas y narrar la relación del hombre con el universo del que formaba parte activa y con la divinidad creadora del mismo. Su interpretación sobre el origen y la naturaleza de sus dioses, semidioses, ninfas y demás criaturas sobrenaturales ha requerido de explicaciones muy diversas. Como han resumido Pilar Saquero y Tomás González (1995), el everismo —de la mano de Evémero de Mesene— defendía que los dioses fueron en realidad hombres a quienes las gentes elevaron a tal categoría por su poder benefactor; para Heráclito y el estoicismo los dioses eran la representación alegórica de ideas morales en forma de vicios y virtudes; y para el griego Erastóstenes o el romano Higinio la divinidad se explicaba a través de una mirada astral al cosmos.

Al igual que en otras culturas —la oriental, la hindú, la egipcia, la celta, la maya, la cristiana...— los héroes, modelos de comportamiento virtuoso, convivieron con ellos y de ellos recibieron unas veces el favor y otras el castigo según la ocasión. A los dioses del cielo o del mar se unieron los dioses de la tierra y, más concretamente, aquellos que habitaban en las profundidades más remotas y aterradoras, los infiernos, en donde convivían con bestias horribles y condenados que padecían un sufrimiento eterno, protagonistas todos ellos de las siguientes páginas.

## 1. EL INFIERNO GRECOLATINO: DEL HADES A LAS MORADAS DE PLUTÓN

A través de la *catábasis* griega o del *descensus ad inferos* latino se describía una experiencia individual, a veces iniciática, en la que el protagonista de la acción, tras ofrecer los consabidos sacrificios purificadores a los dioses, bajaba en la compañía o bajo el favor de algún ser extraordinario, un taumaturgo —llámese Circe, Cirene, la Sibila, Ericto o Diógenes—, al mundo de los muertos para conocer su futuro, encontrarse con sus seres queridos o enfrentarse a las furias infernales<sup>1</sup>. Este encuentro prodigioso e inusual propiciaba el descubrimiento de las aterradoras moradas de Plutón, la descripción de las horrendas criaturas que allí penaban y de los crueles castigos que sufrían los que allí habitaban, la exaltación del valor del héroe y de sus múltiples hazañas, la exhortación moral y su ejemplaridad o, simplemente, la burla cínica del inframundo, producto de la invención humana. Acabada la aventura, el héroe regresaba al mundo de los vivos conmovido por lo que había visto y oído, imbuido de una aureola sobrenatural que le distinguía del resto de los seres corrientes.

El lugar al que descienden estos privilegiados puede encontrarse en el confín del mundo, más allá de los océanos occidentales, pero también en Laconia o en el país de los cimerios, y casi siempre se le reconoce porque es una región subterránea y abismal donde reina el caos y la oscuridad. Responde a los nombres de Hades, Érebo, Tártaro, Orco, Ténaro, reino de Dite, moradas de Plutón... y en él habitan seres terroríficos que vigilan la entrada, transportan en su barca las almas de los muertos, juzgan a los impíos o les atormentan con furia por su comportamiento en la otra vida...

La representación de este submundo infernal no ha sido siempre la misma. Como ha explicado M. Brioso Sánchez (1995), ha ido variando a medida que moralistas y filósofos configuraban una visión más interesada y personal de la que ni siquiera podrá desentenderse el cristianismo más primitivo y militante. Diríase que entre los textos griegos sobre este tema y los autores romanos de comienzos de la era cristiana —un periodo que abarca aproximadamente nueve siglos— existen evidentes diferencias. Mientras los primeros presentan el Hades como un lugar de encuentro a la espera de la ansiada inmortalidad, los segundos ofrecen una visión más aterradora de los infiernos y se detienen en las penas eternas que sufren los allí condenados.

Así, por ejemplo, la consideración del infierno en el Canto XI de la *Odisea* del griego Homero no precisa de «una distinción entre justos e injustos, entre malvados y virtuosos, en consonancia con un sistema de pensamiento en que no se

<sup>1</sup> «Bajar a los Infiernos, enfrentarse con los monstruos y demonios infernales, es sufrir una prueba iniciática. Hemos de añadir que tales descensos a los Infiernos, en carne y hueso, constituye un elemento peculiar de las iniciaciones heroicas, cuyo objetivo es la conquista de la inmortalidad corporal» (Eliade, 1975: 104).

ha desarrollado el concepto de la culpa y la responsabilidad personales, es decir de una moral en sentido estricto» (Brioso Sánchez, 1995: 41). Ni siquiera Odiseo osa adentrarse en el Hades, más bien serán las almas de los muertos prematuros —con Elpénor, su compañero de viaje, y Anticlea, su madre, a la cabeza— quienes salgan a su encuentro para rogarle un entierro digno o informarle de lo que ocurre en Ítaca. La penosa situación en la que se encuentran las criaturas que sufren un castigo eterno (en el texto griego, el gigante Orión, Ticio, Tántalo, Sísifo y Hércules) no responde a la comisión de un delito innoble, un vicio desordenado o una inmoralidad obscena, sino más bien a una supuesta enemistad con los dioses y, por tanto, no precisan de un juicio sumarisimo ni de una estrecha vigilancia por parte de sus carceleros. De hecho, muchas de las almas que habitan en el Hades esperan que sus cuerpos aún reciban sepultura en el mundo de los vivos o ansían una morada definitiva, como los héroes guerreros Agamenón y Aquiles, o las hermosas Leda y Fedra.

Sin embargo, en las letras romanas serán Virgilio, sobre todo en su *Eneida*, y Ovidio, en sus *Metamorfosis*, los primeros en ofrecer una versión más horrenda y detallada del inframundo. Aquel nos conduce hasta la entrada del Orco de la mano de Eneas y la Sibila. Allí describe a los horribles seres fantasmales que se topa por el camino —Centauros, Escilas, Briareo, Hidra, Gorgona, Gerión, Aqueronte, Cerbero...— hasta llegar a una bifurcación del camino que le conduce por la izquierda al Tártaro<sup>2</sup>. Eneas divisa entonces una ciudad amurallada, rodeada de las aguas llameantes del Flegetón y custodiada desde el torreón de la entrada por Tirsífone. En su interior se escuchan los gemidos y los gritos de aquellos que arrastran sus cadenas de hierro. Tampoco Eneas llega a entrar en ella, sino que escucha por boca de la Sibila lo que ocurre en su interior. La profetisa se refiere a los condenados señalados por la tradición (Ticio, Ixión, Sísifo y Tántalo), a los que enumera con cierta desgana y, en algún caso, evitando su nombre, a los que se une una multitud de almas en pena que han sido juzgadas rectamente por Radamanto y que son castigadas por el látigo inclemente de Tirsífone, a quien acompañan sus hermanas las Furias y la Hidra<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Como ha sugerido Jacques le Goff, «[mientras] que la Antigüedad greco-romana había concedido un puesto preeminente a la oposición derecha-izquierda, el cristianismo, sin dejar de mantenerle un valor importante a esta pareja antinómica presente por lo demás tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, se apresuró a prestigiar el sistema arriba-abajo» (1981: 11). Recordemos, por ejemplo, que san Isidoro de Sevilla declaraba en sus *Etimologías* que «Al infierno se le denomina así porque está situado abajo (*infra*)» (2004: 1.043).

<sup>3</sup> «Allí, quienes en vida aborrecieron / al hermano, o alzaron atrevidos / la mano contra el padre; los que, falsos, / al cliente engañaron; los que a solas / se echaron sobre el oro que adquirieran / sin dar parte a los suyos (turba innúmera, / de todos la mayor); los que sufrieron / la muerte por adúlteros; los viles / que traicionando a su señor legítimo / siguieron sin pudor armas impías» (Virgilio, 2009: 351-352, vv. 872-881). Ya antes había intentado Virgilio una primera aproximación al mundo de los muertos, de la mano de Luciano, en sus *Geórgicas*.

Virgilio imagina ya el infierno como un lugar de sufrimiento y dolor, donde padecen castigo eterno aquellos que cometieron un delito horrendo contra las personas y las leyes. Ahora adquiere protagonismo un grupo de seres anónimos que representan los vicios de la Humanidad, criaturas que se revuelven dolientes entre las llamas, víctimas de su destino. Allí están los soberbios, los egoístas, los lujuriosos, los avaros, los tiranos, los traidores a la patria, los usureros...

También Ovidio vuelve sobre el asunto y se detiene en la descripción de los condenados. Lo hace en el libro IV de sus *Metamorfosis* («Los lugares infernales») donde se refiere a un lugar frío y oscuro al que descienden las almas de los que no han recibido sepultura. En el umbral, custodiando la entrada, están Cerbero y las horribles Furias. Más adentro, en la Mansión de los Impíos, sufren castigo eterno aquellos que cometieron graves delitos. Allí moran Ticio (y sus entrañas devoradas por un águila), Tántalo (que padece hambre y sed irremediables), Sísifo (cansado de empujar la roca), Ixión (dando vueltas incessantemente sobre la rueda) y las Danaides (llenando inútilmente sus vasijas de agua), todos ellos convertidos por la teogonía posterior en la viva representación de los vicios humanos.

Como ha propuesto Máximo Brioso Sánchez, serán los escritores y moralistas, desde Píndaro a Aristófanes o Platón, quienes acabarán democratizando el Más Allá e incorporarán la idea moral del premio y el castigo al que se someten las almas en el riguroso tribunal de Minos, Radamantis y Éaco. Otras corrientes filosóficas afines se interesarán por las figuras fantasmagóricas, bestias horribles, que castigan sin cesar ni compasión a los culpados.

En cambio, la imaginación popular, y con ella la de las sectas místicas, tal vez bajo los influjos concretos del mazdeísmo persa sobre todo, debió ser muy propensa a esta imaginería de monstruos y horrores, que heredará el cristianismo, por lo que nos sorprende que, según leemos en Orígenes, Celso censurase a los cristianos el que aterrorizasen, igual que los sectarios paganos, a los simples con el cuadro de los tormentos del Más Allá (Brioso Sánchez, 1995: 47-48).

De hecho, la lista de condenados se irá ampliando y reforzando<sup>4</sup>, del mismo modo que los castigos infligidos serán cada vez más crueles y prolongados —sin ninguna posibilidad de redención mediante la reencarnación en otros seres diferentes— y la descripción de estos se torna más atroz revolviendo la conciencia del lector y asumiendo una fuerte carga de ejemplaridad.

<sup>4</sup> Véase el trabajo de Ramiro González Delgado (2000: 63-74) en el que analiza la presencia y caracterización de los condenados al infierno en los textos grecolatinos más destacados.

## 2. LAS SAGRADAS ESCRITURAS Y SU CONDENA DEL INFIERNO

Las *Sagradas Escrituras* también se refieren al infierno. En el Viejo Testamento las alusiones son muy escasas. Es considerado el lugar en el que se encuentran los espíritus privados de la visión de Dios y se confunde con el «Seol» (Núm, 16: 30), una especie de Hades griego en el que descansan las almas de los muertos. Por el contrario, en el Nuevo Testamento se presenta como un lugar de sufrimiento que toma forma de abismo o de lago y se confunde con el Tártaro (Pe, 2: 4) o se identifica simbólicamente con el Gehenna (Mt, 10: 28), valle cercano a Jerusalén.

San Marcos (9: 41-50) destaca de él el calor sofocante provocado por el fuego inextinguible que lo preside y advierte de la presencia de gusanos que representan la descomposición humana; san Lucas (3: 17; 16: 19-31) coincide en el insoponible calor que allí reina a causa de las llamas que no cesan y repara en los tormentos que soportan los sedientos pecadores; san Mateo (8: 11-13; 13: 41-43; 22: 11-14; 25: 28-30) lo describe como un horno de fuego eterno a cuyas tinieblas son arrojados los no escogidos para sufrir llanto y crujir de dientes; y en el Apocalipsis (14: 9-11; 19: 19-21; 20: 9-10) es un estanque ardiente en donde la furia divina se manifiesta en forma de tormentos con fuego y azufre, día y noche y así eternamente, contra aquellos adoradores de la bestia y sus ídolos, es decir, «los cobardes, los abominables, los homicidas, los fornicadores, los hechiceros, los idólatras y todos los embusteros...» (21: 8-9).

Los evangelios apócrifos —tan difundidos a lo largo de la Edad Media— procuran matizar o ampliar las noticias extraídas de los textos sagrados, si bien en ellos se confunde la ortodoxia religiosa con la visión más pagana, e incluso legendaria, procedente de la tradición popular. El infierno tiene una apariencia de estanque, pozo, mar, río, caverna, prisión, caldero... y se localiza geográficamente en la región boreal, los Tártaros o el desierto de Dudael. Como los héroes de la antigüedad clásica, hasta allí también descienden los profetas en la compañía de un protector, ya sean dos hombres (*Libro 2 de los secretos de Henoc*), un ángel (*Apocalipsis de Sofonías* y *Testamento de Isaac*) o, más concretamente, el ángel Metatrón en el *Testamento de Jacob* o los arcángeles Miguel y Gabriel en el *Apocalipsis griego de Esdras*. En el caso del *Evangelio de Nicodemo* es el mismo Cristo quien desciende a los infiernos para derrotar a Satanás y liberar a todas las buenas almas que allí reposan<sup>5</sup>.

Entre las tinieblas y la oscuridad, bajo un olor a azufre y pez, y el sonido del llanto y el crujir de dientes, gemidos y alaridos horribles, habitan seres temibles que

<sup>5</sup> La bajada de Cristo a los infiernos (*descensus Christi ad inferos*) para sacar de allí a Adán y a los que con él estaban se narra en el *Evangelio de Bartolomé* (Santos Otero, 1985: I, 1-8, 543), en las *Actas de Pilatos* (1985: I, 402-ss.) o en la *Declaración de José de Arimatea* (1985: IV, 509-510), y se esboza en la Primera Epístola de san Pedro (3: 1-ss.) o en san Mateo (25: 52-ss.) y san Lucas (23: 43).

recuerdan el decorado de la mitología pagana. Allí aparece la bestia, tal vez el gigante Azazel, hijo depravado de los ángeles caídos y cabecilla de los demonios; Semyazá, su lugarteniente, o Tartarujó, provisto de un látigo de fuego con el que castiga a los impíos...; ángeles cuyos «cabellos estaban sueltos como los leones; sus dientes salían de su boca como un oso; sus cabellos estaban sueltos como los de las mujeres; su cuerpo era como el de las serpientes» (Piñero, 2010: 133). Se les llama «guardianes» o «castigadores» y visten de negro. Son implacables y se encargan de castigar brutalmente a los pecadores por los siglos de los siglos. Pero también hay gusanos y bestias venenosas que atormentan con fuego, llamas y betún a los que no veneraron a Dios en la tierra. En el *Libro de los secretos de Henoc*, este los identifica con aquellos

que se ufanan de sus propias fechorías; a los que asaltan a los hombres a escondidas, oprimiendo a los pobres y sustrayéndoles sus pertenencias; a los que se enriquecen a sí mismo a costa de aquellos a quienes humillan; a los que teniendo posibilidad de saciar a los hambrientos los matan de hambre; a los que pudiendo vestir al desnudo lo despojan en su misma desnudez; y finalmente a los que lejos de reconocer a su Criador adoran a dioses fatuos y sin alma, forjando ídolos y adorando la obra abominable de sus manos (Piñero, 2010: 115-116).

Y en su aterradora visión Jacob confirma que los pecadores a quienes se castiga son

a los fornicarios, a las mujeres de mala vida, a los afeminados, a los que se acuestan con varón, a los adúlteros, a quienes han destruido la imagen de Dios, a los hechiceros y envenenadores, a los violentos, a los idólatras, a los adivinos, a los que maldicen y a los de doble lengua (Piñero, 2010: 119-120).

### 3. EL INFIERNO EN LA EDAD MEDIA<sup>6</sup>

A lo largo de ese periodo tan extenso que llamamos Edad Media, el everismo encontró acogida en las *Etimologías* de san Isidoro, aunque este advirtiera del error

<sup>6</sup> En su ya clásico trabajo *El otro mundo en la literatura medieval*, Howard Rollin Patch (1983) nos ofrece un amplio recorrido por aquellos textos ingleses, franceses e italianos, en los que se describe el mundo del Más Allá, a la vez que analiza su filiación a una tradición culta o popular. El volumen se completa con un apéndice a cargo de M.<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel en donde la visión del trasmundo se relaciona con las literaturas hispánicas desde principios de la Edad Media hasta el siglo xx. La autora se remonta a la época visigótica y avanza en el tiempo hasta textos como el *Libro de miseria de homne* o el *Espéculo de los legos*. Una cueva, un volcán, un abismo oscuro y llameante con diablos encadenados que imponen crueles castigos valen como representación icónica del submundo, algo distinto a los infiernos de los enamorados que encontramos en los cancioneros posteriores. Su mirada llega hasta el Renacimiento con las obras de Encina o Garci Sánchez de Badajoz, y se detiene en algunos géneros narrativos como los libros de caballerías, tema desarrollado, entre otros, por Carlos Alvar (1989) y Juan Manuel Cacho Bleuca (1995), en

que los humanos habían cometido, el alegorismo entusiasmó a Fulgencio y los neoplatónicos y el astralismo acompañó algunas de las interpretaciones astrológicas de Boccaccio, el gran mitógrafo medieval, en su *De genealogia deorum gentilium*, inmensa obra enciclopédica<sup>7</sup> que, en España, servirá para que el Tostado aplique las tres corrientes a su explicación sobre el origen y la naturaleza de los dioses en su tratado *Sobre los dioses de los gentiles*, fuente imprescindible para los mitógrafos españoles del Renacimiento.

Los teólogos cristianos construyen parte de su discurso a través del influjo de los filósofos platónicos. Ello explica el doble rasero que utilizan los padres de la Iglesia a la hora de enfrentarse a los textos paganos: si, por un lado, no dudan en rechazarlos por falsos, por el otro no renuncian a su lectura, atraídos por su estilo. Para superar esta dialéctica irresoluble algunos de ellos defienden que las fábulas gentiles esconden bajo su dura corteza un sentido oculto de carácter ejemplar muy semejante al que podemos encontrar en las parábolas que pueblan las *Sagradas Escrituras*, una idea que, como veremos, acompañará a los humanistas del Renacimiento. De este modo se establece la línea de continuidad entre el mundo grecolatino y la nueva doctrina evangélica, se confirma que los filósofos antiguos

---

donde se destacan los elementos ultraterrenos medievales, o los relatos sentimentales y pastoriles, con sus alegorías amorosas, o los mismos relatos bizantinos. Hasta donde a mí me interesa, tampoco faltan las referencias a los poemas épicos, asunto al que ha dedicado atención Christian Wentzlaft-Eggebert (1995), y al teatro barroco en general. De su lectura se concluye que la presencia de los infiernos en la literatura medieval y áurea peninsular es un motivo recurrente. La descripción y estimación de este lugar maldito entronca con la imaginería revelada en las *Sagradas Escrituras*, pero también con la presencia de elementos característicos del mundo pagano clásico, sin perjuicio de la inevitable influencia de la *Divina comedia* de Dante.

<sup>7</sup> Espigando en fuentes bien diversas (desde Ovidio o Lucrecio hasta Lactancio, Fulgencio o san Isidoro), Boccaccio —como Petrarca y, sobre todo, Dante— se adentra en las entrañas de la tierra en su *Genealogía de los dioses paganos* (1983), allí donde se castiga con suplicios a los pecadores por las faltas cometidas y, desde una mirada cristiana, va desbrozando el sentido alegórico que encierra. El Erebo se describe como una ciudad de hierro porque representa el corazón duro y perseverante. Allí son maltratados los Gigantes (representación de los soberbios), Titio (el impertinente), Ixión (el codicioso), Sísifo (el déspota que gobierna), Tántalo (el avaro) y Teseo (el temerario). Tirsífone, la gobernadora de la ciudad, simboliza la ira y los tres jueces se corresponden con la conciencia interior. Por Cerbero, y sus tres cabezas, se entiende el halago, la infelicidad y la falsa gloria que tanto engañan al ignorante; por los cuatros ríos la pérdida de la razón por parte de los concupiscentes que se dejan llevar por la ira, el furor, la tristeza y el llanto. En sus dos últimos libros —el XIV y el XV— Boccaccio explica en la teoría su práctica, defendiendo a los poetas, que él considera teólogos no sagrados. Es cierto que a veces estos son oscuros, pero también lo es la palabra divina. Es necesario, por tanto, acercarse a los poetas de manera inteligente, tratando de desentrañar la verdad. Puede que los poetas paganos desconozcan la verdad de la religión cristiana, pero ello no les convierte en mentirosos cuando hablan de los dioses, pues no conocían al Dios verdadero. Es innegable que resulta más provechoso estudiar los libros sagrados que las historias gentiles; pero eso no implica que sea un pecado mortal leer sus libros, pues de hecho muchos hombres sabios, como san Pablo, san Jerónimo o Fulgencio, lo hicieron.

adelantan ya la venida del Mesías —de hecho, se proclama que Platón habla por boca de Moisés— y se deduce —como defiende san Agustín— que si estos hubieran nacido siglos después habrían abrazado el cristianismo sin dudarlos.

Y aunque a lo largo de la Edad Media la cultura cristiana reafirma su código de creencias y busca apartarse de la gentilidad, «Nunca lo conseguirán... porque el peso y el prestigio de la Roma imperial es enorme, y porque, en definitiva, el cristianismo es hijo de esa cultura y, desde el principio, las obras canónicas acogen versos clásicos, pues en ellos han aprendido la gramática» (Ynduráin, 1994: 37)<sup>8</sup>. De este modo, los clérigos no solo se afanan en sus conventos por copiar e ilustrar los textos sagrados, sino que conservan en sus bibliotecas, como oro en paño, los libros de los autores paganos. Así pues, aquellos que consideran las fábulas unos cuentos monstruosos y heréticos de mitos fingidos que resultan tan perjudiciales al hombre como lo serán luego los libros de caballerías, esos mismos no dudan en leerlas y a veces imitarlas con la excusa de que bajo la costra se esconden ejemplos para bien vivir. Y esta percepción alegórica irá modelando también la visión del infierno.

Serán los padres de la Iglesia —san Agustín, san Gregorio, san Isidoro, santo Tomás...— quienes se encargarán de reforzar su contenido doctrinal y teológico. Hay en los escritos de estos un propósito didáctico y moralizador que consiste en oponer al fuego eterno, que no consume, pero atormenta, la idea de un paraíso, lugar desde donde las almas de los bienaventurados gozan eternamente de la contemplación de Dios. Incluso se introduce hacia el siglo IV, con san Gregorio y san Agustín, la idea de un tercer escenario, el purgatorio, cuya existencia se confirmará en el Concilio de Florencia (1438-1445), primero, y en el de Trento (1545-1563), después. Se trataría de un lugar intermedio donde se purifican las almas de aquellos cuyos pecados han sido terribles.

Es cierto que el infierno sigue siendo un lugar de sufrimiento que se representa en la figura del gusano de la que hablaba san Marcos (9: 48), símbolo de la descomposición del cuerpo y también de su condena espiritual. Es cierto que los castigos que allí se padecen son atroces. Pero ahora la congoja del penado no reside solo en el dolor físico, sino también en la desoladora consciencia de que la penitencia es eterna y no admite ninguna posibilidad de arrepentimiento ni de expiación de las culpas. Tal vez por ello san Gregorio admita en sus *Diálogos* una mitigación del dolor que es proporcional a la gravedad del pecado cometido.

<sup>8</sup> «Además, si esos platónicos, los últimos representantes del paganismo, son los que más lejos han llevado la exégesis mitológica y especialmente el alegorismo, no cabe olvidar que los amantes del paganismo coinciden con la aurora del cristianismo, y que unos y otros se mueven en la órbita platónica, participan de la misma educación, coinciden en los saberes» (Ynduráin, 1994: 415).

- PEDRO           ¿Dime, debemos creer que existe un único fuego del Infierno o se ha de pensar que hay preparados tantos fuegos diferentes como pecados diferentes hay?
- GREGORIO       Realmente existe un único fuego del Infierno, pero dicho fuego no atormenta a todos los pecadores de la misma forma. En efecto, el castigo se sentirá allí con tanta intensidad como lo exija el pecado de cada cual. Y así, de la misma manera que en este mundo vive mucha gente bajo un único sol, pues a unos los quema más y a otros menos, así también en el infierno dentro del único fuego no existe una sola clase de abrasamiento... de manera que todos los pecadores soportan un fuego igual, pero, al mismo tiempo, ese fuego abrasa de diferente forma a cada uno de ellos (Galán Sánchez, 2010: 260).

Una idea que siglos después retomará el autor anónimo del *Libro de Alexandre* cuando precisa

Una cosa es fornaz       que siempre es ardiente,  
mas non sienten sus penas    todos igualmente;  
cunte com' a los omnes       con el sol muy caliente;  
unos han con él quexa       otros non han y miente  
(Cañas, 1988: 536, 2.414).

Precisamente en este poema encontramos una descripción del infierno (estrofas 2.334-2.424) conscientemente estructurada y eminentemente funcional, ya didáctica, moralizadora o argumental (Cañas, 1988: 523). De la mano de Gautier de Châtillon y su *Alexandreis* el autor anónimo narra el delirio de Alejandro Magno por conocer los secretos del mundo y su amenaza de bajar a los infiernos y encadenar a sus moradores. La soberbia del invicto conquistador será considerada una afrenta por Natura quien, con la ayuda de Satanás y la Traición, planean su venganza con la muerte del macedonio, envenenado a manos del falso Jobas a su regreso a Babilonia.

El narrador describe el infierno como «un fambriento lugar» (estrofa 2.334), con «mal suelo, mal poblado, mal trecho, mal lugar, / es dubdo e espantosólo de començar» (estrofas 2.336-2.337), un paraje tenebroso contrario al santo paraíso, en donde viven eternamente las almas de aquellos que no sufren ninguna pena y disfrutan de la gloriosa visión divina. Tiene forma de una ciudad sin salida, fortificada por muros de azufre y betún. Allí habitan en permanente oscuridad aquellos que han llevado una mala vida y sus almas son vigiladas por una multitud de serpientes que los acechan día y noche. En medio hay un horno humeante que no da llama y en el que arden los dañados según el pecado cometido. A su alrededor no hay vegetación ninguna, sino espinas y cardos que crecen junto a los duros peñascos.

Esta aterradora visión coincide con la descripción de los textos sagrados, pero introduce ya el recurso de la alegoría que se impondrá en los textos posteriores y llegará hasta el Siglo de Oro. Las alegorías que Virgilio enumera a la entrada del Orco en su *Eneida* (los Remordimientos, el Dolor, la Vejez, la Miseria, el Trabajo...) son sustituidas ahora por la presencia en la entrada del infierno de los siete pecados capitales, vicios de los que nacen todas las desgracias entre los hombres. A ellos recurrirá, siglos después, Erasmo en su *Enquiridión* para explicar la milicia de Cristo en la tierra.

En el *Libro de Alexandre*, el infierno ejemplifica, pues, la variedad de tradiciones que lo explican. En él podemos encontrar desde las reminiscencias paganas (las alusiones al palacio de Plutón, la presencia del gigante Ticio o de Tántalo elidido, la aparición de Niobe o Filis) hasta referencias a personajes bíblicos (Adán, Job, Ester, Nabucodonosor, Lot, Herodes, Salomón...).

De finales del siglo XIV o comienzos del XV es el *Libro de miseria de omne*, otra traducción anónima al castellano de la adaptación del *De contemptu mundi*, escrito por el papa Inocencio en su juventud. Su autor, seguramente un hombre de Iglesia, refrenda su visión del infierno invocando la autoridad de san Juan, Salomón, Daniel, Jeremías y muchos otros. El día del Juicio Final los malvados sufrirán en el infierno las nueve penas más dolorosas: un fuego terrible, un frío helador, la amenaza de gusanos, serpientes y dragones, un hedor insoportable, los tormentos de los diablos, una gran oscuridad, unos graves padecimientos, la presencia de diablos que expulsan fuego por la boca y las ataduras de lazos y cadenas.

Siguiendo la idea paulina de la caballería cristiana, que Erasmo renueva en el *Enquiridión*, el hombre debe enfrentarse a sus tres grandes enemigos —el Mundo, el Demonio y la Carne—, acompañados de sus secuaces —los siete pecados capitales— de los que hay que huir. El poema concluye con una exhortación al buen cristiano para que haga penitencia de todos sus pecados y pueda gozar de la presencia de Cristo y de sus santos

Alli auran sus palacios los *que son* luxuriosos  
perjuros & omizieros & falsos & los mentirosos  
herejes & descreídos logrereros & auarosos  
ladrones & rrobadores soberbios & codiciosos  
(Cuesta Serrano, 2012: 158).

Un tercer y último ejemplo lo encontramos en otra tradición latina de origen inglés, el *Speculum laicorum*, probablemente compuesto entre 1279 y 1292. En el capítulo XLIX, titulado «Del infierno», su autor hace gala de un inagotable acopio de materiales diversos (Ezequiel, san Agustín, san Isidoro, san Bernardo...) para explicarnos que el Más Allá se encuentra en el centro de la tierra, es una cárcel

muy profunda, un lugar de frío y calor, de dolor eterno, donde los gusanos roen a los dañados que solamente desearon los placeres terrenales<sup>9</sup>.

#### 4. EL INFIERNO EN ALGUNOS TEXTOS DEL RENACIMIENTO

En el Renacimiento, el neoescolasticismo —heredero de la filosofía desarrollada por santo Tomás a partir de las ideas de Aristóteles, matizadas por Platón, el judaísmo o el pensamiento musulmán— distingue claramente entre los libros sagrados y las fábulas gentiles, y defiende que solo las *Sagradas Escrituras* pueden interpretarse desde sentidos diversos. De hecho, algunos de sus representantes —como Melchor Cano en su *Censura a Carranza*— admiten incluso que la oscuridad de los textos sagrados y su misterio oculto es consustancial a la devoción cristiana, y su interpretación únicamente está al alcance de unos pocos, pues no puede ser manoseada por el vulgo indocto. Será el Concilio de Trento (1545-1563) el que se afane por separar los mitos paganos, meras invenciones, de las historias evangélicas, basadas en la verdad, ideario con el que se pretende enterrar en el olvido de manera definitiva al reformismo erasmista. Por su parte, el neoplatonismo italiano —desde Policiano a Ficino— sigue empeñado en la construcción de un método paralelo al religioso que podía ser aplicable a los textos gentiles a través de la interpretación alegórica de los mismos.

Y aunque parezca mentira, el mismo Erasmo de Rotterdam —que choca abiertamente con unos y con otros en muchos de sus planteamientos teóricos— admite, con los neoescolásticos, que la verdad divina está al alcance de la interpretación de unos pocos, con él a la cabeza, y defiende, con los neoplatónicos, que, partiendo de san Pablo, es posible escarbar en los textos sagrados hasta encontrar el misterio oculto a través de la alegoría, una teología que vale tanto para descifrar la parábola de Adán como para explicar la fábula de Prometeo. En su *Enquiridión o Manual del caballero cristiano*, el holandés anima al conocimiento verdadero de las *Escrituras*, un proceso complejo para el que es posible ejercitarse tomando primero los textos profanos —bien de los poetas (como Homero o Virgilio), bien de los filósofos (como Platón)— y luego estudiando los escritos de san Pablo y de los padres de la Iglesia —san Agustín, san Dionisio... —, todos ellos defensores no del sentido literal, de fuera —llámese corteza o cuerpo— sino del de dentro —más profundo y del ánimo—.

Para ejemplificarlo, Erasmo no duda en recurrir a los pecadores que penan en el infierno clásico, explicando lo que cada uno de ellos representa.

<sup>9</sup> Otros textos medievales, como el *Libro llamado Fedrón*, estudiado entre otros por Fernández Izaguirre (2016: s.p.), abundan en la imagen del infierno, en este caso adecuando el texto de Platón, el *Phaedo*, a la mentalidad cristiana medieval.

Si te huelgas de leer lo que finge el otro, que los Gigantes peleaban contra el cielo, y cómo su dios Júpiter con sus rayos los desbarató y consumió, aprende a saber de allí que no avemos de pelear contra Dios ni resistir su voluntad, y que nos debemos apartar de los estudios y ejercicios que ve cada uno que son contra su propia naturaleza [...] Si lees la sed que Tántalo diz que padece en el infierno, teniendo el agua hasta la barba y no pudiendo beber della, entiende por esta fábula quán miserable cosa es el rico avariento, que, estando lleno de hacienda, no se atreve a gozar della. Quando leyeres en el poeta aquel trabajo que padece Sísifo en el infierno en rebolver una gran piedra y nunca acaba de trastornarla, aprende a saber quán trabajosa y miserable cosa es la ambición y desseo de onrra. Leyendo los trabajos de Hércules, enséñante a ti aquéllos cómo por honestos ejercicios y diligente industria, nunca causando de obra bien, se gana después el cielo. Si a estas y otras consideraciones provechosas atendieres quando las fábulas lees, ¿no te parece que podrás en ellas aprender lo mismo que enseñan los filósofos, y aun algo de lo que mandan los theólogos, maestros de nuestras vidas<sup>10</sup>? (Erasmus, 1971: 241-242).

#### 4.1. EL INFIERNO EN EL *CLAROE Y FLORISEA* DE NÚÑEZ DE REINOSO BAJO EL RECUERDO DE ERASMO

El *Clareo y Florisea* de Alonso Núñez de Reinoso se publica en el año 1552, en la imprenta judía de los hermanos Giolito en Venecia. La presencia del infierno en esta novela se explica desde tres perspectivas distintas. En primer lugar, desde el recuerdo de la Antigüedad clásica. El Renacimiento —explicado por Asunción Rallo Gruss— supuso el rescate de los textos de sus escritores más destacados. Dicha recuperación será posible gracias a la traducción de los libros de estos autores, bien del latín o del griego, bien del italiano, la recopilación de fragmentos de obras antiguas y su reelaboración adaptándolas a la realidad del siglo XVI con un afán de imitación, pero también de superación de los modelos.

Nuestra novela es un buen ejemplo de ello. Se trata de un curioso relato que imita en sus primeros diecinueve capítulos al *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio a través de los *Razonamientos de amor* del humanista italiano Ludovico Dolce. Concluida la historia de los jóvenes amantes, la desdichada Isea, viuda enamorada de Clareo y rechazada por este, inicia una peregrinación por el mundo, incluido su encuentro con el caballero Felesindos de Trapisonda.

Una de las aventuras, la acaecida en el capítulo XXXI, narra la bajada de ambos, en la compañía del sabio Rosismundo, al infierno, imitando con sus hechos las hazañas de Eneas, Teseo o Hércules. El camino conduce a un lugar oscuro,

<sup>10</sup> En consecuencia, el humanismo renacentista procura una doble lectura del texto —diferenciando entre la superficie, la corteza, y el interior, lo verdadero— con la pretendida finalidad de deleitar aprovechando. Así lo manifiesta, entre otros, Villalón en *El Scholástico* cuando dice: «En este género de invenciones ay dos maneras de decir: una manifiesta y clara; la otra umbrosa y encubierta de algún estilo gracioso de hablar como debajo de sombra lo qual encubre la agudeza con que al motejado toco» (1997: 221). Y en parecidos términos se expresará años después Juan Arce de Otárola en *Los coloquios de Palatino y Pinciano* (1995: 457).

lleno de tristeza y dolor, al que se accede bajando por unas cuevas que llevan «sin saber cómo ni de qué manera» (Núñez de Reinoso, 1991: 185) al río del Olvido. A la entrada de las moradas de Plutón se encuentran las desventuras (llanto, hambre, enfermedad...) en la compañía de Gerión, Briareo, Hidra, Medusa, las Harpías. Caronte rema por las aguas del Flegetón y Cerbero custodia las puertas del infierno. Nada más entrar en él hallamos, sin citarlos por sus nombres, a los penados que sufren condena eterna.

Y entrando por el infierno, hallamos a un hombre tendido y un buitre sobre él que le comía continuamente las entrañas; vimos a otro que, cuando quería comer unas hermosas manzanas que se le llegaban a la boca, el árbol se le alzaba, y cuando quería beber, las aguas le huían. Andando más adelante por aquellas dolorosas calles, topamos un hombre que subía una gran cuesta con un gran peñasco sobre sus espaldas, y cuando quería llegar a la cumbre se le caía, y así tornaba de principio; y vimos a otro que siempre andaba en carnes vivas, voltando sobre una rueda de navajas; vimos noventa y nueve doncellas que trabajaban de hinchir de agua un pozo sin suelo y dolorosos gritos en aquella casa de Plutón (Núñez de Reinoso, 1991: 187).

Tras ver a Plutón y los tres jueces que atormentan a los pecadores, la comitiva llega a los campos Eliseos y de allí de vuelta al castillo del sabio.

Núñez de Reinoso nos propone en su novela un infierno clásico de la mano del Virgilio de la *Eneida* y del Ovidio de las *Metamorfosis*, pero influido también por el recuerdo cercano del *Metamorphoseos* de Bustamante<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> El *Libro del Metamorphoseos y fábulas; del excele[n]te poeta y filósofo Ouidio* de Jorge de Bustamante es la primera traducción al castellano de las *Metamorfosis* de Ovidio. Sin duda resulta muy significativa la coincidencia de planteamientos entre ambas obras. Así, Bustamante, en su «prólogo» y «argumento» admite que las fábulas que allí se encuentran las tomaron los poetas «diciendo vn razonamiento de cosas verdaderas: mas fingidas por estos autores para que debaxo de la honesta recreación de tan apacibles cuentos contados con alguna similitud de verdad poder inducir los curiosos lectores a muchas vezes leer su abscondida moralidad y que toda va fundada en manifestar las condiciones delos hombres: alos quales co[n]forme a sus obras apropia[n] a diuersas propiedades y naturaleza de cosas sublimando los virtuosos y vitupera[n]do los viciosos» (1542: f. 5r), mientras que Núñez de Reinoso, en la «Carta dirigida a su mecenas don Juan Micas» que encabeza sus obras en versos, advierte: «Esta historia pasada de Florisea, yo no la escribí para que sirviese solamente de lo que suenan las palabras, sino para avisar a bien vivir, como lo hicieron los graves autores que, inventando ficciones, mostraron a los hombres avisos para bien regirse, haciendo sus cuentos apacibles por inducir a los lectores a leer su escondida moralidad, que toda va fundada en gran punto y provecho» (1991: 196, n. 145). Bustamante ejemplifica el asunto en personajes mitológicos entre los que cita a los «giga[n]tes q[ue] fuero[n] vnos ho[m]bres ta[n] feroces y crueles como soberuios q[ue] negava[n] la deydad... mismo q[ui] so sentir Marco Tulio qua[n]do dixo, no es otra cosa los giga[n]tes co[m]batir con los dioses sino los ho[m]bres biuir fuera de razo[n]» (1542: f. 5v); y Midas «como los auaros dessean les aprouechan tan poco (“las riquezas”) como si no los tuuiesen hasta que caye[n]do en su yerro los despende» (f. 7v); y Anteón (por Acteón) a los «ho[m]bres prodigos y dados a sus passatie[m]

En segundo lugar, el recuerdo de Erasmo cuya posible relación traté de apuntar hace años (Teijeiro Fuentes, 1986). La influencia del *Enquiridión* de Erasmo en el Renacimiento español favoreció, entre otras cuestiones teológicas, el impulso de la doctrina de san Pablo a partir de la idea del *miles christianus*, caballero (Libro de Job, 7: 1) enfrentado a los enemigos del hombre representados por el Demonio, el Mundo y la Carne (Primera Epístola de san Juan) acompañados de los siete pecados capitales que corrompen al individuo. De hecho, la portada de la edición valenciana del *Enquiridión* de 1528 es idéntica a aquella otra que casi una década antes adornó el *Libro de la caballería cristiana* (c. 1515) de fray Jaime de Alcalá, introduciéndonos en la tradición de los libros de caballerías «a lo divino», de menos éxito que los profanos, pero más ejemplares.

Los personajes del *Clareo y Florisea* encierran una interpretación más profunda que lo que el texto sugiere, porque, de la misma manera que los gigantes muestran a los hombres sin razón, Midas la avaricia, Acteón la lujuria y Cineo la fama de los hombres valerosos en la mitología clásica, así también el Gran Señor de Egipto representa la fama inmortal, Clareo y Florisea la firme virtud, Isea el arraigo a la tierra, la Ninfa muerta la fragilidad de la vida, Felesindos la fortaleza de ánimos y Luciandra la luz verdadera.

En tercer lugar, su condición de judeoconverso. El infierno de Núñez de Reinoso carece de cualquier interpretación religiosa. Es cierto que Isea —el único personaje femenino que desciende a los infiernos en este artículo— sufre una profunda crisis espiritual al contemplar aquel lugar y arrepentirse de sus pecados. La solución consistirá en meterse monja en un convento español. Pronto advertiremos que sus intenciones chocan con la soberbia de las monjas, más preocupadas por el linaje que por la salvación de sus almas. El convento —como representación simbólica de la Iglesia— y el estado monacal —que ya Erasmo rechazaba como el único virtuoso— son motivo de una crítica feroz por parte del escritor alcarreño quien, inmediatamente, reconoce su error por haber abandonado la casa del Gran Señor de Egipto, del que tantos favores ha recibido.

El afán de Felesindos, deudo del Gran Señor de Egipto, por llegar a la Casa del Descanso para recuperar a Luciandra parece sugerir más de lo que dice y, como ya comenté en su momento, permite imaginar un relato en clave, donde Felesindos podría identificarse con don Juan Micas, el Gran Señor de Egipto con su tía, la todopoderosa judía portuguesa doña Gracia Nasi, a quien nuestro autor, que

---

pos» (f. 7v). De la misma manera, Núñez de Reinoso, en la citada epístola, se refiere también a estos personajes cuando dice: «Y debajo de su invención hay grandes secretos, porque qué otra cosa es fingir los poetas la batalla de los gigantes, sino mostrar los hombres que viven sin razón; y qué otra cosa es Midas, sino mostrar el insaciable deseo de los avaros; y qué otra cosa es Anteón tornado ciervo, comido y despedazado de sus perros, sino mostrar los hombres viciosos y desbaratados» (1991: 196, n. 145).

sepamos, acompañó al menos hasta Venecia y Ferrara antes de su partida definitiva a Constantinopla, e Isea con el mismo Núñez de Reinoso, su *alter ego*.

En cuarto, y último, lugar, su vinculación a la narrativa de su época y, más concretamente, a los libros de caballerías. Aunque algunas de las aventuras a las que Felesindos se enfrenta tienen el sabor de aquellas otras que su amigo Feliciano de Silva imaginó años antes, el alcarreño reniega de la tradición caballeresca y rechaza cualquier comparación de su novela con los libros de caballerías en la carta dirigida a don Juan Micas, su mecenas «quien a las cosas de aquel libro diere nombre de las vanidades de que tratan los libros de caballerías, dirá en ello lo que yo en mi obra no quise decir, porque en verdad que ninguna palabra escribí que primero no pusiese lo que debajo quería entender» (Núñez Reinoso, 1991: 197, n. 145).

El panorama sobre los libros de caballerías es tan vasto y la bibliografía tan extensa, que resulta imposible resumir el tema en un párrafo. Solo recordaré que en la *Corónica del noble caballero Guarino Mezquino* (Sevilla, 1512) el protagonista viaja hasta el purgatorio de san Patricio, en Irlanda, en donde contemplará las penas que cumplen los condenados al infierno; en *Don Florindo* de Basurto (Zaragoza, 1530), sin duda un interesante antecedente de los libros de caballerías «a lo divino», Floristán se enfrenta a los siete pecados capitales que habitan en el Castillo Encantado antes de encontrar a su padre y a Clarinda; en el *Baldo* (Sevilla, 1542), parodia caballeresca, el héroe describe los infiernos fingidos, y no los verdaderos, para no resultar pesado, pero también para curarse en salud y no pillarse los dedos; en la *Peregrinación de la vida del hombre* (Medina del Campo, 1552), Hernández de Villaubrales ya advierte de la encubierta moralidad que se esconde debajo de la corteza; y en el *Rosión de Castilla* (Lisboa, 1586) del pacense Romero de Cepeda, breve libro caballeresco, el caballero llega al Lethe y penetra en un honda cueva para enfrentarse a seres sobrenaturales. Tal vez el *Clareo y Florisea* habría que ahijarlo en sus últimos capítulos a esta tradición caballeresca de procedencia erasmista.

#### 4.2. EL INFIERNO EN EL *CRÓTALON* DE VILLALÓN EN LA SENDA LUCIANESCA

En los cantos XIV a XVI de *El Cróton* del humanista vallisoletano Cristóbal de Villalón —fechado entre 1553 y 1555—, el Gallo le cuenta a Miçilo su bajada al infierno en la compañía de un ángel. El argumento que encabeza este episodio revela sin rubor la principal fuente literaria que su autor maneja: la *Necromancia* de Luciano, autor cuya influencia en la literatura española del Renacimiento, merced a Erasmo y los erasmistas, resulta muy relevante<sup>12</sup>. Es innegable que el

<sup>12</sup> Como el atomismo, el epicureísmo o el estoicismo, corrientes filosóficas de las que toma algunos conceptos, Luciano se opondrá abiertamente a la idea de la inmortalidad del alma y, por tanto, considerará innecesaria la existencia de un juicio y una condena en forma de castigo eterno. Su obra,

humanismo cristiano rechaza el cínico agnosticismo del samosatense, quien niega la inmortalidad del alma y la existencia del cielo y del infierno; a cambio, le

cínica y corrosiva, crítica y escéptica, fustigadora de la sociedad, se recrea en la sátira menipea en forma dialogada. El samosatense aprovecha cualquier ocasión que se le ofrece para pasar revista a la sociedad de su tiempo y denunciar la corrupción existente en todos sus lectores de la misma. Su mirada, tan lúcida como inteligente, resume una filosofía de la vida fundada en vivir el presente y reírse de todo y de todos. Podría parecer el pensamiento de un ignorante, pero constituye una revelación fundamental para el que no espera nada de la vida ni de Más Allá de la muerte.

En *Menipo o La Necromancia*, Luciano parodia la *Odisea* de Homero, al que se refiere en su «Diálogo 11» entre Diógenes y Heracles cuando hace decir a aquel: «y me burlo además de Homero y de tales paparruchas» (1992: IV, 177). Se trata de un diálogo ingenioso en el que Menipo se encuentra con un amigo al que le confiesa que acaba de regresar del infierno, en donde ha sido recibido por Plutón con la ayuda de un sabio llamado Mitrobarzanes. La descripción del Hades clásico —con la laguna Estigia, la caverna del Orco, la presencia de Cerbero, Rodamanto o Minos...— es una excusa destinada a denunciar el insolidario comportamiento de aquellos que en vida se olvidan de la verdad, más que a relatar el futuro que les espera a los condenados de un Más Allá en el que no cree.

«Recaudadores de impuestos, adúlteros, chulos de putas, aduladores, sicofantas y una caterva de gente de esta ralea, de los que todo lo embarullan en vida» (Luciano, 1988: II, 303-319) se confunden con ricos prestamistas, reyes y sátrapas, filósofos y mendigos... Todos ellos, con una cadena al cuello y una bola enorme a sus pies, son juzgados severamente mientras Menipo, gozoso, se regodea recordándoles la arrogancia con la que han vivido ajenos al sufrimiento de los más necesitados. En el lugar destinado a los tormentos «Se escuchaba el chasquido de los azotes, el lamento de quienes eran consumidos en la pira; había aparatos de estirar y retorcer los miembros y ruedas y tormentos. Y la Quimera desgarraba sus muslos y Cerbero les iba devorando a mordiscos» (1988: II, 313). No podía faltar tampoco el sarcasmo, «lo que se cuenta en los mitos» (1988: II, 313), esto es, la inevitable alusión a Ixión, Sísifo o Tántalo, del que se burlará en el «Diálogo 7» de sus *Diálogos de los muertos*.

El diálogo avanza con una nueva burla. Menipo da cuenta a su amigo de un Decreto infernal aprobado en una asamblea general según la cual los ricos injustos serán atormentados cruelmente después de muertos y sus almas serán enviadas de vuelta al mundo cuando «Cadaverón hijo de Esqueletón Cadaverio de la tribu Mojamín» (1988: II, 318) se encargue de proclamar el acuerdo, que será ratificado a mano alzada por la mayoría de los asistentes.

Todavía nos quedará la reflexión moral con la que concluye el diálogo. Tiresias, a quien Menipo ha ido a buscar a los abismos infernales, como Odiseo en el poema homérico, le confiesa a aquel al oído y en un aparte cuál es el mejor tipo de vida, el de la gente normal dedicada a vivirla sin tomársela en serio y alejada de la palabrería hueca de los falsos filósofos.

La misma visión cínica y divertida del infierno la encontramos en sus *Diálogos de los muertos*. Primero Menipo de nuevo —al que Hermes define en el «Diálogo 2» como «Un hombre libre absolutamente; le importa un pito nadie» (Luciano, 1992: IV, 159)—, y luego Diógenes —modelo de comportamiento por la dignidad con la que se enfrenta a su final— se burlan de la muerte, que es inevitable («Diálogo 2»), de la inmortalidad, que resulta previsible y ordenada («Diálogo 8»), de la separación del cuerpo y el alma («Diálogo 11») o de la condena de los penados en el infierno, sobre todo de los ricos avaros, los adivinos, los filósofos ignorantes o los héroes guerreros, en concreto los combatientes en la guerra de Troya, movidos por la belleza caduca de una mujer convertida ahora en un montón de huesos («Diálogo 1», «Diálogo 6» y «Diálogo 9», por ejemplo).

La conclusión a todo ello es la confirmación de una filosofía de vida consistente en «conformarse con todo y darse por satisfecho con lo que [se] tiene, y no pensar que hay nada que no puede soportarse» (Luciano, 1992: 171).

agrada de él su coraje para reprender sin miramientos la degradación de una sociedad construida sobre los cimientos del dinero y del poder, también la forma dialogada de expresarla a través del intercambio de ideas entre varios interlocutores y, sobre todo, la finalidad ejemplar que sus escritos pretenden<sup>13</sup>.

El Gallo sitúa el infierno en Libia y lo describe como un lúgubre y escarpado palacio de innumerables aposentos, en donde se escucha el ruido incesante de golpes y cadenas que acompañan los gemidos de los condenados. Una mazmorra rodeada de ríos llameantes y olor a azufre que no se corresponde con el Erebo clásico, un lugar inventado por la fabulosa imaginación de los escritores gentiles, razón por la cual

primero quiero que sepas que no hay allí aquel Plutón, Proserpina, Aeco y Cançerbero, ni Minos, ni Rhodamante, fuerzas infernales; ni las lágrimas, ni ríos que los poetas antiguos fingieron con su infidelidad: Flegeton, Coçiton, Sthigie y Letheo; no los campos Elíseos de deleite diferentes de los de miseria, ni la barca de Acheron que *passa* las almas a la otra ribera (Villalón, 1990: 336)<sup>14</sup>.

En la entrada moran los cuidados miserables que roen las almas de los mortales (la tristeza, el mundo, el hambre, el trabajo, la muerte...) y, junto a ellos, como si de un cuadro del Bosco se tratara, aparecen multitud de extraños animales, de furias y quimeras monstruosas, con abundancia de toda clase de crueles serpientes —que atormentan continuamente a los pecadores— bajo el gobierno de Lucifer, el «más terrible, más feo y más espantoso que todos los otros sin comparación» (Villalón, 1990: 370).

La lista de condenados es interminable. Comienza con la turbamulta de soldados muertos en la guerra y continúa con las mancebas de los clérigos, prostitutas, rufianes, privados, herejes —allí se encuentran «Luthero, Zuinglio, Osiander, Regio, Butzero, Rotenacker, Oecolampadio, Melampto» (Villalón, 1990: 366)—. No faltan tampoco pontífices, obispos y arzobispos y toda suerte de eclesiásticos, reyes y príncipes, señores y tiranos, letrados, abogados, jueces y escribanos. No hay espacio en tan vasto lugar para tantos penados, porque la maldad y la mentira

<sup>13</sup> Véase Grigoriadu (2010), o bien VV. AA. (2017).

<sup>14</sup> Aun así, dicha ficción, contraria a la religión cristiana, representa misterios escondidos bajo una mentira con el fin de inducir a los lectores a escarbar en su pretendida moralidad: «Todo esto, Miçilo, cree que es mentira y fiçión de fabulosos poetas y historiadores de la falsa gentilidad, los cuales con sus dulces y apacibles versos han hecho creer a sus vanos seçaes y lectores; aunque quiero que sepas que esto que los poetas fingieron no careçe del todo de misterio algo dello, porque aunque todo fue fiçión, dieron debajo de aquellas fábulas y poesías a entender gran parte de la verdad, grandes y muy admirables secretos y misterios que en el meollo y en interior querían sentir. Con esto procuraban introducir las virtudes y desterrar los viços encareciendo y pintando los tormentos, penas, terrores, espantos que los malos y perversos padeçen en el infierno por su maldad» (Villalón, 1990: 337).

corrompen al individuo y se han enseñoreado de la sociedad. Ni siquiera los filósofos se salvan de la quema; como tampoco los ricos, expulsados del submundo para ser transmigrados en asnos al servicio de aguadores, recueros y jornaleros.

Tras conseguir de Lucifer la reprobación de los filósofos escolásticos y de sus escritos —motivo de la sátira de esta bajada a los infiernos— y tras la amonestación del ángel al Gallo acerca de cuál es el mejor estado del hombre, aparece este en un abrir y cerrar de ojos en Valladolid, donde reside el Consejo de la Inquisición.

La apelación a la escondida moralidad que la corteza encierra, a través de la fábula fingida, las referencias al purgatorio o al destino de las almas, el mordaz anticlericalismo, el alegato contra la guerra... sitúan *El Cróton* en la órbita erasmista y boccacciana, pues tampoco aquí se prescinde de la exégesis mitológica para explicar los vicios. Aunque la descripción del lugar recuerde inevitablemente a la *Eneida* de Virgilio con rasgos de la *Farsalia* de Lucano y la *Divina comedia* de Dante, Villalón evita cualquier referencia a los condenados clásicos, renueva el modelo antiguo y recrea su propia alegoría tomando como ejemplo las almas de diferentes personajes que, víctimas de la picadura de horribles serpientes, sufren dolorosos tormentos. Así, cada una de estas almas es la viva representación de un vicio condenable: la del viejo capitán representa al insaciable bebedor, la de la dueña delicada la lascivia, la de un juez la soberbia, la de un médico el ansia de honra, la de un cambiador la avaricia, y todas ellas evocan el trágico destino de Tántalo, las Danaides, Sísifo, Ixión o Ticio respectivamente.

Por otro lado, la negación del Erebo, la despiadada crítica social que no deja estamento ni profesión libre del castigo infernal, los pasajes enteros tomados directamente del *Diálogo de los muertos* o la *Necromancia*, el elogio a la simpleza sincera e inocente como el mejor estado del hombre en su búsqueda de la verdad... acercan el infierno de *El Cróton* al modelo lucianesco. La ironía del episodio es doble: de un lado, el autor rechaza la tradición pagana que, sin embargo, demuestra conocer a la perfección; de otro, se propone contar la verdad —en oposición a las ficciones mentirosas de los gentiles— y lo hace a través del testimonio de ¡un Gallo! que se transmigra a lo largo de la obra en personas y animales diversos. ¡Sin duda hay algo en todo este asunto que se adelanta al concepto de lo quijotesco!

#### 4.3. EL INFIERNO EN EL *LIBRO DE LA VERDAD* DE PEDRO DE MEDINA EN LA ÓRBITA CONTRARREFORMISTA

Hombre de Iglesia, además de experto cartógrafo, astrónomo y matemático, Pedro de Medina publicó en Valladolid en el año 1555, su *Libro de la Verdad*, un tratado filosófico dividido en doscientos diálogos, en los que la Verdad adoctrina al Hombre sobre el amor a las cosas divinas y el rechazo a los placeres terrenales.

Desde el diálogo XLIII al LIII de la *Tercera parte*, el clérigo sevillano reflexiona sobre el infierno a través del recurso dialógico de preguntas y respuestas. La curiosidad del Hombre le lleva a formularle a la Verdad una serie de cuestiones sobre el infierno y sus moradores.

El infierno de Medina «está en lo más hondo y centro de la tierra» y es «el lugar más vil, el más sucio, el más hediondo, de vista más horrible de todos los lugares y el más apartado del cielo» (1944: 482a). En definitiva, «un lugar muy hondo, hediondo y muy espantoso, como aquel que todo arde en llamas muy quemantes y con ardor sin medida, donde el ardor nunca cesa no se amata, ni se ativia» (1944: 482b). En su interior habitan los demonios que

Son más negros que la pez... Sus caras son muy espantosas, los ojos remillados, saltando dellos centellas, las narices rebajadas o muy romas o muy gruesas, o muy altas o muy delgadas fuera de toda manera; las mexillas muy consumidas, las bocas muy grandes y muy abiertas, como aquellas que siempre infingen tragar; los dientes muy agudos, las gargantas muy anchas y todas las otras hechuras por esta manera (Medina, 1944: 486b).

Allí se ejecuta la justicia divina mediante innumerables e inimaginables tormentos, en forma de

los dolores, los espantos, las visiones, las tinieblas, el hambre, la sed, las crueldades, el frío, el encendimiento, los aullidos, las voces, los llantos y denuestos, despechos, fatigas y aflicciones, los graves temores, las blasfemias, los hedores, el angostura y apretamiento, los desconciertos y desorden, las prisiones e iniquidades y confusiones (Molina, 1944: 482b-483a).

Las penas que sufren los condenados, y que se pueden enumerar, afectan no solo al cuerpo (frío, calor, dolor, hedor...) sino también al alma (privación de Dios, remordimiento de la conciencia, perpetua cadena...). Son interminables y eternas, y no admiten consuelo, porque se sufren todas juntas, es cierto que los castigos son, en su opinión, proporcionales a la culpa cometida.

Las reflexiones de Medina sobre el infierno no guardan relación con ninguno de los otros textos renacentistas que traigo a estas páginas. Como quiere Pedro Rueda Ramírez,

El juego dialéctico se reduce a un escenario en el que la Verdad es la que teje los argumentos, mostrando la vanidad de la «felicidad terrestre en un tono desengañado». Es un medio de obviar la complejidad de la discusión y del debate propio del Renacimiento, para acercarse más al modelo de los libros de doctrina en forma de diálogo y su uso pedagógico con carácter instrumental. La finalidad de las obras catequísticas dialogadas ofrecía un marco de difusión de material dogmático

[«muy próximo a»] las propuestas moralizantes propias del entorno del Concilio de Trento (2013-2014: 305).

Razón que, sin duda, explica el éxito del tratado en los años posteriores, si tenemos en cuenta las trece ediciones que aparecieron en setenta y un años.

Medina aborda cuestiones profundas sin pretensión de entretenimiento: cuando el alma abandona el cuerpo ¿tiene memoria de lo pasado?; o ¿por qué aunque el pecado pasó, queda para siempre la mancha? Cada una de ellas está avalada por una autoridad (Esaías, Naun, Job, David, el Apocalipsis, san Anselmo, san Jerónimo, Escoto...) que se encarga de confirmar la doctrina fundamental de la Iglesia. No hay en sus páginas ninguna referencia al mundo clásico pagano, ningún juicio a la gentilidad, ninguna alusión al infierno greco-latino, a sus dioses y condenados. Parece evidente que Medina se maneja muy bien con la teología cristiana y muy mal con Ovidio y Virgilio. Su discurso es complejo en su planteamiento y agudo en su juicio, dirigido a un lector culto y dedicado al obispo de Palencia, don Pedro de Gasca, consejero del Tribunal del Santo Oficio. Por lo tanto, pocas bromas. Su visión de Dios, diríamos que casi veterotestamentaria, es la de un juez inmisericorde, vengativo y riguroso, que se ensaña con aquellos que le afrentaron y que impone su justicia entre los hombres. Cualquier esperanza queda inmediatamente cercenada, porque no hay redención posible y el castigo a los dañados es para siempre, razón por la cual el clérigo sevillano amonesta a sus lectores para que comparen las penas eternas con el deleite pasajero y les conmina a que se arrepientan y no perseveren en el pecado. También extraña que no haya nada que recuerde a Erasmo y sus seguidores, reformadores de una moral que se torna ahora más ceñuda e intolerante.

#### 4.4. EL INFIERNO EN LOS *DIÁLOGOS DE LA AGRICULTURA CRISTIANA* DE JUAN DE PINEDA, ENTRE EL ERASMISMO TARDÍO Y EL CONTRARREFORMISMO

En 1589 aparecen publicados en Salamanca los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, escritos hacia 1579-1580 por Juan de Pineda. Su autor, contemporáneo de Villalón y vallisoletano como él, también fue estudiante en Salamanca y hombre de una gran cultura en todos los campos del saber. Su obra enciclopédica, dividida en veintidós diálogos, abarca temas relacionados con la astrología, la geometría, la agricultura, la jurisprudencia, la música e, incluso, el teatro, con una buena dosis de humor e ironía.

El franciscano sigue la labor iniciada en castellano por su paisano el Tostado a partir de la obra de Boccaccio. Procura explicaciones tanto doctrinales como morales, a las que no siempre encuentra un único significado profundo. Todavía apreciamos reminiscencias del humanismo más renacentista —como cuando

establece una estrecha correspondencia entre los mitos paganos (Faetón y Febo o Selene y Júpiter) con las historias sagradas (Moisés y Dios)— que alternan con concesiones al espíritu más ortodoxo representado por el personaje de Filaletes, *alter ego* del autor que resuelve el significado de las situaciones más enrevesadas, quien, curándose en salud, advierte de que no se trata de comparar, sino de poner a los gentiles al servicio de la doctrina católica en todo aquello que ayude a ejercitar el entendimiento. En definitiva, Pineda cristianiza el paganismo interpretando las fábulas gentiles mediante presupuestos morales de naturaleza cristiana, desvelando así su sentido oculto al lector lego.

Sus reflexiones sobre el infierno se concretan en los capítulos XI al XVI del *Diálogo quinceno*. Señala cómo los filósofos paganos no se pusieron de acuerdo sobre su existencia y mientras unos —Plinio, Séneca, Lucrecio— lo niegan, otros —Platón, Hesíodo, Plutarco— confirman su existencia, y algunos otros, como Macrobio, apuntan que el infierno es el mundo en el que moramos.

En el capítulo XII, Filaletes se refiere a los ríos infernales interpretando su doctrina a partir de la autoridad de las fuentes más diversas, ya cristianas (David, Isaías, Job), ya paganas (Plinio, Platón, Aristóteles). El Leteo, que significa «olvido», sugiere la pérdida de Dios por parte del hombre que descuida las leyes divinas; el Flegetonte, que se traduce por «entendimiento» y que se caracteriza por el fuego que de él se desprende, representa la concupiscencia y la ira que conducen a la sinrazón y el caos; el Aqueronte, con el sentido de «sin alegría», alude al remordimiento que los tristes sufren en el infierno por haber pecado; el Cocito, que podemos traducir por «lloro», representa las lágrimas del pecador por la triste vida que lleva; y la laguna Estigia significa la tristeza rabiosa que le impide al hombre tener placer ni con Dios, ni con el resto de los hombres, ni consigo mismo.

Satisfecha así la curiosidad de los otros contertulios —Pánfilo, Filótimo y Policrónico—, el siguiente paso consistirá en desvelar la enseñanza moral que se esconde detrás de los «penantes» que sufren eternamente en los infiernos, según nos cuentan Homero, Virgilio y Ovidio, entre otros. Ticio (capítulo XIII), el gigante hijo de la Tierra, violador de Latona, que soporta eternamente el dolor provocado por un buitre que le desgarrar el hígado, representa el continuo remordimiento de la conciencia provocado por el amor deshonesto, pero también que las penas del infierno son eternas, de ahí que el hígado —miembro del amor— vuelva a regenerarse una y otra vez despedazado por un ave tan grande y voraz. Tántalo (capítulo XIII) era, según unos, hijo de Júpiter, mató y sirvió en la mesa a su hijo Pélope para saber hasta dónde llegaba el conocimiento de los dioses, y según otros era un avaro vendedor de trigo que ofreció a su hijo como comida de los dioses a cambio de que estos multiplicaran sus ganancias. Por ello, padece de hambre y sed en el infierno, aunque Lucrecio añade que sobre él pende una gran piedra que amenaza

con hundirle. Tántalo simboliza el avaro mezquino y vil, que no gasta ni comparte sus riquezas por temor a perderlo todo. La teología cristiana condenó la avaricia como fuente de todos los pecados, de ahí que estén muchos condenados en el submundo por este vicio. Sísifo (capítulo XIV), hijo de Eolo, fue castigado a los infiernos por Júpiter en venganza por haberle descubierto el robo de Egina. Su pena consiste en subir por un monte una gran piedra que se le resbala antes de llegar a la cima, figurando con ello la ambición de poder y los negocios, pecado muy reprochable en los eclesiásticos deshonrados. Ixión (capítulo XV), hijo de Flegias, fue absuelto del asesinato de su suegro Deyoneo por Júpiter, a quien también traicionó con los amores de Juno. El dios se vengó de él mandándole a los infiernos con un rayo y allí permanece atado a una rueda que da vueltas de arriba a abajo. Él representa con sus actos al hombre irracional e imprudente que se deja llevar por la fortuna y unas veces está en todo lo alto y otras pierde todos sus estados.

Finalmente, Pánfilo se refiere a las Bélides (capítulo XV) o las Danaides, las cincuenta hijas de Danao, que casaron con sus cincuenta primos, los hijos de Egipto, muertos a manos de sus esposas para que no se cumpliera el oráculo que profetizaba la muerte del primero a manos de uno de sus yernos. Moran en el infierno donde llenan una gran tinaja agujereada con el agua de sus cántaros quebrados, de modo que aquella casi siempre está vacía. Ellas significan, tomando como fuente la obra de el Tostado, la codicia de la que nunca se harta el avaro hasta el extremo de matar al inocente, aunque también cabe interpretar la fábula como una crítica a las mujeres que sustituyen la belleza natural por otra más artificial mediante los afeites y, por tanto, el pecado de la lujuria.

#### 4.5. EL INFIERNO EN LA *PHILOSOFÍA SECRETA* DE PÉREZ DE MOYA: DEL EVERISMO AL POSTRIDENTISMO

Juan Pérez de Moya compartía con Pedro de Medina su origen andaluz, su admiración por la aritmética y la geometría, y su condición de hombre de Iglesia. No obstante, se advierte en él un latente erasmismo, infrecuente ya en el último tercio del siglo XVI, que dista mucho del carácter más ortodoxo de su paisano. Su *Philosophía secreta*, aparecida por vez primera en Madrid en el año 1585, es otra miscelánea humanística que recorre la tradición de la mitología pagana con la intención de explicar la moralidad que encierran sus fábulas antiguas. Para Carlos Clavería, «hemos de saber apreciar el trabajo de Pérez de Moya como la más completa recopilación de datos mitológicos que pudieron leer en castellano los poetas del barroco español» (1995: 34).

Organizada en siete libros, divididos a su vez en capítulos muy breves, Pérez de Moya parte de la ya tradicional definición de fábula, que él clasifica en mitológicas, apológicas o morales, milesias y genealógicas o poéticas. Su propósito es referirse al estudio de las fábulas mitológicas y genealógicas, es decir, a aquellas

que guardan un secreto escondido a través del artificio de la alegoría, las primeras, y a aquellas otras, las segundas, que se refieren al linaje y parentesco de los falsos dioses con la gentilidad, esto es, a la corriente más everista.

El infierno, en la *Philosophia secreta*, hay que rastrearlo principalmente en los libros quinto y séptimo, sobre todo en el primero que «Contiene fábulas para exhortar a los hombres huir de los vicios y seguir la virtud» (Clavería, 1995: 565). Allí aparecen citados los casos más famosos de condenados al Erebo clásico. Pérez de Moya narra la historia del personaje en cuestión para desentrañar a continuación su sentido alegórico mediante una «Declaración» o «Aplicación» que atiende a criterios históricos, morales o naturales.

Así, por Ixión (5, I), señor de las lapidas y condenado a dar vueltas sobre una rueda, «es entendido un hombre ambicioso que pone su esperanza en los bienes temporales y señoríos» (Clavería, 1995: 567); por Sísifo (5, II), supuesto hijo de Eolo cuyo destino eterno era subir una gran piedra a la cima de un monte, «nos quisieron avisar los sabios que nos apartásemos de las ambiciones y chismes, y de hombres cautelosos, crueles y engañosos, y que no descubramos secretos de los mayores, o que refrenemos la lengua y no seamos crueles» (1995: 570); por Tántalo (5, III), rey de los corintios según unos, de los frigios según otros, hambriento y sediento en los infiernos, «que no se han de descubrir los secretos de la religión los hombres profanos, porque estas cosas entre los malos es como un manjar recio en estómago enfermo, que le acarrea mayor enfermedad» (1995: 570-572); Ticio (5, IV), natural de la región de Achaya, «la pena que dicen tener que los buitres le comen las entrañas es el gusano de la memoria de haber descendido, que tiene los que pierden su estado y se ven abatidos» (1995: 576); y las hijas de Danao (5, XII), cuyo castigo consiste en rellenar inútilmente los cántaros de agua, «denota la fatiga de los hombres lujuriosos y afeminados, que buscan hartura en sus lujurias, donde nunca la hallarán» (1995: 593), aunque, como ocurre también en los otros casos, a falta de una explicación definitiva, cabe también la posibilidad de colegir de esta fábula «que no debe ninguno obedecer el mandamiento de padre, ni de madre, ni de otro superior ni inferior que a mal fin se endereza, ni menos ponerle en ejecución, porque de cumplir el mal mandado se desplace a Dios» (1995: 594).

El infierno ovidiano y virgiliano se va conformando a partir de sus personajes más relevantes en una sucesión de capítulos destinados a explicar el vicio que anida en cada uno de ellos. Y, así, sucesivamente, lo irá haciendo el andaluz con otros elementos del inframundo, como el río Aqueronte (7, I) que representa las miserias que pasamos en esta vida sin tener un momento de alegría; la laguna Estigia (7, II) es un lugar terrible que provoca tristeza; el Cocito o Flegetón (7, III) significa el ardor causado por el arrepentimiento de haber ofendido a Dios; el Leteo (7, V) apunta al olvido de las virtudes; Carón

(7, VI) advierte de la alegría por haber tomado un buen consejo; las Parcas (7, VII) anuncian el paso del tiempo...

La manera de trabajar de Pérez de Moya es muy semejante a la que utiliza Juan de Pineda en sus *Diálogos familiares*, pero más exhaustiva aún. En el rastreo de influencias literarias en la obra del clérigo jienense, Carlos Clavería ha identificado una larga lista de autores y obras, reconociendo pasajes enteros o adaptados de mitografías de Boccaccio o el Tostado, subrayando que

Con estos antecedentes la *Philosophia secreta* había encontrado unos garantes eruditos que le permitían circular como miscelánea digna del humanismo y como parámetro de integración en una corriente mitológica sabia y contrastada por los años. Le faltaba, empero, a Moya arrimar su obra a la única corriente ideológica que le permitía tanto escribirla desde su estado de hombre de la Iglesia como ofrecerle una coartada para utilizar la figura de los dioses antiguos con fines moralizadores aceptables en la España postridentina (1995: 23).

Esta corriente es el everismo, escuela filosófica que defendía la naturaleza humana de los dioses, individuos que alcanzaron por sus hechos una alta distinción social entre el resto de los miembros de su comunidad, de modo que, a su muerte, fueron deificados y considerados seres sobrenaturales benefactores de los suyos. De ese everismo pagano se apropió también la teología cristiana, desde san Isidoro, como un argumento más para rechazar el politeísmo de los gentiles y defender la existencia de un único Dios.

En la *Philosophia secreta* la huella de la Antigüedad clásica es todavía visible, pero su presencia a través de las fábulas gentiles es una excusa «para persuadir al hombre al temor de Dios, y a que tenga cuenta con lo que ha de dar de su vida, pues según ésta fuere, así recibirá el gualardón» (Clavería, 1995: 627), como anuncia el título del libro séptimo. «No se trata, ahora en 1585, de justificar a los dioses paganos buscando sentidos ocultos en las creaciones literarias de los antiguos, se trata de glosar sus hechos para listarlos en el catálogo de los vicios, deméritos y perdiciones» (1995: 28).

Su obra será clave para entender la mitografía barroca, de la mano de Baltasar de Vitoria y su *Theatro de los dioses de la gentilidad* (1620 y 1623) o de la orientación emblemática de Horozco y Covarrubias. A fin de cuentas, el infierno seguirá existiendo siempre dentro de nosotros como un lugar triste y oscuro.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Carlos (1989). «El viaje al más allá y la literatura artúrica». En Juan Paredes Núñez (ed.), *Literatura y fantasía en la Edad Media*. Granada: Universidad de Granada, pp. 15-26.
- ARCE DE OTÁROLA, Juan (1995). *Los coloquios de Palatino y Pinciano*. José Luis Ocasar Ariza (ed.). Madrid: Turner / Biblioteca Castro.
- BOCCACCIO (1983). *Genealogía de los dioses paganos*. M.<sup>a</sup> Consuelo Álvarez y Rosa M.<sup>a</sup> Iglesias (eds.). Madrid: Editora Nacional.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (1995). «El concepto del Más Allá entre los griegos». En Pedro M.<sup>a</sup> Piñero Ramírez (ed.), *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 13-53.
- BUSTAMANTE, Jorge de (c. 1542). *Libro del Metamorphoseos y fábulas; del exce[n]te poeta y filosofo Ouidio*. S.l.: s.e.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1995). «La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites». En Pedro M.<sup>a</sup> Piñero Ramírez (ed.), *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 99-127.
- CAÑAS, Jesús (ed.) (1988). *Libro de Alexandre*. Madrid: Cátedra.
- CLAVERÍA, Carlos (1995). «Prólogo». En Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta*. Madrid: Cátedra.
- CUESTA SERRANO, Jaime (ed.) (2012). *Libro de miseria de omne*. Madrid: Cátedra.
- ELIADE, Mircea (1975). *Iniciaciones místicas*. Jesús Valiente Malla (trad.). Madrid: Taurus.
- FERNÁNDEZ IZAGUIRRE, Penélope Marcela (2016). «Del Tártaro platónico al Infierno medieval: la traducción y las glosas de Pero Díaz de Toledo en el *Libro llamado Fedrón*». *Filologías. Revista de Literatura e Investigación Multidisciplinar*, 3: s.p.
- GALÁN SÁNCHEZ, Pedro Juan (ed.) (2010). *Gregorio Magno. Vida de san Benito y otras historias de santos y demonios. Diálogos de Gregorio Magno*. Madrid: Trotta.
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro (2000). «Exempla y deuda literaria: los suplicios infernales en los *descensus ad inferos* de la literatura grecolatina». En M.<sup>a</sup> Luisa Harto Trujillo y Joaquín Villalba Álvarez (eds.), *Exempla fidem faciunt*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- GRIGORIADU, Teodora (2010). *La obra de Luciano samosatense, orador y filósofo excelente. Manuscrito 53 de la Biblioteca Menéndez Pelayo: Estudio y edición*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- HOMERO (2004). *Odisea*. Carlos García Gual (ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- ISIDORO DE SEVILLA, san (2004). *Etimologías*. Manuel A. Marcos y José Oroz (eds.). Madrid: Biblioteca de Autores Clásicos.
- LE GOFF, Jacques (1981). *El nacimiento del purgatorio*. Madrid: Taurus.
- LUCIANO (1988). «Menipo o La Necromancia». En *Obras*. Madrid: Gredos, t. 2.
- LUCIANO (1992). «Diálogo de los muertos». En *Obras*. Madrid: Gredos, t. 4.
- MEDINA, Pedro de (1944). *Libro de la Verdad*. En Ángel González Palencia (ed.), *Obras*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MOHEDANO HERNÁNDEZ, José M.<sup>a</sup> (ed.) (1951). *El especulo de los legos. Texto inédito del siglo XV*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso (1991). *Los amores de Clarea y Florisea y los trabajos de la sin*

- ventura Isea, natural de Éfeso*. Miguel Ángel Teijeiro Fuentes (ed.). Cáceres: Universidad de Extremadura.
- OVIDIO (1999). *Metamorfosis*. M.<sup>a</sup> Consuelo Álvarez y Rosa M.<sup>a</sup> Iglesias (ed.). Madrid: Cátedra.
- PATCH, Howard Rollin (1983). *El otro mundo en la literatura medieval*. Jorge Hernández Campos (trad.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- PINEDA, Juan de (1963). *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*. Juan Meseguer (ed.). Madrid: Atlas / Biblioteca de Autores Españoles, t. 3, vol. 163, pp. 86-94.
- PIÑERO, Antonio (selec.) (2010). *Apócrifos del Antiguo y del Nuevo Testamento*. Madrid: Alianza Editorial.
- ROTTERDAM, Erasmo de (1971). *Enquiridión o Manual del caballero cristiano*. Dámaso Alonso (ed.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- RUEDA RAMÍREZ, Pedro (2013-2014). «La vida editorial del *Libro de la Verdad* de Pedro de Medina». En «La imprenta l'edat moderna, a revisió». *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 5, pp. 299-329.
- Sagrada Biblia* (1967). E. Nacar y A. Colunga (eds.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- SANTOS OTERO, Aurelio de (ed.) (1985). *Los Evangelios apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- SAQUERO, Pilar y Tomás GONZÁLEZ (1995). «Prólogo». En Alonso Fernández de Madrigal (el Tostado), *Sobre los dioses de los gentiles*. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 13-40.
- SEGURA RAMOS, Bartolomé (1995). «Descensus ad inferos. Mundo romano». En Pedro M.<sup>a</sup> Piñero Ramírez (ed.), *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 55-74.
- TEJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (1986). «¿Un manual religioso en una novela de aventuras? el *Enquiridión* de Erasmo y su influjo en el *Clareo* y *Florisea* de Núñez de Reinoso». *Anuario de Estudios Filológicos*, 9, pp. 279-293.
- VILLALÓN, Cristóbal de (1990). *El Cróton*. Asunción Rallo (ed.). Madrid: Cátedra.
- VILLALÓN, Cristóbal de (1997). *El Scholástico*. José Miguel Martínez Torrejón (ed.). Barcelona: Crítica.
- VIRGILIO (2009). *Eneida*. José Carlos Fernández Corte (ed.). Madrid: Cátedra.
- VIRGILIO (2012). *Geórgicas*. Jaime Velázquez (ed.). Madrid: Cátedra.
- VV. AA. (2017). *Sátira menipea y renovación narrativa en España: del lucianismo a Don Quijote*. Pierre Darnis, Elvezio Canonica, Pedro Ruiz Pérez y Ana Vian Herrero (eds.). Bordeaux / Córdoba: Presses Universitaires de Bordeaux / Universidad de Córdoba.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Chistian (1995). «Habitáculos, grutas y cuevas en los poemas épicos renacentistas». En Pedro M.<sup>a</sup> Piñero Ramírez (ed.), *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 129-154.
- YNDURÁIN, Domingo (1994). *Humanismo y Renacimiento en España*. Madrid: Cátedra.

Recibido: 28/05/2021

Aceptado: 30/06/2021



DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA AL HUMANISMO RENACENTISTA:  
EL INFIERNO EN ALGUNAS OBRAS DEL RENACIMIENTO

RESUMEN: En este trabajo se analizan diferentes versiones del infierno desde la tradición antigua pagana (*Odisea*, *Eneida*, *Metamorfosis*...) y los textos sagrados (los Evangelios tradicionales y los apócrifos) hasta la Edad Media (*Libro de Alexandre*, *Espejo de legos*...). Esta visión se ha mantenido a lo largo de la literatura del Renacimiento en obras como el *Clareo y Florisea*, *El Cróton*, el *Libro de la Verdad* o la *Philosophía secreta*. En la mayoría de ellos el infierno ha sido considerado un lugar oscuro y temible, habitado por seres horribles y situado en el centro de la tierra; un lugar donde los pecadores sufren castigos interminables a causa de los delitos o pecados cometidos, si bien es descrito desde visiones diferentes dependiendo de las fuentes o la teología manejadas, ya sea el erasmismo más reformista, ya el contrarreformismo surgido a partir del Concilio de Trento, ya sean las ideas más alumbradas o simplemente judías.

PALABRAS CLAVE: Infierno, antigüedad pagana, *Sagradas Escrituras*, Edad Media, Renacimiento.

FROM CLASSIC ANTIQUITY TO RENAISSANCE HUMANISM:  
HELL IN SOME BOOKS OF THE RENAISSANCE

ABSTRACT: This article analyzes different versions of hell, from the ancient pagan tradition (*Odisea*, *Eneida*, *Metamorfosis*...) and the sacred texts (the traditional and apocryphal gospels) to the Middle Ages (*Libro de Alexandre*, *Espejo de legos*...). This version has been maintained throughout the Renaissance literature in works such as the *Clareo y Florisea*, *El Cróton*, the *Libro de la Verdad* or the *Philosophía Secreta*. In most of these works, hell has been considered a dark and fearsome place, inhabited by horrible beings and located at the bottom of the earth; a place where sinners suffered endless punishments because of the crimes committed, although it is described from different perspectives depending on the sources or the theology used, or the more reformist Erasmism, or the counter-reform that emerged from the Council of Trent.

KEYWORDS: Hell, ancient pagan tradition, *Sacred Texts*, Middle Ages, Renaissance.



## LA ADVERSA FORTUNA EN EL VIAJE DE CABEZA DE VACA POR TIERRAS NORTEÑAS

TRINIDAD BARRERA

Universidad de Sevilla  
tbarrera@us.es

**A**lvar Núñez Cabeza de Vaca fue héroe y víctima, conoció el éxito y el fracaso al norte y al sur del continente americano convirtiéndose, por la caprichosa fortuna, mal o bien enderezada, en un caso ejemplar de sufrimiento y penalidades, algo bastante habitual en la gesta americana. Y no solo por lo que relata en sus *Naufragios* (1555), donde un campo semántico de la desdicha se desprende del mismo: hambre, frío, muerte, dolor, lágrimas, temor, heridas, desventuras, miserias, durísimos trabajos, sufrimientos, etc. Por si fuera poco, a lo vivido en tierras americanas, tuvo que sumar su enjuiciamiento en España tras la expedición al sur. Padecimientos físicos y morales que actúan en eco y que convierten su caso en una pieza más de la mala fortuna que acompañó a buena parte de estos exploradores. Me referiré especialmente a los acontecimientos más relevantes de su periplo por tierras del actual sur de los Estados Unidos, aunque en honor a la verdad habría que apuntar que su actitud en Sudamérica varió mucho —especialmente frente al indígena— respecto a lo reflejado en *Naufragios*, quizás su posición diferente en una y otra expedición articulara su comportamiento; no es lo mismo el papel de un alguacil y tesorero que el de un gobernador.

Si hay un texto ejemplar en cuanto a las desdichas relatadas por el protagonista, sujeto receptor en primera persona junto a tres supervivientes, ese es el texto de *Naufragios*, uno más de una larga cadena de las infortunadas expediciones a la Florida, tierra tan esquiva como atractiva para aquellos que intentaron a lo largo del tiempo poseerla: «Desde que en 1512 don Juan Ponce de León descubrió la isla Florida, hasta la expedición de Hernando de Soto que regresaría malparada y estozada a México en 1542, todas estuvieron estigmatizadas por el fracaso» (Barrera, 2015: 9)<sup>1</sup>. Va a ser ese fracaso el motor desencadenante del

---

<sup>1</sup> Todas las citas del texto están tomadas por esta edición.

texto, lo que le lleva a excusarse en el proemio y ofrecer su texto como prenda compensatoria.

Lo cual yo escreví con tanta certinidad, que aunque en ella se lean algunas cosas muy nuevas y para algunos muy difíciles de creer, pueden sin dubda creerlas: y creer por muy cierto que antes soy en todo más corto que largo, y bastará para esto averlo yo offrescido a Vuestra Magestad por tal. A la cual suplico la reciba en nombre de servicio, pues éste solo es el que un hombre que salió desnudo pudo sacar consigo (2015: 81).

La desnudez no es solo simbólica sino también física, como puede verse en los últimos capítulos. Cabeza de Vaca, protagonista y relator, selecciona lo que quiere contar y podemos decir que la lengua del afligido (nuestro protagonista) se ata y se desata, como diría Carneiro (2015). El jerezano cumple aquí un triple papel, es autor, relator y protagonista de la aventura, poseedor de un discurso marcado por unos intereses concretos: relatar sus padecimientos y engrandecer su figura ante el desastre. Sabe que, como relación de servicio, tiene una misión documental, pero al mismo tiempo es consciente de que el botín no existía, no habría compensación ni recompensa ni para sí ni para la Corona, no pudo darse «conforme a servicio» y así dice en el proemio.

Mas como ni mi consejo, ni diligencia, aprovecharon para que aquello a que éramos idos fuesse ganado conforme al servicio de Vuestra Magestad, y por nuestros peccados permitiesse Dios que de cuantas armadas a aquellas tierras han ido ninguna se viesse en tan grandes peligros ni tuviesse tan miserable y desastrado fin, no me quedó lugar para hacer más servicio deste, que es traer a Vuestra Magestad relación de lo que en diez años que por muchas y muy extrañas tierras que anduve perdido y en cueros, pudiesse saber y ver, así en el sitio de las tierras y provincias dellas, como en los mantenimientos y animales que en ella se crían, y las diversas costumbres de muchas y muy bárbaras naciones con quien conversé y viví, y todas las otras particularidades que pude alcançar y conocer, que dello en alguna manera Vuestra Magestad será servido, porque aunque la esperança que de salir de entre ellos tuve, siempre fue muy poca, el cuidado y diligencia siempre fue muy grande de tener particular memoria de todo, para que si en algún tiempo Dios nuestro Señor quisiesse traerme a donde agora estoy, pudiesse dar testigo de mi voluntad, y servir a Vuestra Magestad (2015: 80-81).

El texto resultante aúna lo documental y lo pragmático con lo creativo, y ambos comparten un nexo: el fracaso y la desnudez. Atendiendo a las reflexiones de Alburquerque (2015) estaríamos ante un libro que podría encuadrarse, de manera laxa, en la literatura de viaje desde el momento en que estamos ante una travesía por el sur de los actuales Estados Unidos, una expedición que pronto se convierte

en peregrinación errática, que se mueve entre lo objetivo y lo subjetivo, y tiene un sentido testimonial.

el subrayado del «yo» como nueva autoridad frente a los clásicos, y una voluntad cada vez más acentuada de reflejar la realidad de un modo directo (el autor / narrador es un testigo de excepción), se potenciarán más adelante en algunas de las crónicas de Indias: el *Diario* de los viajes de Colón, sus Cartas a los Reyes, las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (Alburquerque, 2015: 31).

### 1. NAUFRAGAR, PRIMER ESTADIO DE LA DESNUDEZ

Hasta llegar a la edición de 1555, esta obra no recibiría el atractivo título de *Naufragios*, en esa edición se une a *Comentarios* y forma así el binomio completo de la trayectoria del jerezano por tierras del norte y sur de América, con sus luces y sus sombras. Tanto el rótulo «Naufragios» como el encabezamiento de los capítulos son frutos de la edición del 1555 (Adorno y Pautz, 1999: III, 91 y ss.). La elección del naufragio como denominador del texto puede ponernos en la pista de la importancia de la desventura marítima en aquellos momentos, pero no podemos olvidar que este motivo está ya en la literatura clásica: navegar y naufragar parece ser un maridaje habitual en los viajes por mar. Contar o relatar una tempestad que desemboca en naufragio es atractivo para el oyente y/o para el lector. Aunque podríamos citar varios ejemplos de la Antigüedad, quizás uno de los más conocidos esté contenido en la *Eneida* virgiliana que, como comenta Herrero Massari, es «el antecedente más autorizado del cuadro narrativo retórico completo y la fuente principal de los diversos tópicos que la componen» (1997: 206). En la España del XVI y del XVII abundarán sus muestras en obras que van desde el *Persiles* al *Lazarillo*, entre muchas. El camino para su utilización en relaciones o crónicas de viajes exploradores a lo largo y ancho del continente americano estaba servido.

No por casualidad, Gonzalo Fernández de Oviedo rotula el libro L del tomo V de su *Historia General y Natural de las Indias* con el sobrenombre de «Infortunios y Naufragios». El descubrimiento y conquista de las nuevas tierras americanas estuvieron marcadas por las dificultades del hecho en sí. No puede extrañarnos que los viajes marítimos conociesen el naufragio más de lo que hubiesen deseado. Con frecuencia las crónicas de la época insisten en los éxitos, en los logros y, esporádicamente, nos dan noticias de los fracasos por mar y por tierra. Como se ha apuntado «la peripecia del náufrago se desarrolla fuera del ámbito de la relación correspondiente. Su traumática salida de las huestes y su soledad en el territorio inhóspito lo circunscriben en una zona de silencio historiográfico» (Crovetto, 1993: 207).

Gonzalo Fernández de Oviedo que, como es sabido, albergó la realización de una historia enciclopédica, no pudo ignorar estas calamidades y decide agruparlas en el libro final y último de su *Historia General y Natural de las Indias*: «Infortunios e naufragios acaescidos en las mares de las Indias, islas y Tierra Firme del mar Océano» y advierte en el proemio.

Determinado tengo de reducir en este último libro algunos casos de infortunios e naufragios e cosas acaescidas en la mar, así porque las que a mi noticia han venido, son cosas para oír e notarse, como porque los hombres sepan con cuántos peligros andan acompañados los que navegan. E si los que yo no he sabido ni aquí se escriben todos se hobiesen de decir, sería uno de los mayores tractados que en el mundo están escritos e de mayor volumen; porque así como las mares son en diversas partes navegadas por diversas gentes e lenguas, así es imposible venir a noticia nuestra todo lo que en ella ha acaescido de semejantes cosas (1959: 305).

Era Oviedo un buen conocedor de lo que pasaba en las Indias, sus idas y venidas, sus propias vicisitudes personales lo avalan como avezado cronista que con tesón y minuciosidad acumuló notas y notas en Santo Domingo para luego respuntar su magna *Historia* que en su totalidad no vería la luz en vida. Recoge Oviedo unas veintinueve expediciones marcadas por el desastre en la navegación entre 1513 y 1548. No sabemos la interacción, si la hubo, entre los escritos de Oviedo y el relato de Cabeza de Vaca, pero no puede sorprender que encontremos similitudes y concordancias entre ambos —algunas detectadas por Maura (2013)—, ya que todos los relatos de naufragios coinciden, como hemos dicho, en una serie de elementos tópicos que se repiten desde la Antigüedad.

El naufragio en sí es una manifestación entre otras (peste, terremotos, muerte súbita, etc.) del infortunio o fortuna adversa, la caprichosa fortuna que si bien, por un lado, pone de relieve los designios de la providencia divina contra los que la voluntad humana no puede modificar; por otro, deja al descubierto la capacidad humana para enderezar y llevar a buen puerto el destino propio.

Mas ya que el desseo y voluntad de servir y a todos en esto haga conformes, allende la ventaja que cada uno puede hacer, ay una muy gran diferencia no causada por culpa dellos, sino solamente de la fortuna, o más cierto sin culpa de nadie, más por sola voluntad y juicio de Dios; donde nasce que uno salga con más señalados servicios que pensó, y a otro le suceda todo tan al revés, que no pueda mostrar de su propósito más testigo que a su diligencia, y aun ésta queda a las vezes tan encubierta que no puede volver por sí (2015: 79-80).

Cabeza de Vaca se defiende y achaca a la caprichosa fortuna o incluso a la providencia divina su infortunio. Hablando de la fortuna en general, recuerda Sarissa Carneiro (2015) la obra de Girolamo Garimberto, *Della fortuna libri sei* (1547),

que insiste en el poder que tiene esta en esferas muy distintas tales como la guerra, el juego y la navegación de la que habla Garimberto en el capítulo VIII del libro VI. Dicho libro fue traducido veinticinco años después por Juan Méndez de Ávila con el nombre de *Teatro de varios y maravillosos acontecimientos de la mudable Fortuna* (Salamanca, 1572), cuya edición se maneja aquí, y de él procede la siguiente cita:

Hay dos suertes de navegar, la una por necesidad y la otra por elección: y todas dos muy sujetas a la fortuna, y mayormente aquella por necesidad. Porque todas las veces que un hombre se halla necesitado de hacer un camino por mar, se halla también al doble sujeto a la fortuna: primeramente, porque el correr aquel peligro que suelen correr todos aquellos que por voluntad van por mar, y puesto que no puede elegir hombres prácticos, o de lugar oportuno, o de bajel seguro, o de tiempo conveniente, o de otras cosas necesarias a la navegación, es forzado de la necesidad a ponerse en todo a discreción de la fortuna. Y si el fin de su navegación fuera de llegar prósperamente en un puerto, aqueste sin otra cosa se deberá llamar verdaderamente afortunado. Y quien navegare por elección, se ponga a punto de cualquier cosa necesaria esperando la ocasión del buen tiempo, antes que salga del puerto y se ponga a contrastar con las ondas y con los vientos y llegando prósperamente al fin de su camino, se podrá decir también afortunado. Pero no tanto como aquél que no pudiéndose del juicio o del ingenio le conviene valerse solamente de la suerte, a donde esto otro se vale de lo uno y de lo otro justamente en el arte de navegar (1572: 169-170).

Indudablemente el libro de Garimberto es posterior a la primera edición del texto de Cabeza de Vaca (1542), pero no deja de ser una reflexión oportuna aplicable al jerezano, así como una buena sistematización de los naufragios aplicados al descubrimiento de tierras americanas en los que sin duda se inspiró. Cabeza de Vaca ilustra un caso aparte de navegar por elección, aunque a veces la necesidad puede estar y está detrás de una elección. Pormenorizados datos del naufragio son relatados en los capítulos iniciales, ya desde el capítulo I de *Naufragios* nos dice:

A esta hora el agua y la tempestad comenzó a crescer tanto, que no menos tormenta avía en el pueblo que en la mar, porque todas las casas e iglesias se cayeron, y era necessario que anduviésemos siete o ocho hombres abraçados unos con otros para podernos amparar que el viento no nos llevasse; y andando entre los árboles, no menos temor teníamos dellos que de las casas, porque como ellos también caían, no nos matassen debaxo. En esta tempestad y peligro anduvimos toda la noche, sin hallar parte ni lugar donde media hora pudiésemos estar seguros. Andando en esto oímos toda la noche, especialmente desde el medio della, mucho estruendo grande y ruido de bozes, y gran sonido de cascaveles y de flautas y tamborinos y otros instrumentos, que duraron hasta la mañana que la tormenta cesó. En estas partes nunca otra cosa tan medrosa se vio; yo hice una probança dello, cuyo testimonio

enbié a Vuestra Magestad. El lunes por la mañana baxamos al puerto y no hallamos los navíos; vimos las boyas dellos en el agua, adonde conoscimos ser perdidos, y anduvimos por la costa por ver si halláramos alguna cosa dellos; y como ninguno hallásemos, metímonos por los montes, y andando por ellos un cuarto de legua de agua hallamos la barquilla de un navío puesta sobre unos árboles, y diez leguas de allí por la costa, se hallaron dos personas de mi navío y ciertas tapas de caxas, y las personas tan desfiguradas de los golpes de las peñas, que no se podían conocer; halláronse también una capa y una colcha hecha pedaços, y ninguna otra cosa pareció. Perdiéronse en los navíos sesenta personas y veinte cavallos (2015: 86-87).

Los primeros capítulos de la relación resultan un *tour de force* continuo frente al gobernador, destacando su imprudencia en contraste con los prudentes consejos de él mismo, tesorero y alguacil mayor. Aquí podríamos aplicar, según el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, una de las representaciones de la Fortuna, aquella que aparece con timón y vela para ejemplificar la lucha del protagonista con su destino.

Yo respondía que me parecía que por ninguna manera debía dexar los navíos sin que primero quedassen en puerto seguro y poblado, y que mirasse que los pilotos no andaban ciertos, ni se afirmavan en una misma cosa, ni savían a qué parte estaban; y que allende desto, los cavallos no estaban para que en ninguna necesidad que se ofresciesse nos pudiésemos aprovechar dellos; y que sobre todo esto, íbamos mudos y sin lengua, por donde mal nos podíamos entender con los indios, ni saber lo que de la tierra queríamos, y que entrávamos por tierra de que ninguna relación teníamos, ni sabíamos de qué suerte era, ni lo que en ella avía, ni de qué gente estava poblada, ni a qué parte de ella estábamos; y que sobre todo esto, no teníamos bastimentos para entrar adonde no sabíamos. Porque visto lo que en los navíos avía no se podía dar a cada hombre de ración para entrar por la tierra más de una libra de vizcocho y otra de tocino, y que mi parecer era que se debía embarcar e ir a buscar puerto y tierra que fuesse mejor para poblar, pues la que avíamos visto, en sí era tan despoblada y tan pobre, quanto nunca en aquellas partes se avía hallado. Al comissario le pareció todo lo contrario (2015: 93-94).

Desde el inicio de la navegación hasta que se pierden las naves definitivamente se sucederán los fracasos que ponen continuamente a prueba su resistencia frente a la adversidad. Comenta Margo Glantz que «el naufragio es una de las formas más refinadas del infortunio y entre sus maldiciones está la desnudez, alguna vez condición paradisiaca, aunque señal de desgracia en el mundo civilizado» (2006: 48). En el capítulo I, cuando están anclados en la isla de Trinidad, una tormenta les hace perder los navíos y gran número de gentes, como acabamos de ver. A partir de ahí y hasta el capítulo XII, tempestades, vientos contrarios y demás vicisitudes atmosféricas pondrán repetidamente en peligro sus vidas, hasta el punto de que el grueso de la expedición sucumbe por estas causas, como más tarde

se sabrá. Cuando intentan regresar a España una tormenta les impide salir y otra los coge en la isla Bermuda «y toda una noche nos tuvimos por perdidos» (2015: 207). Las tormentas inician y escoltan el final de la aventura. Habitualmente unida al naufragio se constata la recurrencia de unos determinados tópicos, tales como las tempestades (capítulos I, II, V, VI, IX, entre otros) y el frío, que agrava aún más la situación calamitosa de los supervivientes, debido a la casi o total, a veces, ausencia de ropas. Aparece con frecuencia ligado al mal tiempo (capítulos IV, XII, XIV o XVI, entre otros): «Con mucho frío, sin osar entrar en la mar por la mucha tormenta que en ella avía» (2015: 115). Las tormentas, tan reiteradas en los relatos portugueses de naufragio, la *Historia trágico-marítima*, son descritas siguiendo un mismo patrón: vientos huracanados, averías de los barcos, olas gigantes, cargas excesivas, escenas de desesperación, impericia de los pilotos (en este caso Diego Miruelo). Relatos medievales en latín, novelas de caballería o novelas bizantinas las contienen con prodigalidad. Acordamos con Herrero que «si algún hecho de la crónica histórica de los Siglos de Oro podía elevarse con todo merecimiento a la categoría de producto literario [...] era sin duda el de la tormenta marítima» (1997: 211).

Cabeza de Vaca nos persuade por medio de la representación de su infortunio, por un lado, gracias a su insistencia en las calamidades y padecimientos sufridos para conmovir al lector, en primer lugar; a otras instancias superiores, después; a la Corona, en último término pero, por otro lado, sabe que no puede cargar las tintas para no aburrir, desconectar o hacer desconfiar al receptor, difícil equilibrio entre la realidad y la expresión de la misma que logra con éxito a lo largo de todo su texto, de ahí que, como decíamos al principio, su discurso se suelta y se controla al mismo tiempo, se expande y se constriñe, cuida lo que dice y cómo lo dice. Su narración es interesada, sin duda, y desde luego despierta emociones de compasión y conmiseración, quizás estuviera en su mente, al narrar, el interés que despertaría su texto, pero sus calamidades o desgracias fueron ciertas y no terminan en el naufragio, es solo una etapa de la desnudez.

## 2. CAMINAR, PEREGRINAR, SEGUNDO ESTADIO DE LA DESNUDEZ

Tras naufragar, su peripecia da lugar a una sustanciosa relación, sus aventuras en territorios indígenas le permiten mostrarse como avezado superviviente que desempeña los oficios más convenientes, según los casos, un ejemplo curioso de adaptación a un medio extraño, primero como mercader entre la costa y el interior, así «tenía libertad para ir donde quería y no era obligado a cosa alguna y no era esclavo» (2015: 134-135). Más tarde será curandero o chamán, sin olvidar en sus prácticas alguna oración cristiana. En suma, una adaptación al otro que no olvida su condición de hombre cristiano y civilizado, como prueba

su rápida determinación de unirse a los de su condición cuando advierte rastros de españoles. Como viajero es traductor de la «otredad» y se sorprende por la multitud de lenguas de los indígenas llegando a expresiones como esta: «aunque sabíamos seis lenguas, no nos podíamos en todas partes aprovechar dellas porque hallamos más de mil diferencias» (2015: 190). Pese a ellos las muestras de vocabulario indígena que aporta el jerezano son escasas y atribuibles, en mi opinión, a la propia dinámica del relato caracterizado por la brevedad, por la síntesis, por la rapidez con que es relatada la peregrinación de tantos años. La propia construcción del relato determina una fuerte selección de lo que se quiere contar. Su contar es veloz, sintético, y continuamente apela a expresiones como «dexo aquí de contar esto más largo» (2015: 108), «y otras cosas que dexo de contar» (2015: 144), «Cuento esto assí brevemente» (2015: 113), los ejemplos podrían multiplicarse. Las razones de esta decidida intención de ser breve y escueto en su narrar pueden radicar en su condición de «relación».

Al mismo tiempo, esta peregrinación por lo que hoy es el sur de Estados Unidos le permitió el conocimiento directo de tribus indígenas en sus diversas costumbres e idolatrías, haciendo de su escritura una de las pioneras incursiones antropológicas que aún en la actualidad resultan válidas, ya que algunas de las tribus aquí descritas desaparecieron tempranamente. Este recorrido va a estar jalonado de sinsabores: el hambre y la sed van en aumento progresivo y en el capítulo XIV llegan a la antropofagia, sin matices alarmantes por parte del narrador.

[...] y de los cañales en que pescavan ya no avía provecho ninguno, y como las casas eran tan desabrigadas, començóse a morir la gente, y cinco christianos que estavan en el rancho en la costa llegaron a tal extremo que se comieron los unos a los otros, hasta que quedó uno solo, que por ser solo no hubo quien lo comiese. Los nombres de ellos son éstos: Sierra, Diego López, Corral, Palacios, Gonzalo Ruiz. Deste caso se alteraron tanto los indios, y ovo entre ellos tan gran escándalo, que sin dubda, si al principio ellos lo vieran, los mataran, y todos nos viéramos en grande trabajo; finalmente, en muy poco tiempo, de ochenta hombres que de ambas partes allí llegamos, quedaron vivos solos quince (2015: 127).

No deja de ser curioso que sean los indios y no los cristianos quienes se escandalicen del canibalismo cuando muchas culturas ancestrales han practicado la antropofagia.

Habría que reconocer, en primer lugar, que la práctica de los sacrificios humanos, muchas veces asociada a la antropofagia, estuvo presente no sólo entre los mexicanos, o en Mesoamérica, incluyendo los mayas, sino que existió en casi todos los pueblos americanos, desde los esquimales en el norte hasta los araucanos en el sur (Martínez Baracs, 2010: s.p.)

Un medio de supervivencia, como otros mencionados, fueron los caballos, comidos sin pudor y con frecuencia: «A veinte y dos días del mes de setiembre se acabaron de comer los cavallos» (2015: 111). Se vuelve sobre el canibalismo en el capítulo XVII donde comenta cómo ese «comestible» salvó a Esquivel: «y los que morían, los otros los hazían tasajos; y el último que murió fue Sotomayor, y Esquivel lo hizo tasajos, y comiendo dél se mantuvo hasta primero de março» (2015: 141). No fue inusual la práctica del canibalismo en la conquista. En el texto de Ulrico Schmidel, *Relato de la conquista del Río de la Plata y Paraguay (1534-1554)*, cuenta en el capítulo IX el episodio de unos soldados que mataron un caballo para comer y fueron ahorcados como castigo. Aquella noche unos soldados se acercaron a los ahorcados y les hicieron tasajos para alimentarse. Y termina diciendo cómo un español se comió al hermano que había muerto en la ciudad de Buenos Aires. Ahí está el grabado de Teodoro de Brye como prueba del episodio del canibalismo español en la ciudad de la Plata.

La fantasía e imaginación del jerezano se une a las evidencias que presenta para describir los males que le acosan y siempre resumiendo esas calamidades como si quisiera que el receptor lector las tuviese siempre presentes y no cayeran en el olvido. Así en el capítulo XVI dice:

Los trabajos que en esto passé sería largo de contarlos, assí de peligros y hambres, como de tempestades y fríos, que muchos dellos me tomaron en el campo y solo, donde por gran misericordia de Dios nuestro Señor escapé. [...] Fueron casi seis años el tiempo que yo estuve en esta tierra solo entre ellos y desnudo, como todos andavan (2015: 135).

Las mudanzas de la fortuna rigen en su peregrinación de mercader, pero también en su cautiverio, sobre todo por el trato desigual que reciben de las diversas tribus indígenas que le salen al paso. Entre los padecimientos corporales sobresalen el hambre y la sed, que se convierten en realidades inseparables de viaje. Desde el capítulo IV hasta que emprenden el camino del maíz, son fieles compañeras de los supervivientes. Normalmente unidas al frío, convierten su situación en extrema, viviendo al borde de la muerte de continuo, creciendo cada día. Indudablemente se ofrece todo un campo semántico de la desdicha con la repetición del hambre, frío, muerte, dolor, lágrimas, temor, heridas, desventuras, miserias, trabajos, sufrimientos, de forma incesante. Frente a este cúmulo de calamidades y padecimientos, destaca una estoica resistencia y unidad entre los supervivientes, buscando consuelo en Jesucristo y poniendo la lealtad al emperador por encima de todo. A veces por huir de una calamidad optan por enfrentarse a otra como cuando el hambre, y por ende el temor a la muerte, los empuja a navegar de nuevo y dice:

cresciendo cada día la sed y la hambre, porque los bastimentos eran muy pocos e ivan muy al cabo, y el agua se nos acabó, porque las botas que hicimos de las piernas de los caballos luego fueron podridas y sin ningún provecho. Algunas veces entramos por ancones y baías que entravan mucho por la tierra adentro; todas las hallamos baxas y peligrosas. Y así anduvimos por ellas treinta días, donde algunas veces hallábamos indios pescadores, gente pobre y miserable. Al cabo ya de estos treinta días, que la necesidad del agua era en extremo, yendo cerca de la costa, una noche sentimos venir una canoa, y como la vimos, esperamos que llegasse, y ella no quiso hacer cara; y aunque la llamamos, no quiso bolver ni aguardarnos, y por ser de noche no la seguimos, y fuímonos nuestra vía. Cuando amaneció vimos una isla pequeña, y fuimos a ella por ver si hallaríamos agua; mas nuestro trabajo fue embalde, porque no la avía. Estando allí surtos, nos tomó una tormenta muy grande, porque nos detuvimos seis días sin que osásemos salir a la mar; y como avía cinco días que no bebíamos, la sed fue tanta, que nos puso en necesidad de beber agua salada, y algunos se desatentaron tanto en ello, que súbitamente se nos murieron cinco hombres. Cuento esto así brevemente, porque no creo que haya necesidad de particularmente contar las miserias y trabajos en que nos vimos; pues considerando el lugar donde estábamos y la poca esperanza de remedio que teníamos, cada uno puede pensar mucho de lo que allí passaría. Y como vimos que la sed crecía y el agua nos mataba, aunque la tormenta no era cessada, acordamos de encomendarnos a Dios nuestro Señor, y aventuramos antes al peligro de la mar que esperar la certinidad de la muerte que la sed nos dava (2015: 112-113).

La desnudez ya no solo es simbólica sino también física.

[...] y como íbamos desnudos y el frío que hazía era muy grande [...]. Los que quedamos escapados, desnudos como nascimos y perdido todo lo que traíamos, y aunque todo valía poco, para entonces valía mucho. Y como entonces era por noviembre, y el frío muy grande, y nosotros tales que con poca dificultad nos podían contar los huessos, estábamos hechos propia figura de la muerte. De mí sé dezir que desde el mes de mayo pasado yo no avía comido otra cosa sino maíz tostado, y algunas vezes me vi en necesidad de comerlo crudo; porque aunque se mataron los cavallos entretanto que las barcas se hazían, yo nunca pude comer dellos, y no fueron diez vezes las que comí pescado. Esto digo por excusar razones, porque pueda cada uno ver qué tales estaríamos (2015: 122-123).

En el capítulo XXI relata cómo el arder de unas zarzas le libera del frío de forma milagrosa.

[...] y yo quedé solo, y viniendo a buscarlos aquella noche me perdí, y plugo a Dios que hallé un árbol ardiendo, y al fuego dél pasé aquel frío aquella noche, y a la mañana yo me cargué la leña y tomé dos tizones, y bolví a buscarlos, y anduve desta manera cinco días, siempre con mi lumbre y carga de leña, porque si el fuego se me matasse en parte donde no tuviesse leña, como en muchas partes no la avía,

tuviere de qué hazer otro tizones y no me quedasse sin lumbre, porque para el frío yo no tenía otro remedio, por andar desnudo como nascí (2015: 152).

Huelga decir que el hambre no es privativa del grupo. Muchos de aquellos indios se mantenían de «raíces», como «nueces» que sacan del agua (XII, XXII). Otras veces pueden pasar tres días sin probar bocado (XV), en otros momentos la tuna se convierte en único alimento durante tres meses (XVII, XVIII). Todo es al fin y al cabo comestible: arañas, huevos de hormiga, gusanos, lagartijas, culebras y todo tipo de reptiles; también el estiércol de ganado, la tierra o la madera pueden servir de sustituto. La desnudez y el hambre se hacen omnipresentes en los capítulos centrales, sobre todo hasta que terminan la peregrinación involuntaria. El capítulo XXII tiene sobradas muestras.

Con éstos padescimos más hambre que con los otros, porque en todo el día no comíamos más de dos puños de aquella fruta, la cual estaba verde; tenía tanta leche, que nos quemava las bocas; y con tener falta de agua, dava mucha sed a quien la comía. Y como la hambre fuesse tanta, nosotros comprámosles dos perros y a trueco de ellos les dimos unas redes y otras cosas, e un cuero con que yo me cubría. Ya he dicho cómo por toda esta tierra anduvimos desnudos; y como no estábamos acostumbrados a ello, a manera de serpientes mudávamos los cueros dos veces en el año, y con el sol y el aire hacíansenos en los pechos e en las espaldas unos empeines muy grandes, de que rescebíamos muy gran pena por razón de las muy grandes cargas que traíamos, que eran muy pesadas; y hacían que las cuerdas se nos metían por los braços (2015: 159-160).

De gran plasticidad descriptiva es la forma de paliar el hambre cuando comenta, en el mismo capítulo, cómo comer las raeduras de cuero podía aplacarle unos días o cómo no se atrevían a asar un pedazo de carne, cuando lo había, por el miedo de que vinieran otros indios y se los robasen durante el proceso de asado.

Otras veces me mandaban raer cueros y ablandarlos. Y la mayor prosperidad en que yo allí me vi era el día que me davan a raer alguno, porque yo lo raía muy mucho y comía de aquellas raeduras, y aquello me bastava para dos o tres días. También nos aconteció con estos y con los que atrás avemos dexado, darnos un pedaço de carne y comérsolo así crudo, porque si lo pusiéramos a assar, el primer indio que llegaba se lo llevaba y comía. Parecíanos que no era bien ponerla en esta ventura y también nosotros no estábamos tales, que nos dávamos pena comerlo asado, e no lo podíamos también pasar como crudo (2015: 160).

La dureza de la situación alcanza de este modo cotas inimaginables y el tamaño de la desventura crece. Y es que, efectivamente, ciertos indios no solo se sorprenden de la antropofagia, sino que incluso se compadecen de ellos cuando los ven de tal suerte. Con habilidad busca testigo de lo que dice y relata la reacción del «otro», a todas luces indemostrable, pero de gran patetismo escénico.

Los indios, de ver el desastre que nos avía venido y el desastre en que estábamos, con tanta desventura y miseria, se sentaron entre nosotros, y con el gran dolor y lástima que ovieron de vernos en tanta fortuna, començaron todos a llorar rezió, y tan de verdad, que lexos de allí se podía oír, y esto les duró más de media hora; y cierto, ver que estos hombres tan sin razón y tan crudos, a manera de brutos, se dolían tanto de nosotros, hizo que en mí y en otros de la compañía cresciesse más la pasión y la consideración de nuestra desdicha (2015: 124).

### 3. EN TIERRA DE CRISTIANOS, DE LA DESNUDEZ AL VESTIDO

A partir del capítulo XXXI parece cambiar la suerte: «Nosotros dimos muchas gracias a Dios nuestro Señor por avernos traído allí, donde avíamos hallado tanto mantenimiento [...] y de aquí passamos más de cien leguas de tierra, y siempre hallamos casas de asiento, y mucho mantenimiento de maíz, y frísoles, y dávnos muchos venados y muchas mantas de algodón, mejores que las de la Nueva España» (2015: 188).

En el capítulo siguiente recibirían más de seiscientos corazones de venados, poco después más mantas y a partir de ahí comienza a darse el cambio que coincide con señales de presencia próxima de cristianos. De la desnudez al abrigo. En el capítulo XXXIII las sospechas van afianzándose.

Después que vimos rastro claro de christianos, y entendimos que tan cerca estábamos de ellos, dimos muchas gracias a Dios nuestro Señor por querernos sacar de tan triste y miserable captiverio y el plazer que desto sentimos júzguelo cada uno cuando pensare el tiempo que en aquella tierra estuvimos y los peligros y trabajos por que passamos (2015: 196).

Todo lo vivido se agolpa de momento y el relator no quiere que el lector olvide lo sufrido por haber vuelto a la civilización, lo apela en ese «júzguelo cada uno». Han sido nueve años de penurias sin fin donde el hambre y la desnudez se hicieron protagonistas, muy especialmente en la isla de Malhado.

Cabeza de Vaca atraviesa un territorio ignoto en todas sus dimensiones, físicas y humanas, manteniendo una actitud pragmática siempre, guiado por el instinto de supervivencia, ajustándose a la realidad según la encuentre y cuidando, a pesar de todo, tener «particular memoria» de lo que ve. Todo esto contribuye al realce de sus dimensiones heroicas. Cual héroe picaresco se hará mercader «porque andando en él tenía libertad para ir donde quería y no era obligado a cosa alguna y no era esclavo» (2015: 134-135) o médico. Aunque los atributos de hombre civilizado hayan tenido que desaparecer, su asimilación al ambiente no es consustancial, pues nunca pierde el deseo de regresar a su mundo: «Y de mí sé dezir que siempre tuve esperanza en su misericordia que me avía de sacar de aquella captividad» (2015: 154).

Y aún se advierte cierto prurito de orgullo y superioridad frente a los indios cuando apunta que «teníamos con ello mucha autoridad y gravedad y para conservar esto les hablábamos pocas veces» (2015: 190).

Cabeza de Vaca, que soñó durante tanto tiempo con el dorado deseo de volver con los cristianos, sale frustrado del primer encuentro. El recibimiento de Diego de Alcaraz y los suyos no pudo ser más desastroso. Se encuentra con un comportamiento inhumano y corrupto, hasta el punto de que el narrador se permite la siguiente reflexión: «donde parece cuánto se engañan los pensamientos de los hombres, que nosotros andávamos a les buscar libertad y cuando pensávamos que la teníamos sucedió tan al contrario» (2015: 200).

Es en esta parte donde se manifiesta un Cabeza de Vaca colonizador, evangelizador, paladín de ese móvil conquistador y denunciante del comportamiento de los de su raza con la tierra y sus habitantes: «estas gentes todas, para ser atraídos a ser christianos y a obediencia de la Imperial Magestad, han de ser llevados con buen tratamiento, y que éste es camino muy cierto, y otro no» (2015: 194). No solo apunta métodos de colonización, sino las posibilidades de explotación de las tierras que atraviesa. Es curioso, también, ver cómo lo primero que pide cuando ve a los de su raza es día, mes y año de llegada (capítulo XXXIII), con lo que se inserta de nuevo en el tiempo de los hombres, el tiempo cronológico, frente a la atemporalidad de su vida robinsoniana.

En el capítulo XXXVI llegan a Compostela y se presentan al gobernador de Nueva Galicia, Nuño de Guzmán, que «nos rescibió muy bien y de lo que tenía nos dio de vestir» (2015: 206). La desnudez queda atrás, en el mundo de los salvajes. Al volver a la civilización, la cosa cambia. Se encaminarían luego a México donde tanto el virrey como Hernán Cortés les recibieron «con mucho placer» y fueron muy bien tratados, según expresión propia.

Con la llegada a España el sufrimiento físico de esta odisea quedó atrás, pero en la península le esperaba el sufrimiento moral, los sueños rotos al ver que el nombramiento de adelantado de la Florida no se lo dan a él, sino a Hernando de Soto, y aún más se acrecentó su infortunio con los sucesos posteriores, tras su expedición al Río de la Plata, cuando tras la muerte de Pedro de Mendoza consigue el puesto de adelantado.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Rolena y Patrick Charles PAUTZ (1999). *Alvar Núñez Cabeza de Vaca: his account, his life, and the expedition of Pánfilo de Narváez*. Lincoln / London: University of Nebraska Press.
- ALBURQUERQUE, Luis (2015). «Poética de la literatura de viaje». En Daniar Chávez y Marco Urdapilleta (eds.), *Cartografía de la literatura de viaje en Hispanoamérica*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 19-36.
- CARNEIRO, Sarissa (2015). *Retórica del infortunio. Persuasión, deleite y ejemplaridad en el siglo XVI*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1959). *Historia General y Natural de las Indias*. Juan Pérez de Tudela (ed.). Madrid: Atlas.
- HERRERO MASSARI, José Manuel (1997). «El naufragio en la literatura de viajes peninsular de los siglos XVI y XVII». *Revista de Filología Románica*, 14: 2, pp. 205-214.
- CROVETTO, Pier Luigi *et alii* (1993). «El naufragio en el Nuevo Mundo: de la escritura formalizada a la prefiguración de lo novelesco». En Margo Glantz (coord.), *Notas y comentarios sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca*. Ciudad de México: Grijalbo, pp. 205-218.
- GLANTZ, Margo (2006). «Épica y retórica del infortunio». En José Pascual Buxó (ed.), *Permanencia y destino de la literatura novohispana*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 43-56.
- MARTÍNEZ BARACS, Rodrigo (2010). «Sacrificio y antropofagia». *Letras Libres* [Consulta: 28/06/2020].
- MAURA, Juan Francisco (2013). «El libro L de la *Historia general y Natural de las Indias* (Infortunios y Naufragios) de Gonzalo Fernández de Oviedo (1535): ¿génesis o inspiración de algunos episodios de *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1542)?». *Lemir*, 17, pp. 87-100.
- MÉNDEZ DE ÁVILA, Juan (1572). *Teatro de varios y maravillosos acontecimientos de la mudable Fortuna*. Salamanca: s.e.
- NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Alvar (2015). *Naufragios*. Trinidad Barrera (ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- SCHMIDL, Ulrico (1986). *Conquista del Río de la Plata y Paraguay, 1534-1554*. Madrid: Alianza Editorial.
- WARBURG, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Recibido: 29/06/2020

Aceptado: 06/07/2020



LA ADVERSA FORTUNA EN EL VIAJE DE CABEZA DE VACA POR TIERRAS NORTEÑAS

RESUMEN: Cabeza de Vaca es un caso paradigmático de los sufrimientos que llevaba aparejada la gesta americana en la mayoría de los casos. Lo que relata en sus *Naufragios* abarca el campo semántico de la desdicha ligado a la adversa fortuna: hambre, frío, muerte, dolor, lágrimas, temor, heridas, desventuras, miserias, trabajos, sufrimientos, etc. Padecimientos físicos y morales que actúan en eco.

PALABRAS CLAVES: Naufragio, fortuna, adversidad, fracaso, padecimientos físicos, padecimientos morales.

THE ADVERSE FORTUNE IN CABEZA DE VACA'S EXPEDITION THROUGH NORTHERN LANDS

ABSTRACT: Cabeza de Vaca is a paradigmatic case of the sufferings that the American feat in most cases entailed. What he relates in his *Naufragios* covers the semantic field of misery: hunger, cold, death, pain, tears, fear, wounds, misadventures, miserias, jobs, sufferings, etc. Physical and moral ailments that act in echo.

KEYWORDS: Shipwreck, fortune, adversity, failure, physical suffering, moral suffering.



DISCURSO POÉTICO Y LENGUAJE EMOCIONAL EN  
SAN JUAN DE LA CRUZ. DIFERENCIAS LÉXICAS Y  
SEMÁNTICAS EN LA EDICIÓN BILINGÜE ESPAÑOL-  
PORTUGUÉS DE LAS *COPLAS DEL ALMA QUE  
PENA POR VER A DIOS. DEL MISMO AUTOR\**

MARÍA AZUCENA PENAS IBÁÑEZ

Universidad Autónoma de Madrid  
azucena.penas@uam.es

1. INTRODUCCIÓN

Se dice que san Juan de la Cruz nunca se propuso ser un poeta o un escritor profesional. Alonso afirma al respecto: «Digámoslo sin miedo: el arte, en sí mismo, no era nada, no significaba nada para él» (1971: 255). A esta afirmación se opone con matices García de la Concha (1970: 377; 1978: 156), ya que, aunque no vivía para el arte, se valía de él.

Su poesía se divide sustancialmente en dos bloques: el de los poemas mayores (*Cántico, Noche oscura y Llama de amor viva*), que fueron comentados en prosa; y el de los poemas menores (un conjunto de glosas, coplas y canciones relacionadas con la experiencia mística, y un par de romances aconsonantados: uno sobre el misterio de la Trinidad y el otro una paráfrasis del salmo *Super flumina Babylonis*).

La disposición de los mejores códices invita a distinguir entre los poemas mayores que los encabezan, y los *contrafacta* o adaptaciones de los tópicos de las canciones a la expresión de la experiencia mística, que siguen ancilarmente a los grandes poemas. Así aparece en el manuscrito de Sanlúcar de Barrameda y en el de Jaén. Pacho (1969: 88-90; 247-248) también apuntó este hecho, sobre el que volvió García de la Concha (1970).

---

\* Este artículo se ha desarrollado dentro del grupo de investigación: «Semántica y léxico (SEMyLÉX)» que coordino en la Universidad Autónoma de Madrid.

Centrándonos en los poemas menores, a los que pertenece las *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor*, en versos octosílabos, san Juan se muestra un hábil transpositor de textos y asuntos profanos. Es un poeta experimentado en el manejo de paradojas y antítesis, recursos propios de la lengua cancioneril vertida a lo divino. Domina la técnica de la glosa que requiere cierta habilidad para enlazar el discurso de la estrofa con el verso final prefijado.

San Juan se enfrentó a un problema que preocupó a muchos poetas y estudiosos de la poesía: cómo transportar a la lengua común la experiencia íntima, personal, que por esencia es intransferible. Esta dificultad está nítidamente expresada en el prólogo del *Cántico espiritual*:

[...] ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas (donde él [el espíritu del Señor] mora) hace entender?, y ¿quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir?, y ¿quién finalmente lo que las hace desear? Cierito, nadie lo puede; cierto, ni ellas mismas por quien pasa lo pueden; que ésta es la causa por que con figuras, comparaciones y semejanzas antes rebosan algo de lo que sienten y de la abundancia del espíritu vierten secretos misterios, que con razones lo declaran. Las cuales semejanzas no léidas con la sencillez de el espíritu de amor e inteligencia que ellas llevan, antes parecen dislates que dichos puestos en razón (Pacho, 2010: 435).

Con respecto a la creación literaria, Bousoño establece un paralelismo entre Góngora y Quevedo, y los contrapone a san Juan de la Cruz.

Góngora y Quevedo nos tocan y se nos acercan, pero *desde su siglo*. Quiero decir que, aunque los sintamos afines, los sentimos afines *también* a su propio tiempo histórico. Son del siglo xvii y se nos parecen. Eso es todo. Lo raro y genial de San Juan es, por el contrario, que San Juan en sus versos no tiene nada que ver con su siglo xvi y tiene que verlo todo con nuestro siglo xx (1976: 386).

Cabe matizar que san Juan parte de las lecturas y de los tópicos dominantes en su siglo. Sus materiales poéticos no solo pertenecen, sino que son característicos del Renacimiento español; sin embargo, lo que es peculiar, o auténticamente moderno, es cómo elabora y procede en su creación literaria.

Orozco señala que las poesías de san Juan, como las piezas musicales, «sólo las gozamos plenamente cuando comenzamos a saberlas de memoria: esto es, cuando en realidad no leemos, sino que escuchamos» (1959: 195). La operación intelectual de la lectura tropieza con demasiadas incongruencias, como, por ejemplo, las paradojas, que suponen demasiados saltos en el vacío. Ya el propio san Juan es antitético cuando ha sido definido por muchos expertos con el oxímoron<sup>1</sup> «poeta máximo de obra mínima», que crea la *coincidentia oppositorum*.

<sup>1</sup> Para Marcos Álvarez el oxímoron «1. Consiste en unir sintácticamente palabras o frases que por

La edición bilingüe de las *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor*, que hacen Bento Cicaroni y Pedraza Jiménez (1991: 60-63), nos permite reflexionar sobre algunas cuestiones léxicas que ofrece el doble código español-portugués.

Cuestiones léxicas que tienen que ver con lo que dice Bento Cicaroni:

Verter a poesia de São João ao português é fácil e é difícil. É fácil uma mera tradução literal que transponha os conteúdos do texto. Mas isso bem pode chamar-se traição porque perde o mais precioso e genuíno do poema: seu ritmo, suas sugestões sonoras, a íntima ligação entre o sentido e o sentimento, entre o nocional e o intuitivo (1991: 35).

Las *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor* constituyen una glosa. La palabra «glosa» significa explicación o comentario explicativo parafrástico<sup>2</sup> (Lapesa, 1977: 119). El *Diccionario de la Lengua Española (DLE)* define el término en su quinta acepción como: ‘f. *Métr.* Composición poética a cuyo final, o al de cada una de sus estrofas, se hacen entrar rimando y formando sentido uno o más versos anticipadamente propuestos’.

Con el pie forzado de tener que incorporar a las estrofas los versos del texto, la glosa es un ejercicio de habilidad técnica, un juego de virtuosismo; y este carácter se acentúa cuando predominan los textos con temas basados en ingeniosidades sutiles. En este caso concreto, san Juan glosa una antigua y conocida copla.

Vivo sin vivir en mí  
y de tal manera espero,  
que muero porque no muero.

Si la comparamos con la poesía de santa Teresa<sup>3</sup> titulada *Aspiraciones de vida eterna* (1964: 1.114-1.116) —donde, retomado el último de sus versos «que muero porque no muero», encontramos la misma copla glosada a lo largo de las ocho estrofas—, observamos que en la edición bilingüe hay pequeñas variantes, ya que, si bien se retoma el último de los versos de la copla glosada en tres de las estrofas: «que muero porque no muero», se parafrasean<sup>4</sup> el primero y el último en las cinco restantes: «muriendo porque no muero»; «pues si más vivo, más muero»; «muero porque no muero»; «muérome porque no muero»; «vivo ya porque no muero». Con ello se prima la posición inicial y final —en los versos 1 y 3— de la copla

sus significados resultan antitéticas (vid. antítesis 1), pero que en su contexto pueden hacerse compatibles en paradoja de difícil identificación [...]» (1989: 99).

<sup>2</sup> Consúltese la reformulación explicativa hasta el siglo XVI en Silvestre Miralles (2014).

<sup>3</sup> Me ocupé de la prosa de santa Teresa en 1999, desde un punto de vista semántico y discursivo.

<sup>4</sup> Para una mayor profundización en la reformulación parafrástica explicativa, puede consultarse Penas Ibáñez (2009), Penas Ibáñez y Abad Serna (2011) y Penas Ibáñez (2015).

glosada, así como se da prevalencia a los contenidos semánticos de ‘vivir’ y ‘morir’, frente a ‘esperar’, que sirven de base para construir la paradoja, figura central en este texto poético de san Juan.

## 2. DIFERENCIAS LÉXICAS Y SU COMPONENTE EMOCIONAL

En la edición bilingüe que manejamos se aprecia una serie de diferencias léxicas<sup>5</sup> que, aunque no muy abundantes en número, son significativas desde el componente emocional. Así, el segundo verso de la copla inicial que se glosa, «y de tal manera espero», se traduce al portugués como «e a espera é tal sofrer», donde la espera se conceptualiza como un sufrimiento, que directamente alude al refrán «el que espera desespera». En el refranero multilingüe del Centro Virtual Cervantes, en la ficha «paremia», leemos en el apartado significado: ‘Alude al sufrimiento que padece quien vive en una esperanza incierta de conseguir lo que desea’. El procedimiento semántico que subyace a este cambio léxico es de naturaleza metonímica: causa-efecto.

El segundo verso de la primera estrofa, «y sin Dios vivir no puedo», se traduce al portugués como «não posso sem Deus estar», una forma más neutra, posiblemente por *variatio* estilística ya que en el verso anterior se dice «En mí yo no vivo ya» / «Em mim eu não vivo já». En el texto de san Juan se repite «negado» el verbo «vivir» —sinónimo de «morir»— para incidir de forma intensiva en el sentimiento experimentado de que su vivir es un sinvivir, entendido como lo define el *DLE*: ‘m. Esp. Estado de ansiedad o desazón que hace vivir con intranquilidad a quien lo sufre’.

El quinto verso de la primera estrofa, «Mil muertes se me hará», presenta el verbo «hacer» hiperónimo de acción por excelencia, mientras que en la versión portuguesa «Mil mortes me causará» aparece el término «causar», de mayor intensión conceptual, donde se vuelve al recurso metonímico de causa-efecto, evidenciado en la primera acepción del *DLE*: ‘tr. Dicho de una causa: Producir su efecto’.

El quinto verso de la estrofa tercera, «Lástima tengo de mí», es traducido al portugués como «E tenho pena de mim». Si en el original español se conceptualiza el sentimiento como «lástima» (<Del lat. vulg. *blastemāre*, este del lat. tardío *blasphemāre* ‘calumniar’, ‘blasfemar’, y este del gr. βλασφημεῖν *blasphemēîn*), que genera a su vez un sentimiento psíquico de ‘compasión’, según se refleja en las acepciones 1 y 2 del *DLE*, en la versión traducida al portugués se conceptualiza como «pena» (<Del lat. *poena* ‘castigo’, ‘tormento’, ‘pena’, y este del gr. ποινή *poinë*), vinculada a un sentimiento psíquico de ‘tristeza’ y también

<sup>5</sup> Dada la limitación de espacio, solo se analizan las diferencias léxicas, no las diferencias sintácticas con las que a menudo vienen aparejadas.

a un sentimiento físico de ‘dolor o tormento corporal’, según las acepciones 1-3 del *DLE*.

El sexto verso de la estrofa tercera, «pues de suerte persevero», se traduce al portugués como «que por tanto te querer», donde se hace una inferencia a partir del desgarró vivido por la ausencia del Amado. El texto portugués hace una reformulación lingüística, con base metonímica, a partir de la causa (‘querer estar con Dios’) y no desde el efecto (‘sentir lástima / pena por la ausencia’).

La cuarta estrofa es, sin duda, la que más diferencias léxicas registra. Además, es también la única en la que se hace referencia a la naturaleza, simbolizada en el pez<sup>6</sup> y el agua, su medio natural. El primer verso, «El pez que del agua sale», se reformula como «Ao peixe que d’água salta», donde la acción de «salir» se ve como un (‘salir’) saltando’, es decir, se pasa de la figura al fondo de Manera. El segundo verso, «aun de alivio no carece», se convierte en la versión portuguesa en «alívio se lhe oferece», con la desaparición de la lítote original. Si de alivio no carece, alivio tiene, pero en la versión portuguesa se prima, de nuevo mediante el recurso de la metonimia, la causa de tenerlo, es decir, el ofrecerlo, en tanto que brindarlo o darlo. El cuarto verso, «al fin la muerte le vale», se convierte en la versión portuguesa en «é a morte que lhe falta», donde el significado activo de «valer» ‘amparar, proteger’ pasa a ser interpretado desde una perspectiva pasiva como «faltarlhe» ‘necesitar, precisar’.

Los tres últimos versos de esta cuarta estrofa constituyen una pregunta retórica. Para construirla, la versión española se basa en el verbo «igualar», en el juego de contraposición explícita entre «muerte» / «morir» y «vivir», y en la causalidad condicionada «pues si»: «¿Qué muerte habrá que se iguale / a mi vivir lastimero, / pues si más vivo, más muero?», mientras que la traducción portuguesa lo hace en una comparación explícita «tão... quanto», en el juego de contraposición explícita entre «morte» y «viver», en el juego de contraposición no explícita entre «morrer» y «não morrer» (= ‘viver’), y en la causalidad no condicionada *por*: «¿e é uma morte tão alta / quanto meu triste viver / morrendo por não morrer?».

El primer verso de la quinta estrofa cambia el verbo «aliviar» del español por el verbo «serenar» del portugués. Si en la versión española se hace hincapié en conceptos cuantitativos como ‘aligerar, disminuir, mitigar, descargar’, la portuguesa pone el acento en conceptos cualitativos de naturaleza psicológica como ‘sosegar, tranquilizar, apaciguar’. En esta misma estrofa, el tercer verso «háceme más sentimiento» está enfocado a la causa ‘provocar, causar’; en cambio, en la traducción portuguesa se mira a la consecuencia o efecto «tenho maior sentimento»,

<sup>6</sup> En el siglo II la Iglesia tomó la palabra *Ichthys*, pez en griego, como símbolo de Cristo y a partir del siglo III la imagen del pez se utilizó como símbolo de Cristo. El acrónimo significa *Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ* ‘Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador’.

como resultado. El quinto verso del texto original «todo es para más penar» pasa en la versión portuguesa a «e tenho um maior pesar», donde el sentimiento de la acepción 6 de «penar» en el *DLE*: ‘Desear algo con ansia’ está visto en portugués como ‘1. m. Sentimiento o dolor interior que molesta y fatiga el ánimo’. El sexto verso «por no verte como quiero» se traduce al portugués como «eterno quererte ver», esto es, como una aposición explicativa que sirve de paráfrasis al *maior pesar* que tiene, cuando en la versión original española funciona como la causa que explica el verso anterior «todo es para más penar».

El primer verso de la sexta estrofa «Y si me gozo, Señor» se convierte en la versión portuguesa en «E se estou feliz, Senhor», donde las connotaciones eróticas que tenía el verbo «gozar» en la época desaparecen con el término emocional sin carga sexual de ‘estar feliz’. El cuarto verso «se me dobla mi dolor» pasa a «mais aumenta minha dor», los cuales, aunque mantienen y comparten la intensificación tanto cuantitativa como cualitativa, en el español se matiza cómo es dicho aumento, con doblamiento o duplicación, que en portugués queda de forma indeterminada, perdiéndose la intensión conceptual. El sexto verso «y esperando como espero» que se traduce como «não querendo mais viver», abunda en la idea ya mencionada del segundo verso de la copla inicial que, se glosa, pero con un cambio de perspectiva en la versión portuguesa, ya que, si antes la espera se interpretaba como un sufrir, ahora se avanza en la interpretación de la espera como un no querer más vivir, entendido como el resultado final al que se llega.

El primer verso de la séptima estrofa, «¡Sácame de aquesta muerte», se traduce al portugués como «Salva-me da triste morte», rebajado en su carga emocional al no llevar signo de admiración e implementado, inferencialmente, con dos notas léxicas: «salvar» (descodificable semánticamente por ‘sacar o librar de un riesgo o peligro’, el de la ‘muerte’) y «triste» (epíteto esperable de ‘muerte’). El tercer verso «no me tengas impedida» se traduce por «não me mantêhas detida», donde se observa el cambio léxico de «tener» por ‘mantener’ e «impedida» por ‘detenida’. En la traducción portuguesa se observa, en el primer caso, el aspecto durativo de la acción verbal, en cuanto que ‘perseverante, sin variación de estado o resolución’ y, en el segundo caso, se da un solapamiento de significados, ya que actúan de sinónimos en el contexto poético con resonancias del mundo de la cetrería: ‘impedida o detenida en este lazo tan fuerte’. Los versos quinto y sexto «mira que peno por verte, / y mi mal es tan entero» se interpretan en la versión portuguesa como «vé como desejo ver-te, / todo meu mal é saber», con cambios léxicos como «mirar» por «ver», «penar» por «desejar», «mi mal entero» por «todo meu mal». En el primer caso, el cambio se realiza dentro del mismo campo semántico de los verbos de percepción —en el texto principalmente percepción intelectual—, donde el sema ‘atención’ se pierde en la traducción portuguesa. En el segundo

ejemplo, desaparece en la versión portuguesa la vehemencia de la emoción y la naturaleza del deseo del que se habla, marcada en el original español por el verbo «penar». Se trata para san Juan de un deseo doliente, que hace sufrir y padecer con ansia. En el tercer caso, se aprecia un valor intensivo en el lexema «entero» que se gramaticaliza en portugués mediante el totalizador «todo».

El tercer verso de la octava y última estrofa «en tanto que detenida» pasa a «uma vez que assim retida». Si antes en el tercer verso de la séptima estrofa «impedida» se traducía por el sinónimo «detida» ‘detenida’, ahora vemos que «detenida» se traduce por «retida» ‘retenida’, un tercer sinónimo al que se acude para la *variatio* estilística. En los tres casos se hace referencia a los semas de ‘impedir’, ‘interrumpir’, ‘suspender’, ‘imposibilitar’. El sexto verso «cuando yo diga de vero» se reformula como «quando poderei dizer», donde se elimina «de vero», un marcador conversacional de modalidad deóntica, que incluye actitudes que tienen que ver con la voluntad y con lo afectivo. En el texto poético de san Juan adquiere el significado discursivo de ‘definitivamente’.

### 3. CUESTIONES SEMÁNTICAS DE LA PARADOJA COMO FIGURA RETÓRICA

Como afirma Mancho Duque (2008), en san Juan se evidencia una retórica del sentimiento, destinada a mover los afectos del destinatario del mensaje poético de naturaleza mística. Menciona la autora figuras<sup>7</sup> propias de la *elocutio* como las preguntas retóricas (estrofas 1, 3, 4 y 8, «¿Qué muerte habrá que se iguale / a mi vivir lastimero, / pues si más vivo, más muero?»), las exclamaciones (estrofas 7 y 8, «¡Oh mi Dios!»), las imprecaciones expresadas en modo imperativo (estrofas 2 y 7, «Oye, mi Dios, lo que digo: / que esta vida no la quiero, que muero porque no muero») o los apóstrofes plasmados en vocativos (estrofas 7 y 8, «¡Sácame de aquesta muerte, / mi Dios, y dame la vida»).

Sin duda, desde un punto de vista retórico, las *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor* se caracterizan por la figura de la paradoja. Es sabido que esta es uno de los rasgos de la subversión lingüística efectuada por los místicos. Para Baruzi (1942), las modificaciones más fuertes en el lenguaje de la mística se producen en el núcleo semántico de las palabras, más que en su estructura externa. Los especialistas coinciden en poner de manifiesto el carácter central de la palabra en los textos de san Juan, donde se acrisola toda la carga emocional de su escritura creativa. López Baralt (1992) considera que una de las vertientes creativas se plasma en la improbable intelección racional de sus poesías, su incoherencia y las sensaciones alógicas que provocan.

<sup>7</sup> Se ejemplifican las figuras con ejemplos que hemos extraído de las *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor*.

Aunque España, en el siglo XVI, nunca perdiera el contacto con la cultura grecolatina, Hernández Guerrero y García Tejera (1994) reconocen, sin embargo, que es deudora de Italia en el ámbito de la Retórica, tanto en las preceptivas y en los manuales de enseñanza como en la teoría y en la práctica oratoria. Según Rico Verdú (1973), en la época áurea los textos más utilizados en la enseñanza eran la *Rhetorica ad Herennium*, la de Jorge de Trebizonda y las de Rodolfo Agrícola.

López Grigera menciona que «La oración con que se ejemplificaba en Gramática era un esquema ideal: sujeto, verbo, complementos. La oración viva, la del habla, la de los textos escritos, esa se estudiaba en la *elocutio* retórica» (1994: 86), donde el contexto discursivo permite encajar la incoherencia, la falta de lógica de las construcciones antitéticas y paradójicas. Esta autora (1994: 40) destaca la presencia de dos corrientes retóricas adversarias, ambas humanistas, no medievales, que conviven en España desde la época de los Reyes Católicos, y acaso antes: una representada por la escuela de Trapezuncio, con fuerte influencia de Hermógenes, y otra clasicista, inspirada en Aristóteles y en los autores latinos, Cicerón y Quintiliano. La primera de ellas impulsó el uso de la antítesis.

En la *Retórica a Herenio* (1997: 246) se entiende por antítesis —una de las figuras de dicción— «cuando el discurso se configura sobre la base de contrarios. Por ejemplo: “La adulación tiene principios agradables, pero termina en amargos finales”». Además, la doctrina asiático-helenística de la que depende la *Retórica a Herenio* extendió considerablemente el concepto de figura retórica para incluir procedimientos que eran propios de la argumentación. Es el caso del «razonamiento mediante contrarios», figura que consiste en utilizar dos proposiciones opuestas para demostrar, breve y fácilmente, una de ellas. En las *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor*, encontramos algún ejemplo en la modalidad de pregunta retórica: «Estando ausente de ti, / ¿qué vida puedo tener, / sino muerte padecer / la mayor que nunca vi?». Por su forma breve y completa, sirve para mostrar con fuerza, mediante el uso de argumentos contrarios, lo que el poeta debe establecer; a partir de una idea y vivencia irrefutables demuestra de una manera irrefutable o muy difícilmente refutable lo que podría plantear dudas.

Albaladejo establece una distinción entre antítesis y oxímoron cuando afirma: «El oxímoron se diferencia de la antítesis en que mientras ésta es una oposición lógica, aquél se caracteriza precisamente por ser una unión contraria a la lógica» (1991: 146). Para Lázaro Carreter, ambas figuras coinciden en presentar un significado contrario. Define la antítesis como: «Contraposición de una frase o una palabra a otra de significación contraria» (1990: 49) y el oxímoron, como: «Enfrentamiento de dos palabras de significado contrario» (1990: 306). Dichas figuras establecen una diferencia mayor con la paradoja, definida como «Unión de dos ideas en apariencia irreconciliables» (1990: 311). Cabe destacar cómo Lausberg no utiliza el término «contrario» al referirse al oxímoron sino «contradictorio»:

«El *oxymoron* es la unión sintáctica íntima de conceptos contradictorios en una unidad, la cual queda con ello cargada de una fuerte tensión contradictoria [...]» (1984: 222). También Marcos Álvarez recurre al término «contradictorio» para definir la paradoja: «1. Consiste en armonizar dos ideas aparentemente contradictorias. Aunque en una interpretación literal y aislada la unión resultaría absurda, en su contexto se valora como necesaria (*vid.* oxímoron) [...]» (1989: 102).

Fenómenos basados en relaciones de antonimia son la base de las figuras denominadas antítesis, oxímoron y paradoja. Son fenómenos de equivalencias semánticas basadas en relaciones de oposición entre términos contrarios (antítesis) y contradictorios (oxímoron y paradoja). La glosa inicial de las *Coplas* de san Juan está basada en la antigua y conocida copla: «Vivo sin vivir en mí / y de tal manera espero, / que muero porque no muero». Está construida sobre una oposición léxica «vivo» / «muero» y sobre dos oposiciones morfosintácticas: «vivo» / «sin vivir» y «muero» / «no muero».

Como afirma Gutiérrez Ordóñez, «La antonimia es un caso particular de oposición semántica», ya que «los antónimos mantienen relación de cohiponimia (con independencia de que se halle lexicalizado su archilexema o hiperónimo)» (1996: 131). Para este autor toda antonimia debe cumplir varias condiciones: a) ser una oposición binaria; b) los términos han de ser puntos extremos de un mismo eje opositivo; c) el antónimo es la negación del significado de su término positivo; d) la antonimia es una relación lingüística entre dos significados lingüísticos. La negación no siempre puede hacerse por medios léxicos: «ser» / \*-, «vivir» / «morir», pero sí siempre por medios morfosintácticos «ser» / «no ser», «vivir» / «no vivir». En la copla glosada se recurre a medios sintácticos como la preposición «sin» (‘sin vivir’) y el adverbio «no» (‘no muero’).

Para la lógica clásica los contradictorios, basados en una relación privativa como «vivir» / «morir», consisten en: ‘Si A es verdadero, O es falso y viceversa, Si A es falso, O es verdadero’. En la clasificación de Lyons (1971: 431), basada en el concepto de implicación, «vivir» / «morir» corresponde al tipo de «complementariedad», donde los términos cumplen la condición de: ‘la negación de A implica B y la negación de B implica A’. Aunque la clasificación: «contradictorio» / «contrario» tiene raigambre lógica, hay una diferencia importante entre ellos, ya que mientras que los contradictorios («vivir» / «morir») no admiten gradación, los contrarios («alto» / «bajo»), sí.

El cuadrado lógico clásico —basado en los dos parámetros de afirmación / negación y universal / particular— presenta dos contrarios (*omnis homo iustus est* / *nullus homo iustus est*), con dos subcontrarios (*aliquis homo iustus est* respecto de *omnis homo iustus est* y *aliquis homo iustus non est* respecto de *nullus homo iustus est*) y dos contradictorios (*aliquis homo iustus non est* respecto de *omnis homo iustus est* y *aliquis homo iustus est* respecto de *nullus homo iustus est*). La lectura de los contradictorios, donde se incluye también «vivir» / «no vivir» o «morir», sigue el siguiente esquema (Pottier, 1992: 46): afirmación *versus*

negación y universal *versus* particular (*omnis homo iustus est / aliquis homo iustus non est*) y negación *versus* afirmación y universal *versus* particular (*nullus homo iustus est / aliquis homo iustus est*), o *mutatis mutandis*, ‘todo hombre está vivo / algún hombre no está vivo’ o ‘ningún hombre está vivo / algún hombre está vivo’.

El grado más elevado de complejidad estructural en las realizaciones discursivas de las relaciones antitéticas, está representado, en la escala propuesta por Jiménez Patón, por la «“oposición entre oraciones”, o, dicho en los términos del autor, “cuando la sentencia se opone o contradice a la sentencia” (117) (Lausberg, §§794-796)», como señala Mayoral (1994: 269). A este nivel superior de complejidad pertenece la copla inicial glosada por san Juan.

Un grupo de las figuras nacidas del asunto o *res* giran en torno a la significación. Las figuras semánticas afectan a la significación, por lo que se hallan cerca de las figuras de dicción (*figurae elocutionis*), dado que contenido significativo (*res*) y forma elocutiva (*verbum*) se encuentran referidos uno a otra. La contraposición de oraciones de contenido opuesto adopta dos variantes: a) sin correspondencia léxica de la oposición; y b) con correspondencia léxica de la oposición. En las *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor*, san Juan de la Cruz ofrece el segundo tipo de *antitheton*, el b), que es el más perfecto, por darse la contraposición de oraciones de contenido opuesto con correspondencia léxica de la oposición.

#### 4. CONCLUSIONES

El artículo analiza uno de los poemas menores de san Juan de la Cruz: las *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor*, en verso octosílabo, característico de la poesía tradicional española. Aunque san Juan no vivía para el arte, se valía hábilmente de él, ya que utilizó de forma creativa procedimientos discursivos retóricos propios de la época y del género. En concreto, las figuras semánticas denominadas *antitheton*, parodoja, oximoron; y las figuras afectivas conocidas como exclamación, apóstrofe, pregunta retórica. Estos dos tipos de figuras —semánticas y afectivas— permiten vincular *res* con *verbum* y mover los sentimientos del receptor.

La comparación entre el original español y la traducción al portugués evidencia la capacidad de san Juan de glosar con acierto la copla inicial a lo largo de las ocho estrofas del poema, así como una mayor intensión de los conceptos y un nivel más elevado de emoción en el original español, a diferencia de la versión portuguesa que propende a despoetizar el texto con inferencias que aportan lógica al discurso poético. El tropo que ancla el sentido lógico es la metonimia del tipo causa-efecto<sup>8</sup>. Si el texto sanjuanista potencia la causa, la versión traducida al portugués opta por el efecto.

<sup>8</sup> Según Lausberg: «Las relaciones reales entre la palabra empleada metonímicamente y la significación mentada [...] son de especie cualitativa (causa, efecto, esfera, símbolo)» (1984: 71). El único símbolo empleado en las *Coplas* es el del pez y el agua.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1991). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- ALONSO, Dámaso (1971). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- BARUZI, Jean (1942). «Introducción al estudio del lenguaje místico». *Boletín de la Academia de Letras*, 10, pp. 7-30.
- BOUSOÑO, Carlos (1976). «San Juan de la Cruz, poeta contemporáneo». En *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, pp. 361-387.
- CENTRO VIRTUAL CERVANTES <<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=59393&Lng=0>> [Consulta: 08/07/2021].
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1970). «Conciencia estética y voluntad de estilo en San Juan de la Cruz». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 46, pp. 371-408 <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/boletin-de-la-biblioteca-de-menendez-pelayo--16/html/036d1c30-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_330.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/boletin-de-la-biblioteca-de-menendez-pelayo--16/html/036d1c30-82b2-11df-acc7-002185ce6064_330.html)> [Consulta: 05/07/2021].
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1978). *El arte literario de Santa Teresa*. Barcelona: Ariel.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador (1996). *Introducción a la semántica funcional*. Madrid: Síntesis.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio y M.<sup>a</sup> del Carmen GARCÍA TEJERA (1994). *Historia breve de la retórica*. Madrid: Síntesis.
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé (1987). *Elocuencia española en arte* [1604]. Introducción, notas e índice de términos de Gianna Carla Marras. Madrid: El Crotalón.
- JOÃO DA CRUZ, são / JUAN DE LA CRUZ, san (1991). *Poesías completas / Poesías completas*. Edição bilingüe. Tradução de Maria Salete Bento Cicaroni. Prefácio e edição espanhola de Felipe B. Pedraza Jiménez. São Paulo: Consejería de Educación de la Embajada de España.
- JUAN DE LA CRUZ, san (2008). *Poesías*. María Jesús Mancho Duque (ed.). Madrid: Centro Virtual Cervantes <<https://cvc.cervantes.es/obref/sanjuan/default.htm>> [Consulta: 07/07/2021].
- LAPESA, Rafael (1977). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra.
- LAUSBERG, Heinrich (1984). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1990). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ BARALT, Luce (1992). «La estética del delirio en San Juan de la Cruz: sentido y génesis». En *San Juan de la Cruz. Pensamiento y poesía*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, pp. 45-54.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa (1994). *La retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- LYONS, John (1971). *Introducción en la lingüística teórica*. Barcelona: Teide.
- MARCOS ÁLVAREZ, Fernando (1989). *Diccionario práctico de recursos expresivos (figuras y tropos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- MAYORAL, José Antonio (1994). *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- PACHO, Eulogio (1969). *San Juan de la Cruz y sus escritos*. Madrid: Cristiandad.
- PACHO, Eulogio (2010). *San Juan de la Cruz. Obras completas*. Burgos: Editorial Monte Carmelo.

- PENAS IBÁÑEZ, M.<sup>a</sup> Azucena (1999). «Semántica cognitiva y análisis del discurso en la prosa de Santa Teresa». *Revista de Investigación Lingüística*, 1: 2, pp. 59-83.
- PENAS IBÁÑEZ, M.<sup>a</sup> Azucena (2009). «El recorrido semántico del eje onímico en la traducción inter e intralingüística». En M.<sup>a</sup> Azucena Penas y Raquel Martín (eds.), *Traducción e Interculturalidad. Aspectos metodológicos teóricos y prácticos*. Rabat: Universidad Mohamed V de Rabat / Universidad de Bergen / Editorial CantArabia, pp. 25-53.
- PENAS IBÁÑEZ, M.<sup>a</sup> Azucena y Silvia ABAD SERNA (2011). «Aproximación histórica a la reformulación lingüística de la paráfrasis como un caso de sinonimia sintagmática». *Energeia*, 3, pp. 30-74.
- PENAS IBÁÑEZ, M.<sup>a</sup> Azucena (2015). «La traducción intralingüística». En *La traducción. Nuevos planteamientos teórico-metodológicos*. Madrid: Síntesis, pp. 75-103.
- POTTIER, Bernard (1992). *Semántica general*. Madrid: Gredos.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española* <<https://dle.rae.es/diccionario>>.
- Retórica a Herenio* (1997). Salvador Núñez (trad.). Madrid: Gredos.
- RICO VERDÚ, José (1973). *La Retórica española en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SILVESTRE MIRALLES, Alicia (2014). *La Subida del Monte Carmelo de San Juan de la Cruz y el umbral de la traducción*. Ángel Marcos de Dios y Javier San José Lera (dirs). [Tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca <[https://gedos.usal.es/bitstream/handle/10366/127881/DFM\\_SilvestreMirallesA\\_MonteCarmeloTraduccion.pdf;jsessionid=9339A3F1B037CDD3382C11DFA7E711A2?sequence=1](https://gedos.usal.es/bitstream/handle/10366/127881/DFM_SilvestreMirallesA_MonteCarmeloTraduccion.pdf;jsessionid=9339A3F1B037CDD3382C11DFA7E711A2?sequence=1)> [Consulta: 13/07/2021].
- TERESA DE JESÚS, santa (1964). *Obras de Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Editorial Apostolado de la Prensa.

Recibido: 16/07/2021

Aceptado: 13/08/2021



DISCURSO POÉTICO Y LENGUAJE EMOCIONAL EN SAN JUAN DE LA CRUZ.

DIFERENCIAS LÉXICAS Y SEMÁNTICAS EN LA EDICIÓN BILINGÜE ESPAÑOL-PORTUGUÉS DE LAS  
*COPLAS DEL ALMA QUE PENA POR VER A DIOS. DEL MISMO AUTOR*

RESUMEN: El presente artículo analiza las diferencias léxicas y el componente emocional de la edición bilingüe español-portugués de las *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor* de san Juan de la Cruz, así como algunas cuestiones semánticas de la figura retórica de la paradoja dentro de un contexto mayor de antítesis y oxímoron. Por lo que respecta a los tropos, el discurso poético está fundamentado en la metonimia del tipo causa-efecto.

PALABRAS CLAVE: San Juan de la Cruz, léxico, emoción, paráfrasis, paradoja, metonimia.

POETIC DISCOURSE AND EMOTIONAL LANGUAGE IN SAN JUAN DE LA CRUZ.

LEXICAL AND SEMANTIC DIFFERENCES IN THE SPANISH-PORTUGUESE BILINGUAL EDITION OF THE  
*COPLAS DEL ALMA QUE PENA POR VER A DIOS. DEL MISMO AUTOR*

ABSTRACT: This article analyzes the lexical differences and the emotional component of the bilingual Spanish-Portuguese edition of the *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor*, by San Juan de la Cruz, as well as some semantic questions of the rhetorical figure of the paradox within a larger context of antithesis and oxymoron. As far as tropes are concerned, poetic discourse is based on cause-and-effect metonymy.

KEYWORDS: San Juan de la Cruz, lexicon, emotion, paraphrase, paradox, metonymy.



# LOS DOCUMENTOS PERDIDOS DE MIGUEL DE CERVANTES

## 1. LOS EXPEDIENTES DE IMPRESIÓN

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS

Universidad Complutense de Madrid  
jmlucia@filol.ucm.es

1 La búsqueda de documentos relacionados con la vida y la obra de Miguel de Cervantes ha sido uno de los campos abonados por los cervantistas y uno de los esfuerzos que han dado más satisfacciones a los bibliotecarios y archiveros a la hora de reorganizar o de catalogar de manera exhaustiva su fondos<sup>1</sup>. El siglo XVIII, después de la publicación de *La vida de Miguel de Cervantes* de Gregorio Mayans y Siscar en la edición londinense de *Don Quixote*, impresa por los Tonson en 1738, y de su enorme éxito europeo con diversas traducciones, fue testigo de la búsqueda de algunos documentos esenciales para dar fin a polémicas que se habían suscitado por aquellos años, como el lugar donde nació y fue bautizado Miguel de Cervantes. Una polémica que quedó zanjada en 1752 cuando Joaquín Martínez de Pingarrón, gracias a su amistad con el abad de la Magistral de San Justo y Pastor de Alcalá de Henares, descubre la partida de bautismo de Miguel de Cervantes (9 de octubre de 1547), así como de sus hermanas Andrea y Luisa y de su hermano Rodrigo en el *Libro de bautismos* de la iglesia complutense de Santa María la Mayor, que fue dada a conocer al año siguiente por Agustín de Montiano en su *Discurso sobre las tragedias españolas* (I, 10). Contra las especulaciones, se hace necesario presentar los documentos, los datos, por más que aún hoy haya quien quiera resucitar polémicas que han sido superadas desde hace siglos<sup>2</sup>. Como es bien sabido, y como

---

\* Este trabajo se inscribe en el marco de los proyectos «Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española)» (FFI2014-51781-P) y «Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI» (PID2019-104957GA-I00), concedidos por el Ministerio de Economía y Competitividad. Agradezco a Fermín de los Reyes su atenta lectura y comentarios.

<sup>1</sup> Un panorama general del tema puede ver en la voz «Documentación» de Krzysztof Sliwa (2007: IV, 3.570-3.646), al que le debemos dos monografías esenciales (1999; 2000). Véase también Lucía Megías (2016: 9-31).

<sup>2</sup> Sobre la historia de este descubrimiento documental y las polémicas que le han acompañado

se ha explicado en numerosas ocasiones<sup>3</sup>, el acercamiento biográfico cervantino de Mayans y Siscar, el primero en realizarlo de una manera sistemática y completa, se hizo entresacando datos de los preliminares y los contenidos de sus obras. Será a partir de estas búsquedas documentales, que se ampliaron a finales del siglo XVIII, cuando el rey Carlos IV decidió sistematizar los fondos de dos grandes archivos españoles (el de Simancas y el del Consejo de Indias), cuando los documentos cervantinos entraron por la puerta grande de las biografías y permitieron profundizar en las claves de su obra y de su época<sup>4</sup>. El biógrafo cervantino que mejor supo sacar partido a esta explosión documental fue Martín Fernández de Navarrete, que en 1819 publica su biografía cervantina: *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, como el quinto tomo de la edición quijotesca promovida por la Real Academia Española. Ya desde el inicio se indica uno de sus aspectos más sobresalientes: «Escrita e ilustrada con varias noticias y documentos inéditos pertenecientes a la historia y la literatura de su tiempo». Desde 1804 don Martín venía trabajando en la biografía cervantina, y durante estos años contó con la ayuda de numerosos estudiosos, escritores, bibliotecarios y archiveros que le copiaron todo aquel documento cervantino que pasaba por sus manos y que le podría ser de interés. El mismo autor cita a algunos de ellos al inicio de su obra: Manuel de Lardizábal, Juan Sans de Barrutell, Tomás González, Juan Agustín Ceán Bermúdez, Antonio Sánchez Liaño, Juan Pérez Villamil y Juan Crisóstomo Ramírez Alamanzón.

[...] y finalmente otros sujetos, que tendremos ocasión de nombrar, nos han auxiliado con sumo zelo y eficacia, practicando diligencias o dándonos avisos, que si no han tenido siempre un resultado feliz, han contribuido a lo menos alguna vez a desvanecer tradiciones o conjeturas admitidas hasta aquí con sobrada ligereza (Fernández de Navarrete, 1819: 232).

Una obra monumental de 644 páginas, de las que las últimas 443 corresponden a la parte segunda: «Ilustraciones, pruebas y documentos que confirman los hechos que se refieren en la vida de Cervantes», que sigue siendo un texto esencial para adentrarse en la historia del descubrimiento de los primeros documentos cervantinos conservados.

A partir del éxito de la propuesta biográfica de Fernández de Navarrete, la búsqueda de documentos cervantinos se convertirá en uno de los trabajos prioritarios en el cervantismo decimonónico, y dará muy buenos frutos desde mediados del

---

desde el siglo XVIII, puede verse ahora Maganto Pavón (2015). Véase también Lucía Megías (2019b: 99-128).

<sup>3</sup> Véase la espléndida edición con estudio introductorio de Antonio Mestre (2006: VII-LXII), así como en Lucía Megías (2016a).

<sup>4</sup> El lector interesado, encontrará datos y referencias bibliográficas esenciales en Alvar Ezquerro (2018: 63-74).

siglo XIX hasta principios del XX, gracias a la búsqueda sistemática en archivos llevada a cabo por José María Asensio (1864) (once documentos), Cristóbal Pérez Pastor (1897; 1902) (ciento sesenta y un documentos), Francisco Rodríguez Marín (1914) (más de ciento veintidós documentos), José de la Torre y del Cerro (1923) (cuarenta documentos), Gerardo García Rey (1929) (cien y tres documentos) y, por supuesto, Luis Astrana Marín (1948-1958), que reúne la documentación conocida anterior y la amplía, hasta llegar a la mítica cifra de los mil documentos, convirtiendo su monumental obra en el feliz colofón de esta fructífera línea de trabajo del cervantismo<sup>5</sup>.

El enorme esfuerzo realizado en estos años hizo pensar a muchos que era imposible el descubrimiento de nuevos documentos cervantinos. Pero estos no han dejado de aparecer y de ofrecernos nuevos datos, que, en ocasiones, han permitido completar momentos oscuros o en silencio de la biografía cervantina.

Dos han sido los caminos por los que se ha llegado a nuevos descubrimientos. Por un lado, la casualidad, la aparición de un documento cervantino al sistematizar los fondos de una biblioteca o al realizar otro tipo de investigación. Recordemos tan solo algunos ejemplos. La saca del aceite que redacta de su puño y letra Miguel de Cervantes en Carmona, el 12 de febrero de 1590, fue encontrado por Jorge Bonsor en el Archivo Municipal en 1887, mientras estaba inmerso en la búsqueda de documentación para otras investigaciones<sup>6</sup>. Por su parte, en septiembre de 1954, Concepción Álvarez de Terán, archivera de Simancas, encontró otro de los escasos documentos autógrafos que hemos conservado de Cervantes: la carta que este le envía a Antonio de Eraso, del Consejo de Indias, que se encuentra en aquel momento con el rey Felipe II en Portugal, fechada en Madrid, el 17 de febrero de 1582, y que fue dada a conocer por Luis Astrana Marín<sup>7</sup>. Por último, y para irnos a épocas más recientes, el archivero de La Puebla de Cazalla, José Cabello Núñez, se encontró en el 2014 con una indicación manuscrita en el lateral de un documento que decía: «Miguel de Cervantes, comisario». Y lo hizo al catalogar los microfilms de la documentación de la localidad, cuyos originales se encuentran en el Archivo de Protocolos Notariales de Morón de la Frontera<sup>8</sup>. Este

<sup>5</sup> Además de las dos monografías de Krzyszto Sliwa citadas en la nota 1, en la actualidad, contamos con dos excelentes publicaciones, que nos acercan con cuidadas reproducciones y adecuadas transcripciones paleográficas, a los documentos cervantinos conservados en dos archivos históricos de Protocolos (Baztán, 2001; Galdón Sánchez, 2005).

<sup>6</sup> Véase reproducción facsímil en Cervantes (2016).

<sup>7</sup> Véase Luis Astrana Marín en dos artículos en el *ABC* del 21 de octubre y del 3 de noviembre de 1954 (el segundo con transcripción de la epístola, y el primero con facsímil de la misma). Fueron reproducidos en el tomo VI de su biografía (pp. 505 y ss.), con numerosos y suculentos comentarios. Al año siguiente, fueron estudiados por Agustín G. de Amezúa (1954 [1955]: 217-223, con lámina). Véase ahora reproducción facsímil en Cervantes (2016).

<sup>8</sup> Al menos en el 2014, se dio a conocer en la prensa. Y un año después da a conocer otros tres

primer documento le ha permitido a José Cabello Núñez dar cuenta de otros dieciséis documentos nuevos sobre Cervantes en los últimos años (Cabello Núñez, 2016: 13-51), y que seguirá dándonos nuevas alegrías, tanto en los archivos municipales sevillanos como en el de Protocolos de Sevilla o en el Archivo General de Indias.

Este último ejemplo, permite adentrarnos en el segundo de los caminos por lo que se ha ampliado el número de documentos cervantinos en los últimos años: la búsqueda sistemática de un documento, que se conocía su existencia por indicios anteriores o por el propio modo de trabajo administrativo de los Siglos de Oro, del que cada vez tenemos más datos.

Este es el camino que le ha llevado a Emilio Maganto a dar a conocer algunos de los testimonios cervantinos más interesantes de los últimos años, como el de la ceremonia de velaciones entre Miguel de Cervantes y Catalina de Salazar, celebrado en Madrid el 16 de enero de 1586, que dio a conocer en 1992, y al que tuvo que volver en el 2016 pues la crítica cervantina no se había dado por aludida ante tan importante fuente de información, que nos habla tanto de la verdadera relación familiar entre las familias Cervantes y Salazar, como del círculo más íntimo de la vida cortesana de Miguel por estos años<sup>9</sup>. Este trabajo exhaustivo es el que llevó a Fernando Bouza en 2008 a dar a conocer uno de los documentos más interesantes de los descubiertos en los últimos años: la petición de licencia de la primera parte del *Quijote*, que actualmente se encuentra en el Archivo Histórico Nacional y al que nos referiremos con detalle más adelante<sup>10</sup>.

Casualidad, perseverancia o búsqueda sistemática de nueva documentación en los miles y miles de legajos que todavía conservan nuestros archivos. Así se ha ido escribiendo la historia de la documentación cervantina, a grandes rasgos, en los dos últimos siglos. Y así esperamos muchos que todavía nos depare algunas sorpresas, que nos permita seguir profundizando en el conocimiento de la vida y de la obra de Cervantes, como en la de tantos otros autores.

Pero también ha llegado el momento de trabajar de manera sistemática en otra vía de conocimiento de los documentos cervantinos: la identificación, la búsqueda y análisis de la documentación que tuvo que generar Cervantes a lo largo de su vida, tanto en los diferentes trabajos, oficios y peticiones a los que dedicó buena parte de su tiempo, como en la documentación administrativa imprescindible para poder realizar la mayor parte de las tareas que tuvo encomendadas.

---

documentos más que permite descubrir a partir de este primero. Véase Cabello Núñez (2014: 294-296; 2015: 75-147).

<sup>9</sup> Véase Maganto Pavón (1992: 351-367; 2016: 325-358). En el año 2016, fui el primero en reproducir y hablar de este documento en una biografía cervantina en mi *La madurez de Cervantes*.

<sup>10</sup> Se dio a conocer en las páginas de *El Cultural* en 2008, y luego ha sido estudiado y analizado en los siguientes trabajos: Bouza y Rico (2009: 13-30) y Bouza (2012).

En otras palabras, dado el conocimiento cada vez más exhaustivo de los modos de actuar de la incipiente y floreciente burocracia de la Monarquía Hispánica, es necesario comenzar a trazar el «mapa real» de la documentación cervantina y no solo el catálogo de aquellos documentos que han llegado a nosotros y hemos sido capaces, ya sea por azar, ya sea por trabajo sistemático, de descubrir y de estudiar. Este esfuerzo, este trabajo siempre proyectado en el tiempo, tiene dos finalidades: por un lado, focalizar nuestra atención en determinadas colecciones y materiales, que pueden hacer más factible la localización de nuevos documentos —en el caso de que se hayan conservado—; y, por otro, dejar explícito la búsqueda donde no se han encontrado documentos cervantinos, para así ahorrar a futuros investigadores que tengan que repetir esfuerzos que ya se han hecho previamente. De este modo, en el «mapa real» de la documentación cervantina es tan importante situar en su contexto los documentos conocidos, en sus particulares legajos y procesos administrativos<sup>11</sup>, como mostrar cuántos documentos que tuvieron que existir hoy no se han conservado o no lo han hecho en los expedientes o en los archivos que habríamos esperado.

Y para comenzar este «mapa real» de la documentación cervantina quiero centrarme en uno de los campos de trabajo que más ha frecuentado Florencio Sevilla a lo largo de su vida académica: los expedientes de impresión de las diferentes obras cervantinas. Un recorrido en que creo que es necesario ayudar a los filólogos a moverse por el laberíntico mundo de los archivos y de las bibliotecas, para que este mapa sea también una brújula en sus búsquedas, que pueden ampliarse a las de cualquier autor y obra de los Siglos de Oro. Valgan estas páginas en que se pone de manifiesto todo lo que hemos perdido y lo poco que se ha conservado, como homenaje a quien supo poner tanta luz en las tinieblas quijotescas, demasiado llenas de ricos encantadores.

2. El libro impreso durante los Siglos de Oro, a partir de la *Pragmática sobre la impresión de libros* (Valladolid, 1558), necesitará de diversos documentos administrativos antes de proceder a su impresión y difusión. En el ámbito de la Corona de Castilla, estos requisitos administrativos comienzan con la solicitud de la licencia (y privilegio) y termina con la tasa, firmada por el Escribano de Cámara<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Como ya expuse en Lucía Megías (2016a: 9-31), uno de los grandes problemas del estudio de la documentación cervantina es haber seguido el modo de trabajo del siglo XVIII que convertía el «documento cervantino» es una unidad independiente del legajo o del proceso que le daba sentido, por lo que se transcribían de manera independiente (siguiendo el modelo de «la investigación de gabinete») y, como tal, se difundían y estudiaban. Devolver al documento cervantino a la «normalidad administrativa» de los Siglos de Oro es también una manera de devolverle al hombre Cervantes el protagonismo que siempre ha tenido que ceder al Cervantes-personaje y al Cervantes-mito.

<sup>12</sup> Se ha escrito mucho y bien en los últimos años sobre la imprenta bajo la Monarquía Hispánica,

El «expediente de impresión» estaría formado por los siguientes documentos:

a) Solicitud de licencia (y privilegio), enviado al Consejo de Castilla (que ha de ampliarse a otros Consejos que quieran también imprimir o gozar de privilegio en otros territorios). En el mismo memorial original, que normalmente lo solicita el propio autor de la obra o persona relacionada con su edición, se irán consignando las diferentes fases de su tramitación en el Consejo, con lo que en este documento (no más de un folio), podremos identificar las siguientes partes:

- a.1. Texto de la solicitud, indicando el título de la obra, alguna de sus características, la petición de licencia y, en su caso, el tiempo solicitado para el privilegio. Responsable: Autor, que suele ser el solicitante habitual, o persona relacionada con su edición.
- a.2. Indicación dando cuenta de la fecha de entrada en la Escribanía del Consejo, y de la asignación del responsable del expediente, el conocido como Encomendero del expediente. Responsable: Escribano de Cámara.
- a.3. Comisión a la persona que debe redactar el informe para aprobar o no la solicitud. Responsable: Encomendero del Expediente.
- a.4. Informe favorable, censura o aprobación<sup>13</sup>. Responsable: Censor.
- a.5. Dictamen final, a la luz de lo dicho en la aprobación. Responsable: Encomendero del Expediente.

b) Licencia de impresión, que se consigna de manera manuscrita en el *Libro de cédulas*. Responsable: Escribano de Cámara.

c) Privilegio por un tiempo y para un reino, si se había solicitado. Responsable: Escribano de Cámara.

d) Testimonio de las erratas. Responsable: Corrector.

e) Solicitud de tasa. Era el último trámite administrativo antes de poner el libro a la venta y estaba compuesto por los siguiente documentos:

- e.1. Texto de la petición realizado por el responsable de la edición, ya sea el autor, ya sea su cesionario, normalmente el editor de la misma, que se acompaña de los siguientes documentos (que se devuelven con el resultado).

---

pero tan solo remitimos a Bouza (2012), que estudia, con profundidad, el aspecto editorial que ahora nos interesa y donde el lector interesado encontrará la bibliografía pertinente.

<sup>13</sup> La aprobación puede escribirse en la misma solicitud de licencia (y privilegio), en el dorso, a lado de las huellas de los trámites burocráticos, o hacerse en una papel diferente, que se adjunta al expediente, pues es condición necesaria que hay que tener en cuenta para el dictamen final.

- e.1.1. Un ejemplar impreso del libro.
- e.1.2. Fe de erratas impresa.
- e.2. Indicación dando cuenta de la fecha de entrada en la Escribanía del Consejo Real y el nombre del peticionario. Responsable: Escribano de Cámara.
- d.3. Tasa. Dictamen final con el precio por cada pliego del libro. Responsable: Escribano de Cámara.

Los documentos b, c y d, y en ocasiones la aprobación (a.4), se tenían que difundir impresos al inicio de los libros, formando el conjunto de los preliminares legales. Por eso, aunque hayamos perdido buena parte de los originales manuscritos, su contenido —ya sea de manera total o parcial— podemos recuperarlo gracias a estas impresiones. En todo caso, a la hora de hacer relación de los documentos conservados, hay que distinguir entre los originales manuscritos —en su mayoría perdidos—, y sus impresos —en su mayoría conservados—.

3. ¿Quiénes eran los responsables de emitir y conservar estos documentos, que por su naturaleza se han perdido en una gran cantidad, como veremos al hablar de los relacionados con las obras de Cervantes?

Para el caso de los libros impresos en el reino de Castilla, dentro del complejo universo administrativo de la Monarquía Hispánica, todo se centralizaba en el Consejo de Castilla<sup>14</sup>. En este Consejo funcionaban seis Escribanías de Cámara, que se conocen con el nombre del último de sus escribanos cuando dejaron de existir en 1834. Gracias a la *Memoria de los Escribanos de Cámara que ha habido en el Real Consejo de Castilla y sus sucesores*, que se conserva en el Archivo Histórico Nacional, que puede ser completado por los libros de Consejos 2701, 3311 y 3331, tal y como se indica en PARES, es posible conocer, aunque no en su precisión cronológica, los escribanos que pertenecieron a cada escribanía:

1. Escribanía de Cámara de Pinilla<sup>15</sup>.
2. Escribanía de Cámara de Ayala<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Véase Barrios (2015), donde el lector interesado encontrará todo tipo de referencias bibliográficas.

<sup>15</sup> Jerónimo Zabala, 1578 / Miguel de Ondarza Zabala, 1583 / Juan Gil de Cogollos, 1610 / Juan de Jerez, 1614 / Juan Álvarez del Mármol, 1624 / Juan de Villaceballos, 1626 / Marcos de Prado Velasco, 1648 / Gabriel Fernández Mombreño, 1648 / Francisco Sandoval Quijano, 1648 / Francisco Díaz, 1649 / Diego de Uruña Navamuel, 1661 / Rafael Sanz Maza, 1688 / José de Ladalid Ortubia, 1704 / Bartolomé García Viso, 1725 / José Antonio de Yarza, 1735 / Juan Miguel de Ocharán, 1763 / Ángel Mínguez Pinto, 1769 / Francisco Cayetano Fernández, 1775 / Juan Manuel Reboles, 1777 / Valentín Pinilla, 1803 / Manuel Mejía, 1831.

<sup>16</sup> Francisco Gallo, 1550 / Juan Gallo de Andrada / Martín de Segura, 1609 / Pedro Fernández Herrán, 1644 / Antonio Gallo, 1651 / Pedro Ortiz de Ypiña / Juan de Arcipreste / Domingo Leal

3. Escribanía de Cámara de Vicario<sup>17</sup>.
4. Escribanía de Cámara de Carranza<sup>18</sup>.
5. Escribanía de Cámara de Escariche<sup>19</sup>.
6. Escribanía de Cámara de Granados<sup>20</sup>.

Son cuatro las Escribanías de Cámara que están implicados en los expedientes de impresión de las obras cervantinas:

1. Escribanía de Cámara de Pinilla: Miguel de Ondarza Zavala: *La Galatea* (1585).
2. Escribanía de Cámara de Ayala: Juan Gallo de Andrada: *Don Quijote de la Mancha* (1605).
3. Escribanía de Vicario: Fernando de Vallejo: *Novelas ejemplares* (1613), *Viaje del Parnaso* (1614), *Don Quijote de la Mancha* (1615) y *Ocho comedias y entremeses* (1615).

---

de Saavedra, 1698 / Tomás de Zuazo y Aresti, 1699 / José Ciprián del Valle (interino), 1706 / Francisco de Salinas, 1707 / Francisco Antonio Piérola (interino), 1711 / Leonardo de San Pedro y Acevedo, 1711 / Baltasar de San Pedro y Acevedo, 1717 / José Gómez de Lasalde, 1728 / Antonio Martínez de Salazar, 1750 / Juan Antonio Rero y Peñuelas, 1761 / Juan Miguel de Ocharán, 1762 / Isidoro López, 1762 / Ángel Mínguez Pinto / Pedro Escolano de Arrieta, 1783 / Vicente Camacho, 1794 / José Contreras, 1799 / José de Ayala y Ladrón de Guevara, 1802 / Damián Juárez, 1819 / Gil de Ayala y Ayala, 1824.

<sup>17</sup> Fernando de Vallejo / Francisco de Vallejo / Alonso de Vallejo / Juan de Vallejo / José de Arteaga y Cañizares, 1839 / Luis Vázquez de Vargas, 1656 / Manuel Negrete Angulo, 1680 / Esteban Campo, 1699 / Pedro Fernández de Ocaranza, 1704 / Miguel Fernández Munilla (interino), 1720 / José de Albarrán, 1723 / Miguel Jerónimo Manzano, 1730 / Ramón de Barajas y Cámara, 1739 / Francisco López Navamuel, 1762 / Antonio Velasco (sustituto), 1780 / Manuel de Peñarredonda, 1788 / Segundo García Cid, 1814 / Antonio López de Salazar, 1819 / Vítoros Vicario, 1824.

<sup>18</sup> Cristóbal Núñez de León 1550-1606-1608 / Lázaro de los Ríos Angulo / Jerónimo Núñez de León / Juan Espejo, 1635 / Diego Cañizares Arteaga, 1636 / Juan Alfonso Salas, 1646 / Gabriel de Aresti, 1661 / Antonio de Ledesma, 1680 / Bernardo de Solís, 1706 / José Ciprián del Valle, 1711 / Juan de Icaza y Moral, 1729 / Ignacio Esteban de Igareda, 1748 / Pedro Escolano de Arrieta, 1771 / Alonso Masa Villarrubia, 1773 / Bartolomé Muñoz de Torres, 1775 / Manuel Salvador de Carranza, 1825.

<sup>19</sup> Lucas Carmargo / Francisco Gómez de Vergara, 1550 / Gonzalo Pumarejo, 1577 / Miguel Ondarza Zabala, 1583 / Pedro Pacheco, 1584 / Gonzalo de la Vega, 1586 / Francisco Martínez, 1603 / Diego González Villarroel, 1618 / Miguel Fernández, 1639 / Francisco Espadaña, 1642 / Jerónimo Moreno, 1657 / Atanasio Fernández Buendía, 1674 / José Francisco Aguiriano, 1691 / Juan del Barco y Oliva, 1703 / Pedro Suárez de Rivera, 1729 / Cayetano Madrigal, 1737 / Eugenio Aguado Moreno, 1751 / Manuel de Carranza, 1776 / Antonio Martínez, 1819 / Manuel Eugenio Sánchez Escariche, 1826.

<sup>20</sup> Pedro Zapata de Mármol, 1550 / Pedro del Mármol / Pedro Montemayor del Mármol / Juan Álvarez del Mármol / Francisco de Arrieta / Francisco de Vela de Arrieta, 1648 / Miguel Fernández de Noriega, 1649 / Diego Guerra de Noriega, 1685 / Miguel Rubín de Noriega, 1700 / Miguel Fernández de Munilla, 1723 / José Antonio Amaya, 1749 / Juan Antonio Rero y Peñuelas, 1762 / José Payo Sanz, 1784 / Manuel Pico Santisteban, 1803 / Manuel Abad, 1818 / Antonio Granados, 1822.

4. Escribanía de Carranza: Jerónimo Núñez de León: *Persiles y Sigismunda* (1617).

Las Escribanías de Cámara del Consejo de Estado utilizaban dos sistemas para archivar su documentación, dependiendo de su naturaleza, como ya se indica en el expediente que se realizó en 1775 para poder organizar los archivos de las Escribanías de Cámara que se iban a enviar a Simancas<sup>21</sup>:

- a) Pleitos de las Escribanías: asuntos que llevaban una tramitación larga y prolija, por lo que los expedientes resultantes eran muy voluminosos. Estos contenciosos se enlegajaban y se llevaba un control de los mismos en los libros de matrícula. Cada Escribanía tenía su propio sistema de organizar sus libros y sus legajos: además de la más habitual, la que lo organizaba de manera cronológica y se completaban los legajos por años, las había que distinguían entre los «pleitos fenecidos» (aquellos que habían sido sentenciados) y los «pleitos olvidados» (aquellos que habían quedado en suspenso en algún momento de su tramitación); e incluso, como la Escribanía de Pinilla, se podían organizar los libros de matrícula de manera alfabética.
- b) Expedientillos de las Escribanías (antes conocidos como «Expedientes de oficio y gobierno»): asuntos de tramitación más breve y ágil, que no generaba una gran cantidad de documentación. Al ser de naturaleza muy variada y de breve paso por la Escribanía, se ordenaban por meses y por años, en lo que se conoce como «legajillos a lo corto». Por su propia naturaleza, no se llevaba un libro de matrículas de su contenido, y cada escribanía utilizaba diferentes modos de conservación y de archivo, aunque predominaba el cronológico. Por su propia naturaleza breve y de rápida tramitación, estos legajos son de los que más han sufrido el paso del tiempo y de los que más han perdido su contenido, tanto en el tiempo de existencia de las Escribanías de Cámara como después a su paso al Ministerio de la Gobernación en el siglo XIX.

Para la búsqueda de la documentación tramitada y archivada en las Escribanías de Cámara, actualmente en el Archivo Histórico Nacional, el investigador cuenta con varios instrumentos, que están siendo perfeccionados día a día gracias a la catalogación digital y las nuevas posibilidades que ofrece el portal PARES. Un proceso que termina siendo lento no solo por la variedad de los materiales que han de ser catalogados, como los escasos medios con los que cuentan los

<sup>21</sup> Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejos, legajo 41269, exp. 1. Cito por Bernal (s.a.).

profesionales del Archivo Histórico Nacional, de lo que todos nos lamentamos, pues son un eslabón imprescindible para hacer accesible la documentación del pasado a las generaciones futuras.

Para el caso de los «Pleitos de Escribanía», como ya se ha indicado, se cuenta con los «libros de matrícula», tanto los antiguos (los que se realizaron en su momento al interior de las Escribanías), como los modernos (los que se realizaron en el Ministerio de Gobernación en el siglo XIX, cuando recibieron esta documentación al ser suprimido la estructura de los Consejos de 1834). El cotejo de los datos de los libros de matrícula antiguos y modernos muestra toda la documentación que se ha ido perdiendo a lo largo de los siglos. Si tenemos en cuenta la descripción que hace Santiago Agustín de Riol, lo sorprendente es la enorme cantidad de documentos que, en realidad, se han conservado.

Estos tenientes o arrendadores [*de las Escribanías de Cámara del Consejo*] procuran tener sus oficios en las calles del comercio, donde cuestan mucho los alquileres de las casas y necesitándolas grandes para la multitud de papeles y escritos, no solo los ponían en cuevas y desvanes, a donde la humedad, el polvo y los ratones los consumían o los hurtaban para tiendas y coheteros, sino que llevaban los pleitos y expedientes a casas de los arrabales, donde, mudando de mano, o se olvidaban o perdían<sup>22</sup>.

Mucho más complicado se presenta el estudio de los «Expedientillos de las Escribanías», pues, como se ha indicado, no se realizó ningún tipo de control de su contenido en el tiempo de funcionamiento de las propias escribanías. Al llegar esta documentación al Ministerio de Gobernación muy revuelta y en muy mal estado de conservación —sobre todo la de los siglos XVI y XVIII—, se archivaron identificando las escribanías y las fichas, y dando a los legajos una nueva numeración de acuerdo a esta nueva organización. Con estos datos, se realizaron unas tablas cronológicas y por escribanía, que son el punto de partida para cualquier investigación que se adentre en este campo de estudio.

Tan solo se ha conservado un expediente de impresión de una obra cervantina, el de la primera parte del *Quijote*, que, como se ha indicado, fue descubierto por Fernando Bouza en el 2008. En todo caso, y con el propósito de dejar constancia de los legajos consultados del resto de las Escribanías de Cámara del Consejo de Castilla actualmente conservadas en el Archivo Histórico Nacional, se han vuelto a consultar los siguientes legajos de cada una de ellas sin obtener, como era de esperar, mejores resultados que los investigadores que ya se habían adentrado en este terreno:

<sup>22</sup> Cito por Álvarez-Coca González (1992: 19-20). Véase también Bouza (2012).

1. Escribanía de Pinilla: el más antiguo que se conserva es de 1609, con lo que puede darse por perdido el expediente de impresión de la *Galatea*<sup>23</sup>.
2. Escribanía de Ayala: 44498 (1612) / 47281 (1612) / 46340 (1612) / 45999 (1612) / 43891 (1612) / 44306 (1614) / 43783 (1614) / 46172 (1614) / 45460 (1614) / 46273 (1614) / 45227 (1615) / 45553 (1615-1648) / 43777 (1615-1697) / 47534 (1616).
3. Escribanía de Vicario: 40598 (1562-1612 / 1592-1612) / 47483 (1573-1708) / 46108 (1592-1619 / 1787) / 44630 (1599-1631)<sup>24</sup> / 44631 (1599-1631) / 44632 (1599-1631) / 40732 (1598-1630) / 47791 (1601-1732) / 47093 (1602-1643) / 47455 (1566-1630) / 45891 (1603/1634)<sup>25</sup> / 44422 (1603/1719) / 46727 (1608-1629) / 44498 (1609-1678 y 1738 / 1612 y 1737) / 45771 (1609-1722)<sup>26</sup> / 46672 (1612-1629) / 47374 (1612-1698)<sup>27</sup> / 44042 (1614) / 44043 (1614) / 46689 (1614-1637) / 46258 (1616)<sup>28</sup> / 45027

<sup>23</sup> En todo caso, y dado que los legajos pueden conservar algunos folios de pleitos y actividades administrativas anteriores, se han consultado los primeros que se han conservado, sin ningún resultado: 44487 (1609) / 45107 (1610-1638) / 45108 (1610-1638) / 45109 (1610-1638) / 46757 (1611-1662) [conserva el memorial de impresión de Miguel Pérez de Huesca, *Pronóstico para el año de 1619*, y la petición de Juan Ginés, «impresor de libros», para reeditar el *Método de escribir cartas* y *La Celestina* de octubre de 1618] / 46758 (1611-1662).

<sup>24</sup> Conserva la solicitud de licencia y privilegio de la *Numantina* de Francisco Mosquera de Barnuevo (1611) y el del *Tratado los animales terrestres y volátiles* de Jerónimo Cortés (se publica en Valencia, Grisóstomo Gariz, 1615). Lo solicita Angela Rull y de Cortés, viuda del autor en 1611.

<sup>25</sup> Solicitud de licencia y privilegio del *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas (12 de mayo de 1603).

<sup>26</sup> Solicitud de licencia y privilegio de don Fadrique de Moles, que ha traducido la segunda parte del *Libro de razón de Estado* (Madrid, 28 de abril de 1608).

<sup>27</sup> Solicitud de licencia y privilegio de fray Alonso Fernández, *Compendio de los gloriosos frutos y notables milagros del Rosario de nuestra Señora desde el tiempo de Santo Domingo hasta este año presente* (Madrid, 16 de julio de 1612); el de Domingo González, librero, para reeditar la poesía de Garcilaso de la Vega (Madrid, 6 de julio 1612); el de Bartolomé Delgado, «vezino de Llerena», «é compuesto un libro de la forma que se á de tener en cultivar las colmenas y su conservación y aprovechamiento» (Madrid, 7 de mayo de 1612).

<sup>28</sup> Este es uno de los legajos que más materiales relacionados con los aspectos administrativos de la imprenta ha conservado: [1] solicitud de licencia y privilegio de Gaspar Sánchez, *Comentarios sobre Jeremías* (Madrid, 5 de septiembre de 1616); [2] solicitud de licencia y privilegio del librero Alonso Pérez para reeditar *El perfecto cristiano* (Madrid, 2 de noviembre de 1616); [3] solicitud de licencia y privilegio de *Exemplos milagrosos de virtudes y vicios* (Madrid, 21 de marzo de 1616); [4] solicitud de licencia y privilegio de fray Lorenzo de Zamora, *Comentario sobre los cantares y la octava parte de la Monarchia mística de la Iglesia* (Madrid, 26 de septiembre de 1614); [5] solicitud de tasa del n.º 4, por Francisco de Robles, cesionario de fray Lorenzo de Zamora (Madrid, 1616); [6] solicitud de licencia y privilegio de Bartolomé González, *Cinco psalmos sobre las cinco letras del nombre de nuestra Señora* (18 de mayo de 1616); [7] Testimonio de erratas del n.º 6, firmado por el licenciado Murcia de la Llana (9 de noviembre de 1616) y [8] solicitud de tasa: Bartolomé González para el n.º 6 (Madrid, 14 de noviembre de 1616).

(1616)<sup>29</sup>. Por último el legajo 45607 (1605-1624 / 1618 / 1751 / 1750) está en mal estado y no lo he podido consultar.

4. Escribanía de Carranza: 45071 (1600-1667) / 45072 (1600-1667) / 43777 (1600-1627) / 43778 (1600-1627) / 43779 (1600-1627) / 40608 (1611-1621).

Por otro lado, como se ha indicado, las licencias de impresión de los textos de los Siglos de Oro (de manera sistemática a partir de la Pragmática de 1558) son conocidas por sus impresiones al inicio de los libros. Los originales manuscritos se conservan en los conocidos como Cedularios de los Escribanos de Cámara. En muchos casos, estos grandes infolios también se han perdido y no han llegado a nosotros pues ocupaban un espacio en las escribanías que había que dejar a la nueva documentación que estaban produciendo. En el caso de las obras cervantinas, el único que hemos conservado es el del escribano Juan Gallo de Andrada: *Libro de cédulas reales del año 1598 hasta la fin de 1604*, actualmente conservado en el Archivo Histórico Nacional (CONSEJOS, 41056). En el año 2004, la archivera Marta Cuartas Rivero lo descubrió y pudo leer por primera la licencia manuscrita de la primera parte del *Quijote* en el f. 316v, como se verá en el apartado correspondiente.

Y para terminar, no hemos de olvidar que contamos con una última herramienta para poder conocer el trabajo administrativo que se realizaba en el Consejo de Castilla: los libros «donde se asientan en relación los despachos que se libran por el Consejo Real», más conocidos como *Libros de Justicia*<sup>30</sup>, que ofrecen el listado de los asuntos vistos en cada reunión del Consejo, con una idéntica estructura, que puede ser útil para contrastar y comparar datos: en primer lugar, el escribano indica el lugar y la fecha en la «se despacharon las provisiones y cédulas», que fueron aprobadas por el Consejo y refrendadas por el secretario. Cada ítem, por su parte, lleva a la izquierda la indicación de la persona o institución que lo solicita, y en la parte derecha, el nombre del Escribano de Cámara que lo presenta y lo ha tramitado. El Archivo Histórico Nacional conserva estos *Libros de Justicia* desde el 5 de febrero de 1593. En relación con las obras cervantinas, hemos consultado los siguientes:

- [1] L.642: del 12 de junio 1604 al 29 de octubre de 1608.

En Valladolid a veinte y seis de setiembre de 1604 años se despacharon las provesiones y cédulas siguientes firmadas de su Magestad referendadas

<sup>29</sup> Solicitud de tasa del librero Miguel Martínez para el libro *Curia Filípica* (Madrid, 31 de agosto de 1616), con petición posterior de aumento de tasa (Madrid, 3 de septiembre de 1616); solicitud de licencia y privilegio no aceptada, presentada por Gregorio de Lovarinas, del libro el gallego *As galegadas* (4 de marzo de 1616).

<sup>30</sup> Véase Martínez Bara (1988: 207-225).

del secretario Juan de Amezqueta librada y señalada del Presidente y los del Consejo (ff. 38v-42r)<sup>31</sup>.

[Cerbantes] Otra a Miguel de Cerbantes para que pueda imprimir un libro intitulado el ingenioso hidalgo de la mancha y privilegio por diez años [Gallo].

- [2] L.643: del 10 de noviembre 1608 al 25 de octubre de 1614.  
En Madrid a veinte y dos de noviembre de mil y seiscientos y doze años se despacharon las provisiones y cédulas siguientes, firmadas de su Magestad y refrendadas del secretario Jorge de Tovar y Vadebarrama y libradas y señaladas del presente y los del Consejo en esta manera (ff. 301r-303r)<sup>32</sup>.

[Cerbantes] Licencia a Miguel de Cerbantes para que pueda imprimir un libro intitulado Nobelas exemplares de honestísimo entretenimiento y privilegio por diez años.

En Ventosilla, a diez y ocho días del mes de octubre de mil y seis y catorce años, se despacharon las provisiones y cédulas siguientes firmadas de su Magestad y Refrendadas del Secretario Jorge de Tovar y Valderrama y libradas y señaladas del Presente y los del Consejo en esta manera (ff. 466v-468r)<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Ese mismo día se aprobaron las siguientes licencias de impresión: [1] [Anze] Licencia a Juan de Anze Solarjano para que pueda hazer imprimir un libro que ha compuesto intitulado Distancia evangélica de la Vida milagrosa y muerte de Cristo y privilegio por diez años [Mármol]; [2] [ídem] Licencia al mismo de Anze de Velasco para que pueda imprimir un libro intitulado Tragedias de amar y privilegio por 10 años [ídem.]; [3] [Guerra] Licencia a fray Miguel de la Guerra de la Orden de San Bernardo para que pueda imprimir un libro intitulado Consuelo de pusilánimes, y privilegio por diez años [Gallo]; [4] [Fontora] Otra al padre Fontora de Chaves para que pueda imprimir un libro intitulado Doctrina cristiana e invocación e nuestra señora y privilegio por diez años [ídem]; [y 5] [Mármol] Licencia al licenciado Juan Vázquez de Mármol capellán de su Magestad en la Real Capilla de [...] para que pueda imprimir un libro intitulado Arte y Reglas para aprender a rezar el officio divino y privilegio por diez años [Çavala]

<sup>32</sup> También se aprobó: [Çerpí] Prorrogación por cuatro años más a fray Dimas cerpí de la licencia y privilegio que tiene para imprimir un libro intitulado tratado del purgatorio contra Lutero y otros.

<sup>33</sup> Ese mismo día se aprobaron otras licencia de impresión: [1] [Calvo] Otra del licenciado Juan Gracián Calvo Jiménez para imprimir otro libro intitulado praticarum questionorum resolutionum y privilegio por diez años [Gallo]; [2] [Cascales] Otra al licenciado Francisco de Cascales para que imprima un libro intitulado tablas poéticas, donde se enseñan los preceptos que en todos los poemas se deven guardar y privilegio por diez años [León]; [3] [Bateo] Otra a don Juan Bateo para imprimir otro libro intitulado Arte de memoria y privilegio por diez años [León]; [y 4] [Pedrosa] Otra al capitán Andrés Ortiz de Pedrosa para que se pueda imprimir otro libro intitulado Opiniones militares y privilegio por diez años.

[Çervantes] Licencia a Miguel de Cervantes Saabedra para que pueda imprimir un libro intitulado Romançero universal y privilegio por seis años<sup>34</sup>.

[3] L.644: del 30 de octubre 1614 al 4 de noviembre de 1617.

En Madrid a 30 de março de mil y seiscientos y quince años se despacharon las provisiones y cédulas siguientes firmadas de su Magestad refrendadas del secretario Pedro de Contreras libradas y señaladas del presidente y los del Consejo (ff. 33v-35r)<sup>35</sup>.

[Çerbantes] Licencia a Miguel de Çerbantes Sahabedra para que pueda imprimir un libro intitulado la segunda parte de don quixote de la Mancha y privilegio por diez años [Vallejo].

En Valladolid a veinte y cinco de julio de mil y seiscientos y quinze años se despacharon las provisiones y cédulas siguientes firmadas de su Magestad y refrendadas del Secretario Pedro de Contreras libradas y señaladas del Presidentes y los del Consejo entrantes (ff. 67r-69v)<sup>36</sup>.

[Çervantes] Otra a Miguel de Cervantes Sahavedra para imprimir ocho comedias con otros entremeses compuestas por él y nunca representadas [Vallejo].

En San Lorenço el Real a veinte y cuatro de septiembre de mil y seiscientos y diez y seis años se despacharon las provisiones y cédulas siguientes firmadas de su Magestad refrendadas del escrivano Pedro de Contreras libradas y señaladas del Presidente y los de su Real Consejo (ff. 176r-178r)<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> En realidad, se trata del *Viaje del Parnaso*. Véase Lucía Megías (2019a: 29-40).

<sup>35</sup> Otras licencias o privilegios aprobados: [1] [El Retor y Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares] Licencia al Rector y Colegio de la Compañía de Jesús de la Villa de Alcalá de Henares para poder imprimir los opúsculos que dejó escritos y ordenados Gabriel Vázquez de la dicha compañía de Jesús cuando murió y privilegio por diez años [Gallo]; [2] [Juan González] Otra a Juan González Religioso de la Compañía de Jesús para que pueda imprimir y bender un tratado breve de la devoción que se ha de tener con las ánimas del purgatorio y privilegio por diez años [León]; [y 3] [Juan Hasrey] Otra a Juan Hasrey mercader de libros para que pueda imprimir y vender las adiciones que el licenciado Nicolás García canónigo que fue de Ávila dejó compuestas a la primera y segunda parte de su libro de Beneficijs Eclesiastiçis y privilegio por diez años [Cogollos].

<sup>36</sup> Otras licencias aprobadas este día: [1] [Sánchez] Licencia a Gaspar Sánchez de la Compañía de Jesús que pueda imprimir los Comentarios sobre los actos de los apóstoles y el profeta Zacarías, y privilegio por 10 años [Mármol]; [2] [Salas] Otra a Pedro de Salas de la dicha compañía par que pueda imprimir un libro intitulado Thesaurus portarum, y privilegio por 10 años [León]; [y 3] [Fuente] Otra a fray Miguel de la Fuente de la orden del Carmen para imprimir un libro intitulado Regla y modo de vida de los hermanos terceros y beatas de nuestra señora del Carmen y privilegio por 10 años [Xerez].

<sup>37</sup> Otras licencias aprobadas ese día: [1] [Correas] Licencia al maestro Gregorio Correas para que pueda imprimir un libro intitulado Las obras de Epíteto filósofo griego que á traducido de griego en lengua latina y privilegio por diez años [Mármol]; [y 2] [Çevallos] Otra al licenciado

[Salaçar] Otra a Catelina de Salaçar viuda de Miguel de Cervantes Sahavedra para que pueda imprimir un libro que el dicho su marido dejó compuesto intitulado los trabajos de Persiles y privilegio por 10 años [León].

4. El conjunto de los expedientes de impresión de las obras impresas por Cervantes estaría formado por las siguientes informaciones, que, de manera parcial, son conocidas porque, como ya se ha indicado, parte de estos preliminares legales se tenía que imprimir al inicio del libro, por lo que, aunque no hayamos conservado el documento original manuscrito, sí que conocemos su contenido gracias a la impresión. En todo caso, no hemos de confundir, como se hace en muchos repertorios bibliográficos, estas impresiones con el documento manuscrito original, hasta ahora perdido.

En negrita marcamos los documentos que se han conservado (tan solo cinco), y en cursiva aquellos del que se conoce su contenido gracias a que ha sido impreso en los preliminares legales del libro impreso. En esta primera aproximación, solo se tienen en cuenta las primeras ediciones de las obras, y se reproducen los escasos testimonios manuscritos que hemos conservado, que son menos conocidos que los preliminares legales, que pueden consultarse en la red en numerosos portales<sup>38</sup>. Dada la disparidad en los títulos de acuerdo a los diferentes trámites en el expediente de impresión, se marca en cada uno de ellos. En el encabezado, se indica el título tal y como aparece en la portada de la prínceps.

#### I. *Primera parte de la Galatea dividida en seis libros* (1585)

##### I.1. Solicitud de licencia (y privilegio).

I.1.a. Escribano de Cámara: Miguel de Ondarza Zavala.

I.1.b. Encomendero del expediente.

*I.1.c. Aprobación: «Los seis libros de Galatea». Madrid, 1 de febrero de 1584. Censor: Lucas Gracián de Antisco.*

*I.2. Licencia: «Galatea». Madrid, 22 de febrero de 1584. Escribano de Cámara: Antonio de Eraso.*

*I.3. Fe de erratas: «Primera parte de la Galatea»: Alcalá de Henares, 28 de febrero de 1585. Corrector: Licenciado Várez de Castro, «corrector por su Majestad en esta Universidad de Alcalá».*

---

Gerónimo de Cevallos regidor y abogado de la ciudad de Toledo para que pueda imprimir un libro intitulado Tratado del conocimiento por obra de fuerça en las causas eclesiásticas y privilegio por diez.

<sup>38</sup> Como en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel\\_de\\_cervantes/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_de_cervantes/)> o en el portal Cervantes de la Biblioteca Nacional de España <<http://cervantes.bne.es/>>.

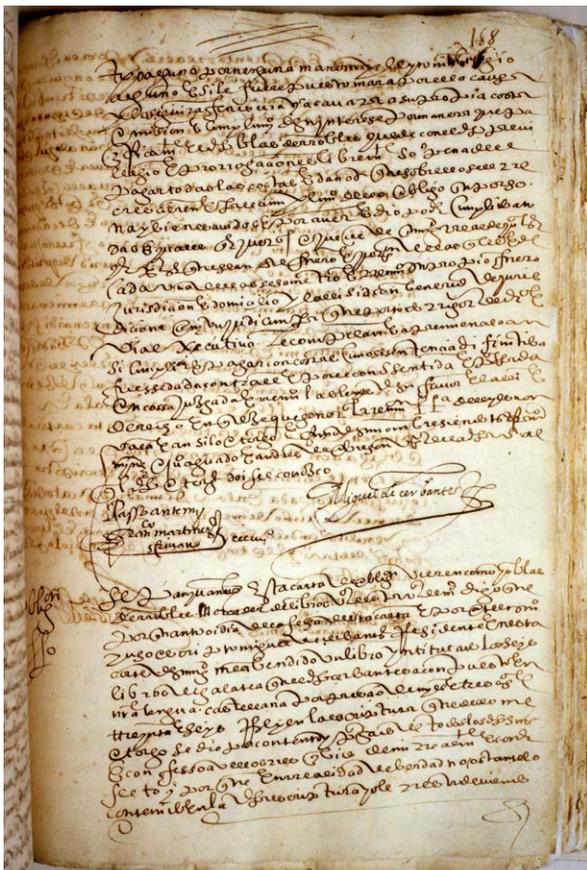
## I.4. Solicitud de tasa.

## I.4.1. Petición.

I.4.2. Tasa: «Los seis libros de Galatea». Madrid, 13 de marzo de 1585. Escribano de Cámara: Miguel de Ondarza Zavala.

## I.5. Otros documentos.

I.5.1. Venta de la licencia [1.2] al librero Blas de Robles por 1336 reales. Madrid, 14 de julio de 1584. Escribano público: Francisco Martínez. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid: 1/1.1/T.000417, f. 188r-188v (2.<sup>a</sup> f.).<sup>39</sup>

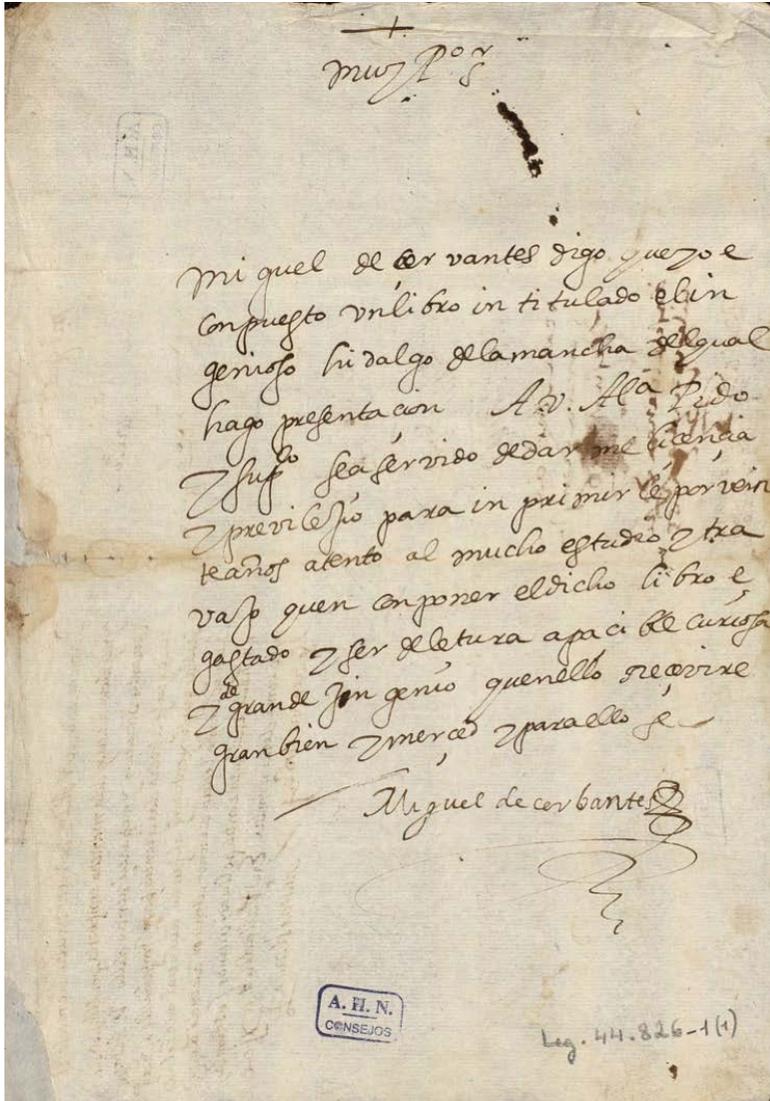


[IMAGEN 1]. Venta de la licencia/privilegio de impresión de la *Galatea* a favor de Blas de Robles. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid: 1/1.1/T.000417, f. 188r-v (2.<sup>a</sup> f.).

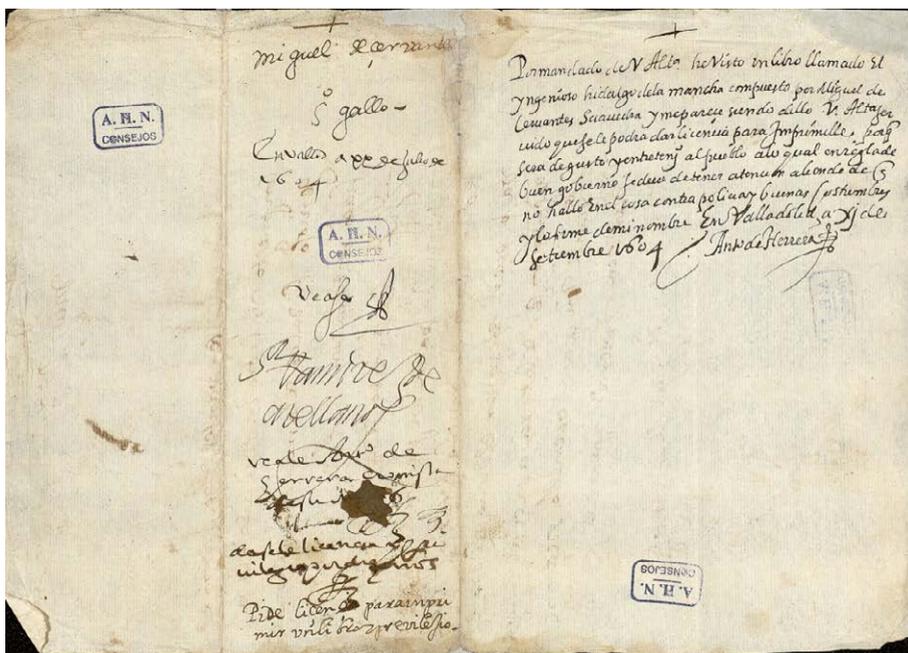
<sup>39</sup> Véase transcripción y reproducción facsímil en Baztán (2001: 28-33).

II. *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha* (1605)

II.1. Solicitud de licencia (y privilegio): Archivo Histórico Nacional (Ar-  
mario de Seguridad B6 A7 [CONSEJOS, 44826, EXP. 1])<sup>40</sup>.



<sup>40</sup> Véase las referencias bibliográficas en la nota 17.



[IMAGEN 2a y b]. Solicitud de licencia y privilegio para publicar la primera parte del *Quijote*: Archivo Histórico Nacional: CONSEJOS, 44826, exp. 1.

- II.1.1. Texto de la petición, firmada por Miguel de Cervantes, pero escrita por el librero Francisco de Robles: *El ingenioso hidalgo de la Mancha*.
- II.1.2. Indicación entrada Consejo: Valladolid a 20 de julio de 1604. Escribano de Cámara: Juan Gallo de Andrada.
- II.1.3. Asignación del expediente. Encomendero: Gil Ramírez de Arellano.
- II.1.4. Aprobación: *El ingenioso hidalgo de la Mancha*. 11 de septiembre de 1604. Censor: Antonio de Herrera, «cronista de su Majestad»<sup>41</sup>.
- II.1.5. Dictamen final. Encomendero: Gil Ramírez de Arellano.
- II.2. Licencia: *El ingenioso Hidalgo de la Mancha*. Valladolid, 26 de septiembre de 1604: Archivo Histórico Nacional (CONSEJOS, 41056, f. 316v)<sup>42</sup> + impreso.

<sup>41</sup> En este caso, el texto se ha conservado en el Archivo Histórico Nacional, pero no se ha impreso en el libro.

<sup>42</sup> Fue descubierto por Marta Cuartas Rivero en 2004 y publicado por primera vez en el Catálogo de la exposición *El mundo que vivió Cervantes*. Madrid, 2005 (reproducción p. 143 y ficha en p. 427).



[IMAGEN 3]. Libro de cédulas reales del año 1598 hasta la fin de 1604 de Juan Gallo de Andrada. Archivo Histórico Nacional, CONSEJOS, 41056, f. 316v.

II.3. *Testimonio de las erratas: Alcalá de Henares, 1 de diciembre de 1604. Corrector: Licenciado Francisco Murcia de la Llana «Colegio de la Madre de Dios de los Teólogos de la Universidad de Alcalá».*

II.4. *Solicitud de tasa.*

II.4.1. *Petición.*

II.4.2. *Tasa: El ingenioso hidalgo de la Mancha. Valladolid, a 20 de diciembre de 1604. Escribano de Cámara: Juan Gallo de Andrada.*

III. *Novelas exemplares (1613)*

III.1.a. *Solicitud de licencia (y privilegio) (Castilla).*

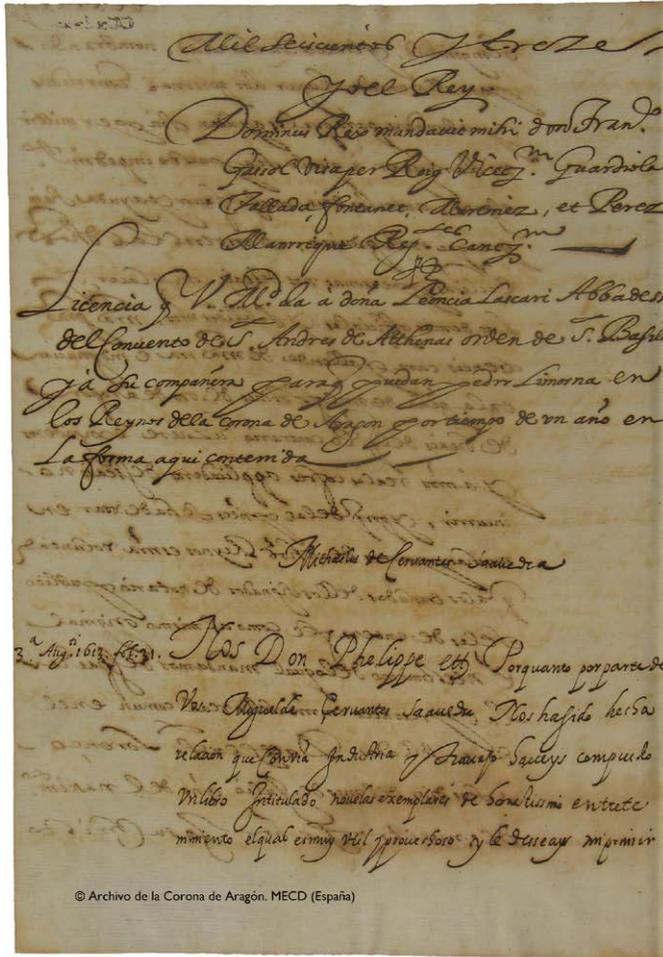
III.1.a.a. *Escribano de Cámara: Fernando de Vallejo.*

III.1.a.b. *Encomendero: Doctor Gutierre de Cetina «Vicario General por el Ilustrísimo Cardenal D. Bernardo de Sandoval y Rojas en Corte»: 2 de junio de 1612.*

III.1.a.c. *Aprobaciones.*

III.1.a.c.1. *«La doze novelas exemplares»: «En este convento de la Santísima Trinidad, calle de Atocha, en 9 de julio de*

- 1612». *Censor: «Fr. Juan Bautista, de la orden de la Santísima Trinidad».*
- III.1a.c.2. «Doze novelas». Madrid, a 9 de julio de 1612. *Censor: Doctor Gutierre de Cetina.*
- III.1a.c.3. «Novelas exemplares». «Monasterio de la Santísima Trinidad», 8 de agosto de 1612. *Censor: fray Diego de Hortigosa.*
- III.2a. *Licencia: «Novelas exemplares de honestísimo entretenimiento». Madrid, 22 de noviembre de 1612. Escribano de Cámara: Jorge de Tovar.*
- III.3a. *Fe de erratas: «Las doze Novelas», Madrid, a 7 de agosto de 1613. Corrector: Murcia de la Llana.*
- III.4a. *Solicitud de tasa.*
- III.4a.a. *Petición.*
- III.4a.b. *Tasa: «Novelas exemplares», Madrid, 12 de agosto de 1613. Escribano de Cámara: Fernando de Vallejo.*
- III.1b. *Solicitud de licencia (y privilegio) (Aragón).*
- III.1b.a. *Escribano de Cámara.*
- III.1b.b. *Encomendero.*
- III.1b.c. *Aprobación: «Novelas exemplares de honestísimo entretenimiento». Madrid, 31 de julio de 1613. Censor: Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo.*
- III.2b. **Licencia: «Novelas exemplares de honestísimo entretenimiento». San Lorenzo el Real. 9 de agosto de 1613. Escribano de Cámara: Francisco Gassol. Archivo General de Simancas: ACA. CANCELERÍA. Registros, 4894, f. 249-25.**

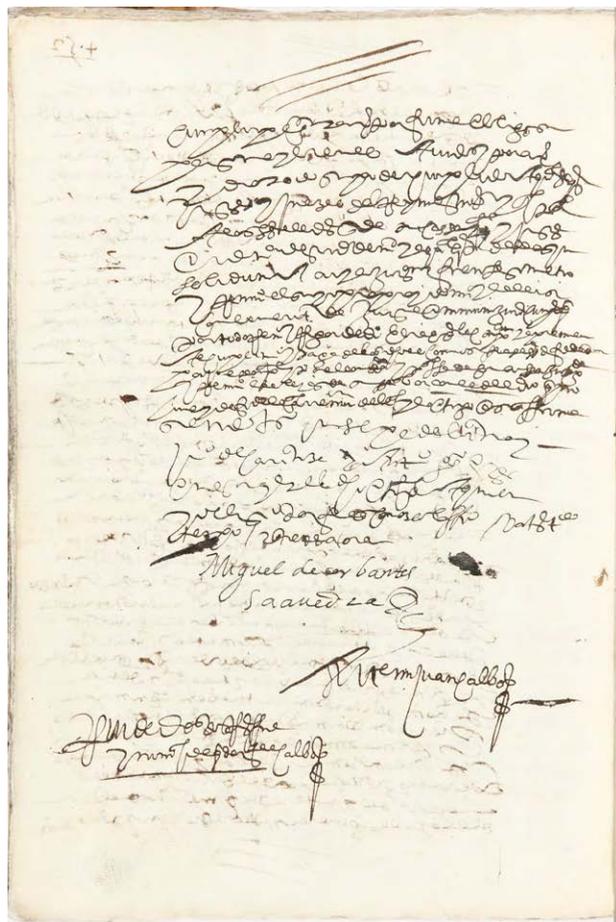


[IMAGEN 4]. Licencia: «Novelas exemplares de honestísimo entretenimiento». San Lorenzo el Real. 9 de agosto de 1613. Escribano de Cámara: Francisco Gassol. Archivo General de Simancas: ACA. CANCELLERÍA. Registros, 4894, ff. 249-250.

III.3c. Otros documentos.

**III.3c.1. Cesión de las licencias de impresión de Castilla y Aragón a favor de Francisco de Robles. Madrid, 9 de septiembre de 1613. Firmante: Miguel de Cervantes. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid: 1.1.1.T.001678, f. 451r-452v<sup>43</sup>.**

<sup>43</sup> Véase transcripción y reproducción facsimil en Baztán (2001: 152-159).



[IMAGEN 5]. Cesión de las licencias de impresión de Castilla y Aragón a favor de Francisco de Robles. Madrid, 9 de septiembre de 1613. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid: 1.1.1.T.001678, ff. 451r-452v.

#### IV. *Viage del Parnaso* (1614)

##### IV.1. Solicitud de licencia (y privilegio).

IV.1.a. Escribano de Cámara: Fernando de Vallejo.

IV.1.b. Encomendero: Gutierre de Cetina: Madrid, 16 de septiembre de 1614.

IV.1.c. Aprobación: «*El viage del Parnaso*». Madrid, 20 de septiembre de 1614. Censor: José de Valdivielso.

IV.2. Licencia: «*Viage del Parnaso*». Ventosilla, 18 de octubre de 1614. Escribano de Cámara: Jorge de Tovar.

- IV.3. *Fe de erratas: «Viage del Parnaso». Madrid, 10 de noviembre de 1614. Corrector: Murcia de la Llana.*
- IV.4. Solicitud de tasa.  
 IV.4.a. Petición.  
 IV.4.b. *Tasa: «Viage del Parnaso», Madrid, 17 de noviembre de 1614. Escribano de Cámara: Fernando de Vallejo.*
- V. *Segunda parte del ingenioso cavallero don Quixote de la Mancha* (1615)
- V.1. Solicitud de licencia (y privilegio).  
 V.1.a. Escribano de Cámara: Fernando de Vallejo.  
 V.1.b. Encomendero: *Gutierre de Cetina*. Madrid, 5 de noviembre (en realidad marzo) de 1615.  
 V.1.c. Aprobaciones.  
 V.1.c.1. *«Segunda parte del ingenioso caballero don Quixote de la Mancha». Madrid, 27 de febrero de 1615. Censor: Márquez Torres.*  
 V.1.c.2. *«Segunda parte de don Quixote de la Mancha». Madrid, 17 de marzo de 1615. Censor: José de Valdivielso.*
- V.2. *Licencia: «Segunda parte de don Quixote de la Mancha». Madrid, 30 de marzo de 1615. Escribano de Cámara: Pedro de Contreras.*
- V.3. *Fe de erratas: «Segunda parte de don Quixote de la Mancha». Madrid, 21 de octubre de 1615. Corrector: Francisco Murcia de la Llana.*
- V.4. Solicitud de tasa.  
 V.4.1. Petición.  
 V.4.2. *Tasa: «Don Quixote de la Mancha segunda parte». Madrid, 21 de octubre de 1615. Escribano de Cámara: Fernando de Vallejo.*
- VI. *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615)
- VI.1. Solicitud de licencia (y privilegio).  
 VI.1.a. Escribano de Cámara: Fernando de Vallejo.  
 VI.1.b. Encomendero.  
 VI.1.c. *Aprobación: «Comedias y entremeses». Madrid, 3 de julio de 1615. Censor: José de Valdivielso.*
- VI.2. *Licencia: Valladolid, 25 de julio de 1615. Escribano de Cámara: Fernando de Vallejo [solo se imprime la «Suma del Privilegio»].*
- VI.3. *Fe de erratas: «Comedias». Madrid, 13 de septiembre de 1615. Corrector: Murcia de la Llana.*
- VI.4. Solicitud de tasa.  
 VI.4.1. Petición.

VI.4.2. *Tasa: «Ocho Comedias y Entremeses». Madrid, 22 de septiembre de 1615. Escribano de Cámara: Fernando de Vallejo.*

VII. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional (1617)*

VII.1. Solicitud de licencia (y privilegio).

VII.1.a. Escribano de Cámara: Jerónimo Núñez de León.

VII.1.b. Encomendero.

VII.1.c. *Aprobación: «Los trabajos de Persiles». Madrid, 9 de septiembre de 1616. Censor: Joseph de Valdivieso.*

VII.2. *Licencia: «Los trabajos de Persiles». San Lorenzo, 24 de setiembre de 1616. Escribano de Cámara: Pedro de Contreras.*

VII.3. *Fe de erratas: «Historia de los trabajos de Persiles y Sigismunda». Madrid, 15 de diciembre de 1616. Corrector: Murcia de la Llana.*

VII.4. Solicitud de tasa.

VII.4.a. Petición.

VII.4.b. *Tasa: «Historia de los trabajos de Persiles y Sigismunda». Madrid, a 23 de diciembre de 1616. Escribano de Cámara: Jerónimo Núñez de León.*

5. Y llegamos al final de este «mapa real» de los documentos que tuvieron que generarse para poder difundir en letras de molde las siete obras que se imprimieron de Miguel de Cervantes, y de cuya autoría no hay duda. Un total de treinta y un documentos (sin diferenciar cada una de las aprobaciones en el caso de que hayan sido necesarias más de una en cada libro), de las que solo hemos conservado cinco originales manuscritos, siendo el más importante la mencionada solicitud de licencia y privilegio de la primera parte del *Quijote*, descubierto en el año 2008. De los veintiséis restantes, veinte los podemos conocer gracias a sus impresiones, que fueron colocadas en los preliminares legales, condición indispensable para que el libro pudiera ser difundido. A este conjunto podríamos añadir las aprobaciones que son una parte de los memoriales de petición, y que también, en su mayoría, se han impreso de manera parcial o total al inicio. Incluso se da el caso de que la única obra que no reproducía de manera impresa la aprobación, la primera parte del *Quijote* de 1605, ahora la hemos podido rescatar gracias a que sí que aparece en la solicitud de licencia y privilegio descubierto no hace muchos años.

Un «mapa real» de la documentación cervantina que muestra, una vez más, la compleja maquinaria burocrática de la Monarquía Hispánica, que, gracias a la sistematización de sus procesos y su capacidad —y necesidad— de archivar todo documento generado por los Consejos, seguramente nos permitirá en los próximos años, el hallazgo de nuevos documentos cervantinos, ya sea por azar, ya sea por el trabajo sistemático en nuestros archivos, como así ha sucedido desde el siglo XVIII hasta nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR EZQUERRA, Alfredo (2018). «Cervantes desde los documentos para el estudio de intercambios tangibles e intangibles». En Víctor Raúl López Ruiz y Domingo Nevado Peña (eds.), *Congreso Nacional Cervantino «Querote 2018»*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 63-74 <<http://hdl.handle.net/10578/17791>> [Consulta: 12/04/2021].
- ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, María Jesús (1992). «La Cámara de Castilla: secretarías de Gracia y Justicia. Problemas archivísticos e investigación histórica». En Johannes-Michel Scholz (ed.), *El tercer poder: hacia una comprensión histórica de la justicia contemporánea en España*. Frankfurt am Main: Klostermann, pp. 1-32.
- ASENSIO, José María (1864). *Nuevos documentos para ilustrar la vida de Miguel de Cervantes Saavedra: con algunas observaciones y artículos sobre la vida y obras del mismo autor, y las pruebas de la autenticidad de su verdadero retrato*. Sevilla: Librería Española y Extranjera de D. José M. Geofrín.
- ASTRANA MARÍN, Luis (1948-1958). *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra, con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época*. Madrid: Instituto Editorial Reus.
- BARRIOS, Feliciano (2015). *La gobernación de la Monarquía de España. Consejos, Juntas y Secretarios de la Administración de Corte (1556-1700)*. Madrid: Boletín Oficial del Estado / Centro de Estudios Políticos y Constitucionales / Fundación Rafael del Pino.
- BAZTÁN, Carlos (2001). *20 documentos sobre Cervantes en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid / Dirección General de Archivos / Museos y Bibliotecas / Caja Madrid.
- BERNAL, Eva (s.a.). «Los expedientillos de las Escribanías del Consejo de Castilla». *Expedientes de Oficio y Gobierno*. Madrid: Archivo Histórico Nacional.
- BOUZA, Fernando y Francisco RICO (2009). «Digo que yo he compuesto un libro intitulado *El ingenioso hidalgo de la mancha*». *Cervantes, Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29: 1, pp. 13-30.
- BOUZA, Fernando (2012). «Dásele licencia y privilegio». *Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal.
- CABELLO NÚÑEZ, José (2014). «Miguel de Cervantes en La Puebla de Cazalla: un nuevo e inédito documento cervantino lo acredita». *Revista Archivo Hispalense*, 17, pp. 294-296.
- CABELLO NÚÑEZ, José (2015). «Miguel de Cervantes, un comisario real de abastos en La Puebla de Cazalla: Documentos inéditos sobre el abastecimiento de la Armada de Felipe II y la Flota de la Carrera de Indias». En *Trigo y aceite para la Armada. El Comisario Miguel de Cervantes en el reino de Sevilla, 1587-1593*. Sevilla: Diputación de Sevilla, pp. 75-147.
- CABELLO NÚÑEZ, José (2016). «Nuevos documentos para la biografía de Miguel de Cervantes Saavedra, un comisario real de abastos en los antiguos reinos de Jaén y Sevilla (1592-1593)». *Anales Cervantinos*, 48, pp. 13-51.

- CERVANTES, Miguel de (2016). *Cartas autógrafas de Miguel de Cervantes Saavedra. Edición conmemorativa del IV Centenario de su muerte 1616-2016*. Madrid: Círculo Editorial / Taberna Literaria.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín (1819). *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Imprenta Real.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1954 [1955]). «Una carta desconocida e inédita de Cervantes». *BRAR*, 34, pp. 217-223.
- GALDÓN SÁNCHEZ, Miguel Ángel (2005). *Cervantes en Sevilla. Documentos cervantinos en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla*. Sevilla: Junta de Andalucía / Consejería de Cultura / Archivo Histórico Provincial de Sevilla.
- GARCÍA REY, Gerardo (1929). *Nuevos documentos cervantinos, hasta ahora inéditos*. Madrid: Imprenta municipal.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2016a). «Los documentos cervantinos: nuevas perspectivas de análisis y de divulgación en el siglo XXI». *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 36: 2, pp. 9-31.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2016b). *La madurez de Cervantes*. Madrid: EDAF.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2019a). «Misterio bibliográfico cervantino: El *Romancero universal* de Miguel de Cervantes de 1614». *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 22, pp. 29-40. DOI: <https://doi.org/10.35869/hafh.v22i0.1451>.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2019b). «En el origen de la documentación cervantina, o el falso caso de la “patria de Cervantes”: historias de hoy, de ayer y de siempre». En Ester Bautista Naranjo y Jorge Francisco Jiménez Jiménez (eds.), *En el país de Cervantes. Estudios de recepción y de interpretación*. Madrid: Editorial Visor, pp. 99-128.
- MAGANTO PAVÓN, Emilio (1992). «La Ceremonia de Velaciones de Miguel de Cervantes y Catalina de Salazar (Iglesia de San Martín de Madrid, 16-I-1586). Comentarios sobre una desconocida partida parroquial en el contexto histórico y biográfico cervantina». *Actas III Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*. Guadalajara: s.e., pp. 351-367.
- MAGANTO PAVÓN, Emilio (2016). «El acta parroquial de la ceremonia de velaciones de Miguel de Cervantes y Catalina de Salazar. Contrayentes y participantes dentro de su contexto histórico (Nuevo estudio retrospectivo y reevaluación de este importante documento cervantino)». *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 34, pp. 325-358.
- MARTÍNEZ BARA, José Antonio (1988). «Fuentes para el estudio de la imprenta en el Archivo Histórico Nacional». *Cuadernos para la Investigación en la Literatura Hispánica*, 9, pp. 207-225.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1897-1902). *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos*. Madrid: Fortanet.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1914). *Nuevos documentos hasta ahora inéditos*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- SLIWA, Krzyszto (1999). *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra*. Pamplona: EUNSA.
- SLIWA, Krzyszto (2000). *Documentos cervantinos. Nueva recopilación; lista e índices*. New York: Peter Lang.

- 
- SLIWA, Krzyszto (2007). «Documentación». *Gran Enciclopedia Cervantina*. Madrid: Castalia, t. 4, pp. 3.570-3.646.
- TORRE Y DEL CERRO, José de la (1923). *La familia de Miguel de Cervantes Saavedra. Apuntes genealógicos y biográficos fundamentados en documentos cordobeses*. Córdoba: Imprenta «La Comercial».

Recibido: 03/05/2021

Aceptado: 10/08/2021



LOS DOCUMENTOS PERDIDOS DE MIGUEL DE CERVANTES. I. LOS EXPEDIENTES DE IMPRESIÓN

RESUMEN: La búsqueda de documentos relacionados con la vida y la obra de Miguel de Cervantes ha sido una constante desde el siglo XVIII hasta nuestros días. La casualidad, la reorganización de las colecciones, la catalogación sistemática o la digitalización de muchos fondos en bibliotecas y archivos, sin olvidar la búsqueda sistemática de algún documento en archivos nacionales, municipales o eclesiásticos, han permitido que podamos contar con un número considerable de documentos cervantinos —por encima de otros muchos autores de la época—, casi todos ellos vinculados a sus trabajos como Comisario Real de Abastos, recaudador de impuestos atrasados o de agente de negocios, sin olvidar sus peticiones de «merced» o los documentos administrativos que dejan constancia de diferentes momentos de la vida de un individuo durante los Siglos de Oro: bautismo, desposorios, velaciones, testamento, entierro... Este trabajo es la primera entrega de un proyecto que quiere ir más allá: dibujar el «mapa real» de la documentación cervantina, atendiendo más a los usos y normas de la época que a la descripción de la documentación conservada. Y comenzamos este mapa legal con el primer documento administrativo necesario para la impresión de un libro durante los siglos XVI y XVII: los expedientes de impresión, concretando los más de 30 documentos que tuvieron que generarse en su tiempo para la impresión de las siete obras cervantinas que pasaron por la imprenta, de los que solo hemos conservado cinco.

PALABRAS CLAVE: Miguel de Cervantes, documentos, Quijote, imprenta, Siglos de Oro, archivo, biblioteca.

THE LOST DOCUMENTS OF MIGUEL DE CERVANTES. I. THE *EXPEDIENTES DE IMPRESIÓN*

ABSTRACT: The search for documents related to the life and work of Miguel de Cervantes has been a constant from the 18th century to the present day. By chance, the reorganisation of collections, the systematic cataloguing and digitisation of many of the collections in libraries and archives, not to mention the systematic search for documents in national, municipal or ecclesiastical archives, have made it possible to find a considerable number of Cervantes' documents, more than many other authors of the period, almost all of them linked to his work as Comisario Real de Abastos collector of back taxes or business agent, without forgetting his petitions for «merced» or the administrative documents that record different moments in the life of an individual during the Golden Age: Baptisms, betrothals, wakes, wills, burials... This work is the first instalment of a project that aims to go further: to draw the «real map» of Cervantes' documentation, paying more attention to the uses and rules of the time than to the description of the preserved documentation. And we begin this legal map with the first administrative document necessary for

---

the printing of a book during the 16th and 17th centuries: «expedientes de impresión», specifying the more than 30 documents that had to be generated in their time for the printing of the seven Cervantes works that went through the printing press, of which we have only preserved five.

KEYWORDS: Miguel de Cervantes, documents, Quixote, Printing, Golden Centuries, Archive, Library.



## UN LUGAR DE LA MANCHA DE CUYO NOMBRE NO CABE ACORDARSE

JEAN CANAVAGGIO

Université Paris Nanterre  
jean.canavaggio@sfr.fr

**E**l lugar donde Alonso Quijano lleva la vida sedentaria de un hidalgo de aldea, hasta el día en que se convierte en don Quijote y decide salir en busca de aventuras, no es sino aquel mismo al que regresa al final de cada una de sus tres salidas. Cuando el primer narrador lo menciona al comienzo del capítulo 1 de la primera parte, se limita a darnos esta escueta indicación: «un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme» (Cervantes, 1999: 152). Fuera de que nos habla de un mero «lugar», denominación imprecisa que puede aplicarse tanto a un pueblo como a una aldea<sup>1</sup>, en el curso del relato no nos facilita el menor indicio acerca de él. No obstante, desde el siglo XVIII, varios comentaristas han intentado identificarlo sin llegar por ello a una conclusión capaz de convencernos: Argamasilla de Alba, Argamasilla de Calatrava, Alcázar de San Juan, Esquivias, Mota del Cuervo, Puebla de Almoradiel, Quintanar de la Orden o Urda son algunas de las hipótesis emitidas, aunque ninguna ha conseguido imponerse.

A raíz de la conmemoración del cuarto centenario de la primera parte, hace ahora más de quince años, este aparente enigma ha despertado un renovado interés. En 2005, un equipo pluridisciplinar de la Universidad Complutense de Madrid, encabezado por Francisco Parra Luna, ha emprendido una nueva investigación sobre el tema, haciendo hincapié en la situación de dicho «lugar» en el campo de Montiel, a caballo entre las provincias de Ciudad Real y Albacete, el mismo que recorre el ingenioso hidalgo al empezar su primera salida. A partir de tales datos, los responsables de esta investigación han desarrollado una argumentación basada en un modelo matemático que implica varios parámetros: la topografía de

---

\* A Francisco Florit, primer lector de este trabajo, mis más expresivas gracias por sus acertadas observaciones, así como a Luis González Fernández por la versión inglesa del resumen.

<sup>1</sup> «Aldea»: 'Vale también ciudad, villa o aldea, si bien rigurosamente se entiende por lugar la población pequeña, que es menor que villa y mayor que aldea' (*Diccionario de autoridades*).

la región, las sucesivas etapas de las tres salidas del caballero, los nombres de los sitios citados en el texto (especialmente Puerto Lápice y El Toboso), las distancias que los separan y, finalmente, el tiempo requerido para que Rocinante y el asno de Sancho puedan cubrir estas distancias tomando los caminos que cruzaban la Mancha al principio del siglo xvii. A partir de los cálculos establecidos sobre estas bases, han considerado que estaban en condiciones de identificar aquel lugar como Villanueva de los Infantes, el cual debía hasta entonces su fama a otro escritor, Francisco de Quevedo, fallecido allí el 8 de septiembre de 1645 (Parra Luna, 2005; 2009).

Semejante método no ha dejado de plantear varias objeciones por parte de otros expertos. En 2009, James Iffland puso en tela de juicio dos de los criterios elegidos: el primero, que postula una velocidad constante de las dos caballerizas en un recorrido de veinte horas, y el segundo, que presupone que se desplazan en un terreno siempre llano (Iffland, 2009: 153-184). En 2015, y luego en 2018, Jesús Sánchez Sánchez, tras recordar que en el siglo xvi el Campo de Montiel no se consideraba, administrativamente como parte de la Mancha<sup>2</sup>, ha mostrado su desacuerdo con la afirmación de que Cervantes llegara a adquirir, durante sus viajes entre Esquivias y Sevilla, en la época de sus comisiones, un conocimiento efectivo de dicha región (Sánchez Sánchez, 2015; Sánchez Sánchez, 2018: 165-182). Sin desestimar la validez de tales objeciones, el enfoque que quiero adoptar aquí es de otra índole: es el del orden del relato y de la construcción del protagonista.

Cabe recordar, primero, que la primera frase del *Quijote* no tiene como finalidad inmediata identificar aquel famoso «lugar». Así de imprecisa, no deja de recordar el comienzo de los cuentos tradicionales. Además, «en un lugar de la Mancha» es el primer verso de un romance anónimo incluido en 1596 en las *Flores del Parnaso*, de modo que bien puede ser, deliberada o no, una reminiscencia. Finalmente, en el segmento «no quiero acordarme», «no quiero» parece tener valor de mero auxiliar, con el significado de «no voy a acordarme». Por otra parte, al final de la segunda parte, en el capítulo 74, Cide Hamete Benengeli nos aclara a su modo las razones que, según él, hicieron que el primer narrador no nos diera el nombre de este «lugar»: no lo quiso poner puntualmente, «por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero» (Cervantes, 1999: 505a). Por consiguiente, no se trata de un olvido, sino de un silencio concertado cuya justificación humorística equivale a una evasiva. ¿Qué es lo que cubre, entonces, este silencio? ¿Será este lugar localizable como lo son El Toboso o Villanueva de los Infantes, dentro de un

<sup>2</sup> Según las *Relaciones topográficas*, Villanueva de los Infantes «cae en el reino de Toledo, en las vertientes de Sierra Morena que llaman en el Campo de Montiel que es entre La Mancha y Sierra Morena» (Campos y Fernández de Sevilla, 2009: II, 1.073).

paisaje o sobre un mapa? ¿No será más bien un sitio inventado, cuya existencia no pasará de ser puramente textual? Para tratar de resolver esta duda, vamos a hacer nuestra, durante unos instantes, aquella hipótesis cuya validez aún queda por probar.

Con este propósito, imaginemos que Cervantes, a consecuencia de las investigaciones realizadas en 2015 en la iglesia de las Trinitarias, salga de su tumba para entrevistarse con nosotros tras haber reunido sus huesos dispersos. Imaginemos también que, en vista de las preguntas que le serán planteadas, decida reescribir así, más o menos, la primera frase del capítulo 1:

En Villanueva de los Infantes, lugar famoso de cuyo nombre quiero acordarme, en tiempos de nuestro invicto Emperador Carlos Quinto, de feliz memoria, vivía Alonso Quijano, un hidalgo de cuarenta y nueve años, de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.

El cambio operado no puede ser mayor: Alonso Quijano se nos aparece ahora dentro de un *hic et nunc*, lo cual, inevitablemente, va a dificultar su conversión en caballero andante: dicho de otro modo, primero, su transformación en caballero por escarnio, armado por un ventero pícaro de acuerdo con un ritual paródico que lo pone en completo desfase con las expectativas y los valores del siglo en el que vive; pero, también, su configuración en tanto que personaje de ficción que, contra viento y marea, pone en obra su designio y afirma su autonomía. En la versión auténtica, este proceso estriba en una diferenciación heredada de la *Poética* de Aristóteles, glosada por sus comentaristas italianos y españoles y reactivada en clave irónica en el debate entre don Quijote y Sansón Carrasco, en el capítulo 3 de la segunda parte: acorde con esta diferenciación, el personaje se separa de lo «particular histórico» para proyectarse hacia lo «universal poético», liberándose así del estado civil incierto de aquel hidalgo de aldea que fue hasta entonces (Riley, 1966: 261-284). Se nos dice que se llamaba «Quijada», «Quesada» o «Quijana», y tendremos que esperar el final de su vida para que reciba definitivamente el nombre de Alonso Quijano. Pero los elementos que permiten este anclaje, así como aquellos que se refieren a su nacimiento, su nombre y su edad («frisaba la edad [...] con los cincuenta años»), solo definen una prehistoria del personaje, sin llegar a particularizarlo como si fuera el trasunto de un modelo vivo, nacido en una fecha precisa y en un lugar preciso. En tales condiciones, este «lugar de la Mancha» se nos aparece como una construcción verbal, elaborada a partir de los datos dispersos de múltiples experiencias, entre las cuales bien pudo intervenir la rememoración más o menos difusa de tal o cual «lugar» cruzado por Cervantes durante sus peregrinaciones.

¿Podemos arriesgarnos a incluir entre estos datos el recuerdo de Villanueva de los Infantes? En un primer momento, con motivo de mis cambios de impresiones con los partidarios de esta hipótesis, no dejé de descartar esta posibilidad,

quedando entendido que solo podía tratarse de un referente implícito (Parra Luna, 2015: 309). Ahora bien, en aras de la verdad debo decir que ya no puedo en absoluto admitirla; no solo porque nada prueba que Cervantes hiciera etapa en esta villa, sino también porque lo excluye el atento examen de sus características: aquellas mismas que contemplé durante mi estancia de 2014, corroboradas en el siglo XVI por su descripción en las *Relaciones topográficas* encargadas por Felipe II entre 1575 y 1580. Mientras que en el *Quijote* siempre se nos habla del cura amigo del ingenioso hidalgo, lo cual quiere decir que era el único titular de una modesta parroquia, en cambio, Villanueva de los Infantes contaba en aquel tiempo con una docena de clérigos a los que cabe añadir cuarenta y dos franciscanos. Aquello no tiene por qué sorprender, por ser cabecera del campo de Montiel, por la extensión de su territorio, por su organización administrativa y por el número de sus vecinos<sup>3</sup>. En cambio, cuando, en el capítulo 50 de la segunda parte, el paje de la duquesa trae a Teresa Panza los regalos que aquella le envía, ni siquiera llega a cruzarse con media docena de personas; y, dos capítulos más adelante, en la carta de Teresa a Sancho, la relación de los eventos que acaban de marcar la vida de este lugar confirma que solo se trata de un pueblo pequeño<sup>4</sup>.

Por cierto, en diferentes momentos, quedan mencionados varios sitios concretos como Puerto Lápice, Almodóvar del Campo, Quintanar de la Orden, Miguel Turra, El Toboso<sup>5</sup>, por no decir nada de Sierra Morena, de la cueva de Montesinos o de las lagunas de Ruidera. Pero no es el caso del lugar de donde sale el ingenioso hidalgo y su anonimato entra precisamente en el proceso de elaboración artística que acabo de describir. En virtud de este proceso, Alonso Quijano no podía convertirse en don Quijote de Villanueva de los Infantes, porque, haciendo hincapié en sus lecturas predilectas, ha elegido un nombre que, aunque concebido a partir de Amadís de Gaula, ha sido lastrado de una carga paródica por la malicia de su creador. Así es como acaba por llamarse don Quijote de la Mancha, punto conclusivo de un proceso mimético que produce sobre el lector un efecto cómico, en vista del desfase entre Gaula y

<sup>3</sup> Villanueva de los Infantes, cabecera del Campo de Montiel, tiene entonces mil casas y mil trescientos vecinos (o sea seis mil habitantes, más o menos), así como cinco conventos y siete iglesias (Campos y Fernández de Sevilla, 2009: II, 1.071-1.083).

<sup>4</sup> Cide Hamete Benengeli, en el capítulo 74 de la segunda parte, deniega a varios «lugares y villas de la Mancha» el honor de ser cuna de don Quijote. Pero no podemos inferir de esta frase que el ingenioso hidalgo naciera necesariamente en una «villa». En realidad, fuera que «lugares y villas» aparece aquí como una mera formulación lexicalizada, el cronista alude aquí a una posible reivindicación por parte de estas «villas». Una reivindicación descartada de entrada por el primer narrador al referirse a aquel «lugar de la Mancha» de cuyo nombre no quiso acordarse.

<sup>5</sup> A diferencia de don Quijote, la dama de sus pensamientos tiene un nombre que remite a El Toboso, su lugar de nacimiento, lugar concreto que el narrador, esta vez, cuida de recordar. Por consiguiente, la reunión del nombre poético «Dulcinea», que le da su amante, con el del sitio prosaico «El Toboso» le confiere un estatus ambiguo, a tono con su ausencia/presencia en la historia.

Mancha, «un gran territorio distinto de los vecinos, por alguna calidad que le diferencia dellos», como la define Sebastián de Covarrubias (2006: 1.232b). Maurice Molho, en vista de esta definición, afirma que la Mancha se perfila como «un espacio donde todo difiere de los lugares circundantes» y que, por consiguiente, en medio de este «territorio de utopía» así establecido «como resultado de su misma diferencia, es decir de su negatividad con respecto a lo exterior», don Quijote de la Mancha, a fin de cuentas, no sería sino «don Quijote de la Diferencia, el Discordante, el Otro» (Molho, 1989: 344). Sea o no aceptada esta conclusión, si se trata para nosotros de identificar aquel famoso «lugar», no resulta de mucha ayuda la mención del campo de Montiel, al principio del capítulo 2 de la primera parte: ya vimos que el lector de 1605 sabía que dicho campo no se encontraba, en aquel entonces, en el territorio de la Mancha: en cuanto al lector de hoy, aunque no le cueste situar el lugar de don Quijote dentro de aquel «gran territorio», no por ello se muestra capaz de localizarlo con precisión.

Si el ingenioso hidalgo no comparte la suerte de Lazarillo de Tormes o de Guzmán de Alfarache, uno y otro nacidos en una ciudad cuyo nombre —Salamanca para el primero, Sevilla para el segundo— está claramente indicado, ello se debe, entre otras razones, a que cada uno se construye a través de un desdoblamiento entre el personaje que fue desde sus niñez, y el narrador adulto que este niño ha venido a ser, sin conseguir liberarse de la deshonra que, desde el principio, pesa sobre él. Pues bien, en tal desdoblamiento estriba la supuesta autobiografía en que se fundamenta el relato picaresco, mientras que Cervantes, en el *Quijote*, no solo permite a su héroe liberarse de sus orígenes, sino que cuida de no convertirlo en narrador de sus propios hechos. Como sabemos, hace que el galeote Ginés de Pasamonte, en el capítulo 22 de la primera parte, se encargue de denunciar el carácter arbitrario de la mirada retrospectiva que el pícaro pone sobre su propia existencia: mirada engañosa, por ser provisional, debido a que solo la muerte puede dar su sentido a una vida caduca.

Cabe señalar, a modo de epílogo, que la elección de Villanueva de los Infantes no ha dejado de provocar acérrimas reacciones por parte de los defensores de las demás hipótesis anteriormente emitidas. En efecto, a pesar de las precauciones que Cide Hamete Benengeli decía haber tomado al despedirse de su lector, don Quijote ha compartido en clave paródica el destino que parecía reservado a Homero. Aun cuando fueran, en su caso, más de siete, cada una de las localidades que reivindican el honor de haber sido su cuna aspira, ante todo, a sacar provecho de los beneficios turísticos y económicos que le proporcionaría un reconocimiento oficial. Por consiguiente, no es ninguna sorpresa que el más ardiente defensor de Villanueva de los Infantes, Francisco Parra Luna, sea oriundo de esta villa y que no parezca dispuesto a admitir los argumentos de quienes no comparten su teoría.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco J. (2009). *Los pueblos de Ciudad Real en las «Relaciones topográficas» de Felipe II*. Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real.
- CERVANTES, Miguel de (1999). «Don Quijote de la Mancha». En *Obras completas*. Florencio Sevilla Arroyo (ed.). Madrid: Castalia.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (2006). *Tesoro de la Lengua castellana o española*. Ignacio Arellano y Rafael Zafra (eds.). Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert.
- IFFLAND, James (2009). «Donde el lugar de la Mancha no está: reflexiones sobre la interdisciplinariedad como diálogo de sordos». En Rodrigo Cacho Casal (ed.), *El ingenioso hidalgo. Estudios en homenaje a Anthony Close*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 153-184.
- MOLHO, Maurice (1989). «Utopie et uchronie: sur la première phrase du *Don Quichotte*». *Le temps du récit*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 83-91.
- PARRA LUNA, Francisco y Manuel FERNÁNDEZ NIETO (2009). *El enigma resuelto del Quijote. Un debate sobre el lugar de la Mancha*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- PARRA LUNA, Francisco y Manuel FERNÁNDEZ NIETO (2015). *El lugar de la Mancha. Un irónico Cervantes a la luz de la crítica científica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- RILEY, Edward C. (1966). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Jesús (2015). *¿Existe el lugar de la Mancha? O la imposibilidad del análisis científico para identificar la patria de Don Quijote. Cuestiones geográficas y metodológicas*. Sevilla: Punto Rojo Libros.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Jesús (2018). «El inexistente lugar de la Mancha. Trabajos sobre su búsqueda científica. Cuestiones geográficas y metodológicas». *El Nuevo Miliario*, 18/19, pp. 165-182.

Recibido: 19/01/2021

Aceptado: 06/02/2021



## UN LUGAR DE LA MANCHA DE CUYO NOMBRE NO CABE ACORDARSE

RESUMEN: Desde el siglo XVIII se ha intentado localizar el lugar de la Mancha desde donde don Quijote sale en busca de aventuras. En el presente estudio, tras examinar la hipótesis recién emitida por Francisco Parra Luna, según la cual se trataría de Villanueva de los Infantes, el autor explica por qué cualquier intento de identificación de dicho lugar carece de sentido.

PALABRAS CLAVE: Don Quijote, la Mancha, Parra Luna, Villanueva de los Infantes.

## PLACE IN LA MANCHA WHOSE NAME CANNOT BE REMEMBERED

ABSTRACT: From as far back as the 18th century attempts have been made to identify the «place in la Mancha» from where Don Quixote began his adventures. In the present study, after examining the recent hypothesis put forward by Francisco Parra Luna, that posits that the place in question is Villanueva de los Infantes, I explain why any attempt at identifying the said place is pointless.

KEYWORDS: Don Quixote, la Mancha, Parra Luna, Villanueva de los Infantes.



## SIGUIENDO EL RASTRO DEL ANIMAL AMBIVALENTE: LAS MANIFESTACIONES SINGULARES DEL PUERCO EN LA PRIMERA PARTE DEL *QUIJOTE*

AUGUSTIN REDONDO

Université de la Sorbonne Nouvelle – CRES/LECEMO

auja.redondo@sfr.fr

Una tradición muy antigua indica que el cochino se nos parece mucho —como lo subraya un proverbio: «Si quieres ver cómo es tu cuerpo, mata un puerco» (Rodríguez Marín, 1926: 468b)— y que su carne es succulenta, según lo declaran dos refranes: «El cochino, mi consuelo» y «A puerco fresco y berenjenas, ¿quién tendrá las manos quedas?» (Correas, 2000: 262, 30). Del mismo modo, se ha podido considerar que este animal era particularmente noble, como lo ponen de relieve varias leyendas, y símbolo de fiereza y valentía, al no separar el puerco del puerco montés, es decir, del jabalí, lo que ha ocasionado una mitología de dicho animal. Pero otra tradición, que se enraíza especialmente en un pasado bíblico, nos dice que es un «animal inmundo» y hasta diabólico, símbolo de la mayoría de los vicios.

Lo que deseamos hacer en este trabajo es ver cómo los diversos aspectos evocados, en relación con el espacio y el momento histórico-social del *Quijote*, se manifiestan (muchas veces, con una tonalidad burlesca) en la primera parte de la obra, dejando para un trabajo posterior el estudio correspondiente en la segunda parte. Sin embargo, antes de seguir, tenemos que hacer dos observaciones.

En primer lugar, la palabra «cerdo», tan usual hoy en día, se desconoce en los siglos XVI y XVII, utilizándose casi siempre el término «puerco» y, asimismo, pero en menor medida, el de «cochino». La forma femenina «cerda» es únicamente la que se emplea, y ello, para designar «los pelos largos de crines y cola de caballo o mula [...]. Solo los puercos están llenos de cerdas; éstas son cortas y duras» (Covarrubias, 1943: 408b). Añade el lexicógrafo que, para referirse a los puercos, se habla de «ganado de la cerda».

Por otra parte, por los años en que se elabora el primer *Quijote*, se difunden varios textos que, de forma paradójica, hacen el encomio del puerco, a pesar de que a este se le considere como un animal soez, con una intención antijudaica y antimahometana (Redondo, en prensa). Estos textos pertenecen al género «jocoserio» y remiten tanto a la literatura llamada posteriormente «de cordel» como a los ejercicios de las academias o a la literatura de entretenimiento. Entre ellos, merece citarse una *Obra maravillosa en alabanza del puerco*, escrita en verso de romance, atribuida a un tal Francisco Marcos, y publicada en 1594, en un pliego suelto sevillano, reimprimiéndose luego varias veces en otras ciudades (en prensa)<sup>1</sup>. Lo mismo pasa con los *Tercetos en loor del puerco*, poema que Juan de Arjona leyó en la academia granadina de Pedro de Granada Venegas, entre 1598 y 1602, o con la *Oda en loor del puerco* que Agustín de Rojas insertó en su *Viaje entretenido* que salió de las prensas madrileñas en 1603 (en prensa).

No es extraño pues que el puerco esté presente en el primer *Quijote*, publicado en 1604-1605, esa obra paródica, que juega con la reversibilidad de los personajes y de los conceptos, esa obra en que las burlas se transforman en veras (Redondo, 1998).

Si nos atenemos al vocabulario de la primera parte, la palabra «puerco» solo aparece tres veces: dos en el capítulo 2, con referencia a actividades vinculadas a la crianza del animal (porquero y castrador) (Cervantes, 2015: I, 53, 58)<sup>2</sup> y otra acerca de Dulcinea (I, 118).

De tal modo, estamos penetrando en la geografía y en la economía del *Quijote*. En efecto, la Mancha, esa tierra de llanuras y bosques, con algún monte en el Siglo de Oro, se dedicaba a la producción de cereales, vinos y aceite, pero también a la ganadería. Especialmente, por abundar las encinas y, por tanto, las bellotas, las manadas de puercos eran frecuentes, además de los cochinos «domésticos» criados en el ámbito de la mayoría de las casas, por lo menos en el campo.

Por ello, la presencia del porquero que recogía su rebaño, cuando don Quijote y Sancho se encaminan hacia la venta que fue la del armazón de caballería, nos sitúa en esa realidad evocada. Es lo que ocurre asimismo con la estancia en la venta de un castrador de puercos quien, a causa de su oficio, ha de trasladarse de un lugar a otro y de una manada a otra.

Pero hay que añadir algo más. Desde el capítulo 7, en que aparece la figura del campesino-escudero, el mismo universo porcino irrumpe en el texto. Es que «sancho» es también el nombre que se le da al cochino (aunque con menor frecuencia).

Es lo que pone de realce Juan de Arjona en los *Tercetos*... a los cuales nos hemos referido, ya que escribe: «Cochino, Puerco o Sancho, todo es uno» (Arjona, 1936: 132),

<sup>1</sup> Nótese que, como ocurre muchas veces en esta literatura efímera, el nombre del presunto autor cambia en las nuevas ediciones.

<sup>2</sup> Mencionamos la parte (I o II) y la página en la edición utilizada.

lo que repite Agustín de Rojas en la *Oda...* a la cual hemos aludido: «Pues Sancho, puerco o cochino, / todo es uno...» (Rojas, 1972: 473, v. 121)<sup>3</sup>.

Esa equiparación con el cochino se apoya en la observación de que este tiene un parentesco anatómico y fisiológico con el hombre, como lo había indicado ya Aristóteles y lo habían observado los médicos antiguos y medievales (Pastoureau, 1989: 245; 2015: 70, 87). Es lo que subraya el autor del pliego de finales del siglo XVI, al escribir: «[El puerco] en todo lo interior / es muy semejante al hombre» (*Obra...*, 1974: 184-185). Esta relación se halla reforzada por una serie de creencias y relatos que estriban en un proceso de «metamorfosis», lo que permite el paso del hombre al cochino y recíprocamente.

Recuérdese ese pasaje de la *Odisea* en que la maga Circe transforma a los compañeros de Ulises en puercos, antes de que, cediendo a las amenazas de muerte proferidas por el héroe, les devuelva su naturaleza primera (Homero, 1997: X, 237-296). Esa transformación también la evoca posteriormente Ovidio en sus *Metamorfosis*, tan leídas en el Siglo de Oro (1983: XV, 277-305).

La tradición de este parentesco entre el puerco y el hombre, con los cruces y las metamorfosis consiguientes se prolonga hasta la época actual, ya que, por ejemplo, en el apólogo de George Orwell de 1945, *Rebelión en la granja*, después de la rebeldía de los animales contra los granjeros, los cochinos desempeñan el papel que anteriormente les correspondía a los hombres, portándose de manera tan opresora como ellos y semejándose a ellos cada día más (Orwell, 1973).

Paralelamente, en una serie de cuentos orales del área mediterránea, relacionados con el de *Pulgarcito*, el ogro sigue apoderándose de los siete hermanos, pero su mujer los pone en la pocilga y los ceba para transformarlos en puercos y poder matarlos como tales (Fabre-Vassas, 1994: 106).

Por otra parte, una leyenda (vinculada a los orígenes de las familias nobles de los Porceles), muy arraigada en la zona catalana, en la región de Murcia y también en Provenza<sup>4</sup>, cuenta lo siguiente: una mujer muy pobre, acompañada de su numerosa prole, le había pedido una limosna a una dama que estaba encinta. Esta, con mucha altivez, se la había denegado, diciéndole además que no había que dar la vida a tantos críos cuando no se los podía alimentar. La pobre mujer, agraviada, le había pronosticado entonces a la señora que pariría como si fuera una puerca. Y en efecto da a luz una camada de hijos, con fisonomía más o menos porcina,

<sup>3</sup> De ahora en adelante, solo mencionaremos el verso (o los versos) de la *Oda*. Por otra parte, recuérdese que el término «chancho» para designar al puerco ha venido a ser común en varios países de la América de habla española.

<sup>4</sup> En Barcelona y Murcia, se trata del linaje de los Porceles, en Provenza del de Pourcelet (vinculado a la ciudad de Arles). Pero algo parecido ocurre con la estirpe del conde Diego Porcelos, fundador de Burgos. Nótese que una de las versiones de esta leyenda originó la comedia de Lope de Vega, *Los Porceles de Murcia*.

conforme se dice en alguna versión de la leyenda (Amades, 1986: 46; Mistral, 1878; Fabre-Vassas, 1994: 56-57; Delpech, 1999: 247-249; etc.)<sup>5</sup>.

De tal modo, Sancho Panza viene a ser, en cierto modo, más que un primo (como diría Pastoureau), un hermano, o mejor dicho una personificación del puerco. Es preciso recordar también que, según la tradición platónica, y también judeocristiana, «el nombre es como imagen de la cosa de quien se dice» (León, 1959: 277-278), lo que viene a acentuar la presencia porcina del campesino. Es lo que delatan asimismo la gordura y pequeñez del escudero, su «voracidad», así como sus barbas «espesas, aborascadas y mal puestas» (I, 256)<sup>6</sup> a modo de cerdas porcunas. Sancho Panza aparece así, irónicamente, como un escudero rebajado, parodiado, porcino.

No se olvide, en efecto, la otra tradición que ve en el cochino un animal inmundo. De ahí que su consumo sea prohibido por la ley hebrea, conforme se indica en La Biblia (1569, Levítico, 9: 7; Deuteronomio, 14: 8), y asimismo por la ley musulmana, según se apunta en el Corán (1959: V, 3; VI, 146)<sup>7</sup>. Ese rechazo del puerco, considerado como un animal sucio y asqueroso, había provocado paralelamente entre los cristianos castellanos (aunque consumidores de cerdo) la costumbre de decir «con perdón», en el habla popular, cuando se pronunciaba el término «puerco» o «cochino», como se hacía cuando se mencionaba algo ruin. Es lo que ilustra el texto cervantino, si bien el autor utiliza festivamente la expresión, invirtiéndola, ya que apunta: «un porquero que andaba recogiendo de unos rastrojos una manada de puercos (que sin perdón así se llaman)...» (I, 53). Este deslustre también se le comunica al escudero pues lleva el nombre que en ocasiones se le da al cochino. Así, no extraña que don Quijote le recuerde posteriormente a su ayudante que fue porquero en otros tiempos, actividad desestimada a causa del contacto constante con los cerdos (II, 1.059).

<sup>5</sup> La leyenda añade que en esos tiempos se pensaba que si una mujer tenía varios hijos de una vez es porque había tenido relaciones sexuales con varios hombres. Temerosa de lo que pensaría y haría su esposo, la dama había guardado solo uno de los vástagos, mandando a una criada que fuese a ahogar a los demás. Pero el marido había dado con la sirvienta. Esta le había contado que llevaba unos lechoncillos, aunque él había descubierto la verdad, entregando los niños a uno de sus granjeros para que los criase. Cuando ya fueron mayores, perdieron los rasgos porcinos y el padre los trajo a su mansión vestidos como el hijo que estaba en su casa. Resultaron todos semejantes, reconociendo la madre a sus vástagos, lo que provocó en ella remordimiento, vergüenza y congoja. En algunas versiones, la madre es duramente castigada por el padre y hasta muere; en otras, se halla perdonada. Lo que importa es que los hijos van a ser excelsos caballeros, cumpliendo muchas hazañas y teniendo amplia descendencia nobiliaria. Lo que era negativo (el parto múltiple) se ha invertido ahora, transformándose en algo muy positivo: la feracidad, el dinamismo y el desarrollo del linaje. Por ello, el blasón de los Porceles encerraba un puerco montés. Ver también Delpech (1999: 246-247).

<sup>6</sup> Sobre las barbas sanchescas, ver Redondo (2011: 143-144).

<sup>7</sup> El primer número remite a la sura y el segundo al versículo.

Sea lo que fuere, el puerco, aunque el vocablo aparezca muy poco en la primera parte del *Quijote*, se halla presente metafóricamente a lo largo del texto con el personaje del escudero.

A primera vista, el héroe del relato, el hidalgo manchego, no parece pertenecer de por sí al universo porcino. Sin embargo, desde el principio de la obra, se precisa que comía la mayoría de los días una «olla de algo más vaca que ternera» (I, 38). Y sabido es que no existía olla sin el consabido tocino, como lo indica el refrán recogido por Sebastián de Horozco antes de 1580: «Ni olla sin tocino, ni sermón sin agustino» (1986: 419, n.º 2.021) y lo corrobora el pliego de 1594 ya citado, en alabanza del puerco: «Cualquier olla o guisado / que se tiene de guisar / está bien experimentado / para comer buen bocado / que tocino ha de llevar» (*Obra...*, 1974: 71-75). Asimismo, los sábados tomaba «duelos y quebrantos», lo que, según la interpretación generalmente admitida, desde que la formuló Francisco Rodríguez Marín en 1914, apoyándose en varios textos y en uno decisivo de Calderón, significaba que le preparaban huevos con torreznos, o sea, con tocino frito (Rodríguez Marín, 1949). Efectivamente, es preciso recordar que la carne de cerdo, bajo sus diversas formas de preparación y conservación, estaba muy presente en la alimentación de la población, especialmente en zonas rurales, como la manchega, donde se criaban muchos cochinos. Es que, desde tiempos antiguos, la carne de puerco montés o doméstico era muy apetecida. Así griegos y latinos gustaban mucho de ella, diciendo Plinio, por ejemplo, que dicha carne tenía cincuenta sabores diferentes (Pastoureau, 1989: 241). Lo mismo ha ocurrido en épocas posteriores, en particular a lo largo de la Edad Media y de la época moderna.

Alonso Quijano se inserta pues perfectamente en esa sociedad manchega comedora de carne de cerdo.

Es necesario añadir que, en el capítulo 9, en uno de los cartapacios comprados en «el alcaná de Toledo», se encontraba un libro con una significativa mención marginal: «Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer en toda la Mancha» (I, 118). Es decir que Aldonza Lorenzo, alias Dulcinea del Toboso, la mujer a partir de la cual don Quijote ha fraguado a la dama amada, se halla vinculada al mundo de los puercos, ya que es una experta en el arte de salar los cochinos después de la matanza. Se trata de una degradación evidente y burlesca que rebaja a la dama y a los sueños amorosos del protagonista; este se halla también rebajado, al estar unido así al universo porcino.

Y ahora aflora un problema que Américo Castro y sus seguidores han barajado varias veces. En efecto, para Castro, sobre el trasfondo de su concepción del conflicto entre las castas, la alimentación de don Quijote los sábados (huevos con torreznos) se halla evocada según la visión de los cristianos nuevos («duelos y quebrantos», a causa de la necesidad de comer tocino), mientras que la de los

cristianos viejos se traduciría por la expresión equivalente («la merced de Dios») (Castro, 1974: 26-27). Así se pondría de relieve la línea de separación entre cristianos nuevos y cristianos viejos o, dicho de otra manera, entre tocinófobos y tocinófilos (Castro, 1974: 27 y ss.).

Si bien es verdad que esta oposición existe (Redondo, en prensa) y si Sancho Panza, por todo lo que hemos señalado anteriormente, por su afición al tocino y por su afirmación repetida de ser cristiano viejo (I, 255; I, 598) no puede ser sino tocinófilo, ¿qué pasa con don Quijote? Sutilmente, don Américo indica: «Cervantes —un zorro socarrón y genial— se abstiene de precisar si el comer tocino era “duelo y quebranto” para el futuro don Quijote» (Castro, 1974: 26). No obstante, el razonamiento de Castro conduciría lógicamente a incluir al héroe entre esos «hidalgos manchados» que existían en la Mancha con alguna frecuencia (Redondo, 1998: 227-228), como lo han hecho varios de los discípulos del maestro. Pero Cervantes, como siempre, hila muy fino y con ironía, de modo que la cosa queda en el aire.

Por otra parte, hay que tener presente la evocación de la edad dorada hecha por don Quijote cuando está con los cabreros (I, 133-134). Dicha evocación se parece mucho en lo esencial a la que nos han legado los antiguos, tanto Ovidio (1983: I, 89 y ss.; XV, 96 y ss.) como Virgilio (2012: I, 125 y ss.) u Horacio (1990: XVI, 45 y ss.), por ejemplo. Se trata de un verdadero paraíso terrenal, de esa época de Saturno, en que la naturaleza le ofrecía al hombre, con prodigalidad, todo lo que necesitaba sin tener que trabajar. En esas ideaciones de la edad dorada no faltan los detalles de las bellotas, del agua pura, de la miel y de la leche que brindaban las cabras a los humanos. La presencia de los cabreros, la carne y los quesos cabrunos, en un lugar agreste, pero sobre todo del puñado de bellotas que el caballero contempla, son un incentivo para que se rememore y exalte ante su auditorio la amenidad de la edad de oro.

Lo que llama la atención es que por los mismos años en que se elabora el *Quijote* de 1605, el autor del pliego suelto citado varias veces y el humanista Juan de Arjona, en sus respectivas alabanzas del puerco, introducen también una evocación de la edad dorada. En el primer caso, se indica «que en aquella edad primera / las bellotas y agua fría / [eran] principal mantenimiento» (*Obra...*, 1974: 63-65). Y las bellotas no pueden sino remitir a los cochinos: «en este tiempo presente / de los puercos solamente / vemos ser muy estimadas [las bellotas]» (*Obra...*, 1974: 69-70), lo que le permite al autor valorar al animal, muy parecido al hombre de aquellos tiempos primeros. Arjona va por otro camino: él parte de la premisa de que el cerdo no puede faltar en los banquetes y fiestas, añadiendo: «en aquella primera edad dichosa, / del puerco se comió por gran regalo» (1936: 175-176), lo que le lleva a delinear diversas características encantadoras de la edad de oro, acabando por la siguiente: «Sólo el puerco en las fiestas principales / augmentaba,

muriendo, el alegría, / más que el son de las flautas y atabales» (*Obra...*, 1974: 196-198). Esto plantea un problema, porque en las evocaciones clásicas de la edad dorada no se habla del cochino. Queda claro que Arguijo ha vinculado la primera edad, la de Saturno, a las Saturnales romanas (Guittard, 2008), esa época «carnavalesca» de inversiones sociales, igualdad, ocio, diversiones, comidas opíparas y fiestas continuas del mes de diciembre (Macrobio, 2010)<sup>8</sup>, especie de reminiscencia de la prodigalidad y ausencia de trabajo de los tiempos primeros. Y precisamente, en las Saturnales, se sacrificaba un puerco de dos años y la carne de cerdo era el manjar predilecto de esa época, especialmente el *porcus troianus* (panza de cerdo rellena de salchichas, morcillas, pollo y legumbres) (Pocetti, 2009: 136-140).

De este modo, hubiera sido natural que el puñado de bellotas, con la evocación de la edad de oro, hubiera conducido a don Quijote a hablar del puerco y de su alimento favorito, como lo hacía el autor del pliego. De la misma manera, en el marco manchego, se pudiera haber situado el episodio entre porqueros, en vez de entre cabreros, y se pudiera haber comido carne de cerdo, dando la posibilidad asimismo al puñado de bellotas de evocar la edad primera. Sin embargo, el desmérito unido al puerco, animal ambivalente, y al porquero ha llevado a rechazar tal perspectiva.

A fin de cuentas, don Quijote, ¿tocinófobo?

Al revés, no se olvide que el héroe ha de referirse a su calidad de «hijodalgo de solar conocido» (I, 254) y a su entronque con el linaje de los «valientes españoles Pedro Barba y Gutierre Quijada, de cuya alcurnia yo deciendo por línea recta de varón» (I, 620), aunque esta referencia cobre una tonalidad más o menos humorística (Redondo, 1998: 213-214). Esto lo situaría más bien entre los cristianos viejos, o sea entre los tocinófilos, tanto más que el manchego está relacionado con el contexto porcuno de la mujer amada y además tiene él también una peculiaridad significativa.

Efectivamente, en la burla ideada por el cura y Dorotea, esta, que hace de princesa Micomicona, viene a pedir auxilio al héroe contra su tío el gigante Pandafilardo que le ha usurpado el reino y quiere obligarla a casarse con él (I, 380-382). Según la profecía del padre de la princesa, Tinacrio el Sabidor, el héroe que pueda realizar la hazaña de matar al usurpador ha de ser un caballero andante «que en el lado derecho, debajo del hombro izquierdo, o por allí junto, [ha] de tener un lunar pardo con ciertos cabellos a manera de cerdas» (I, 382). Se asiste entonces a una escena burlesca en que don Quijote quiere desvestirse para comprobar que lleva la marca indicada, pero Sancho se adelanta para afirmar que su señor tiene tal lunar

<sup>8</sup> Más que nada, el texto de Macrobio viene a ser un banquete dialogado e intelectual, en que se barajan numerosos temas, especialmente de índole religiosa y literaria.

en mitad del espinazo. La burlona Dorotea indica entonces que poco importa el sitio, ya que existe la señal.

El tema de la marca (el lunar en bastantes casos), que permite reconocer al héroe elegido y encubierto (con un recorrido que con frecuencia le conduce al trono), se repite en muchos escritos proféticos, en la literatura escrita —libros de caballerías, romancero, novela— y también oral (Delpech, 1990: 38-47). Es lo que pasa en este episodio del *Quijote* (Redondo, 2011: 74-76).

Lo que nos interesa aquí directamente es la expresión que resulta algo ambigua: «lunar con cabellos a manera de cerdas». Es que, la primera parte hubiera bastado: «lunar con cabellos». Lo añadido debe de corresponder a la perspectiva burlesca adoptada, si bien es necesario aclarar el significado. En efecto, puede tratarse de las crines del caballo, por ejemplo, como lo apunta Covarrubias, o asimismo referirse a las cerdas del puerco, como lo indica también el lexicógrafo (1943: 408b). Dada la orientación jocosa del pasaje, la segunda interpretación resulta la más adecuada. Pero hay otra razón. En muchas partes, ese lunar con pelos no solo puede ser señal de una forma primitiva de marca principesca y real (Delpech, 1990: 44) sino también indicio de la influencia porcina, pues se considera que el puerco, doméstico o montés, es responsable, por simple contacto, efectivo o soñado, del *nevus peloso* (Jaberg, 1957: 325-328; Fabre-Vassas, 1995: 55-57).

Esta marca con pelos transforma al manchego en un elegido encubierto, cuyo destino, unido a la profecía de finales de la primera parte de la obra, es entroncar con la realeza y venir a ser fundador de una estirpe real (Redondo, 2011: 75-79). Dicha marca no puede sino hacer pensar en la que llevaba el infante don Fernando de la Cerda, hijo del rey Alfonso X el Sabio. Pues una leyenda muy esparcida y transmitida además por diversas crónicas, indicaba que ese príncipe «nació con un lunar en la espalda de donde le colgaba un cabello largo y grueso, como cerda» (Covarrubias, 1943: 409b). Por ello, se le había llamado don Fernando de la Cerda, siendo el fundador de la ilustre casa De la Cerda, la de los duques de Medinaceli. Y precisamente, don Quijote, al hablar de la estirpe de Dulcinea del Toboso ante Vivaldo, evoca los insignes linajes de España y entre ellos cita el de «los Cerdas» (I, 155). Así que el héroe manchego, con una perspectiva jocosa, podría venir a ser otro don Fernando de la Cerda...

Por otra parte, la relación del linaje De la Cerda con el universo porcuno debía de hacerse más de una vez dado lo que acabamos de exponer. El caso es que el autor del pliego en alabanza del puerco, que sale a finales del siglo XVI, no vacila en jugar con la palabra «cerda», aludiendo tanto al ganado de la cerda como a la Casa de la Cerda: «Las personas estimadas / de noble suelo y simiento / merecen ser veneradas / y de todos alabadas / por su gran merescimiento. / Del puerco y de sus favores / esta gracia se me acuerda / qué y sus progenitores / son dignos de mil loores / por ser de los de la cerda» (*Obra...*, 1974: 141-150). Paralelamente,

en su oda de 1603, en loor del cochino, Agustín de Rojas evoca «el animal más noble» (1972: 69) y habla del «puerco hidalgo» (*Obra...*, 1974: 192).

En resumidas cuentas, y con referencia a las categorías de Américo Castro, ¿hay que incluir al caballero manchego entre los tocinófilos?

Las cosas no son tan sencillas. Don Quijote es un héroe ambivalente, en consonancia con lo que es la obra cervantina: lo que domina en ella, es la ambivalencia, la reversibilidad de los personajes y de las situaciones...

Lo que sí se puede decir es que en el texto se ponen en tela de juicio la ostentación de cristiandad vieja esgrimida como señal de hidalguía y los prejuicios de limpieza de sangre (Redondo, 1998: 76).

Pero volvamos a Sancho el porcino y a lo que su nombre sugiere.

Una tradición, arraigada ya entre los antiguos, relaciona al puerco con la realeza, como lo demuestra, en la mitología griega, el caso de Tideo. La madre de este, Peribea, fue seducida por el rey de Calidón, Eneo, y abandonada por él cuando estaba encinta. Se refugió entonces entre unos porqueros, de modo que el hijo que tuvo, Tideo, creció entre ellos y los cochinos medio salvajes, llevando un pellejo de puerco montés. Algunas fuentes dicen que dicho pellejo fue el del enorme y devastador jabalí de Calidón eliminado por Meleagro. Al alcanzar la edad varonil, el joven mató al hermano de Eneo y fue desterrado, llegando a Argos al mismo tiempo que Polinices quien estaba cubierto con una piel de león. El oráculo de Apolo le había profetizado al rey de Argos, Adrasto, que tendría que casar a sus dos hijas, la una con un león y la otra con un puerco montés. Adrasto, al ver a los dos jóvenes, consideró que correspondían a los designados por el oráculo de manera que Tideo y Polinices vinieron a ser sus yernos, prometiéndoles el rey que les ayudaría a recuperar el trono respectivamente de Calidón y de Tebas (Picard, 1958: 465).

A este mito se refiere Juan de Arjona cuando, en su loor del puerco, empieza por evocar los despojos del «bravo puerco»: «Deste pellejo se adornó Tideo» (1936: 274). Añade luego, de manera significativa: «Cuéntase que el oráculo de Apolo / de Argos el Rey, para casar su hija, / [...] rogó mucho que un príncipe le elija, / y Apolo, importunado, ha respondido / [...] que diese a su hija por marido / [...] un príncipe que Puerco hubiese sido» (1936: 277-285). Y prosigue: «el gran Tideo a su palacio llega / cubierto de los célebres despojos / [...] De Apolo vio [el Rey] el oráculo cumplido, / conociendo que aquel era el esposo / que a su hija han los hados prometido» (1936: 292-300).

Asimismo, a nivel popular, el tema del «rey puerco» corre a través de un cuento del área mediterránea, ya que se conoce en la península y las islas italianas, en una parte de Francia y hasta en Rumania (Fabre-Vassas, 1994: 53-54). Cuenta lo siguiente: una pareja real no podía engendrar y la reina desea tener un hijo, aunque fuera un animal. Las tres hadas que acogen su petición pronostican que ha de dar la vida a un príncipe con las particularidades de un lechón, el cual no podría

ser desencantado sino después de haberse casado tres veces. La reina da a luz efectivamente a un cochinito, mimado por los padres, el cual crece, consiguiendo el habla, sin dejar de tener los modales de un puerco, revolcándose en el lodo y oliendo mal. Cuando llega a la edad adecuada, le dice a su madre que quiere casarse con una de las tres hijas hermosísimas de una pobre mujer. La boda se verifica dos veces con las dos hermanas mayores, quienes sienten una profunda aversión por ese repugnante marido. Quieren pues apuñalarlo por la noche, pero se adelanta él a hacerlo. Llega el casamiento con la hermana menor, la cual le recibe amorosamente, se acuesta con él y dará la vida a un niño hermoso. El príncipe puerco le descubre su secreto a la amada esposa: por la noche, se quita el pellejo de cerdo y se convierte en un hermoso joven. Los reyes, avisados por la nuerca, se apoderan por la noche de la piel de cochino y la queman, deshaciendo el encanto. La hermosa pareja sube al trono, gobernando con benevolencia y justicia para el bien de todos los súbditos, pero el nuevo soberano quiere que le llamen «el rey puerco» (Straparola, 2017: 309-315; Fabre-Vassas, 1994: 53-55; Delpech, 1999: 250).

Este cuento tiene mucho que ver con el parentesco ya evocado entre el hombre y el cochino, y con la feracidad de la puerca que metafóricamente sustituye a la reina, así como con la metamorfosis amorosa, de tonalidad iniciática, simbolizada por el acto carnal de los jóvenes y la quema del pellejo. Por lo demás, el cuento corresponde al tipo 413A del catálogo de Aarne y Thompson (1973) y no es más que una de las modalidades del tema de «la bella y la bestia» que figura en el mismo repertorio (1973: 425A). Es de notar que el cuento del rey puerco se conoce de otra forma en el área lingüística del castellano, del catalán y del portugués, tratándose del cuento de «El lagarto de las siete camisas» (Camarena y Chevalier, 1995: 241-246). El lagarto desempeña el mismo papel que el cerdo, el del monstruo animal como esposo, con los mismos motivos (la pareja real, la infertilidad, el engendro monstruoso, los tres casamientos, la metamorfosis amorosa con la tercera mujer, la quema de las siete pieles de lagarto, el engendro del hijo) si bien el cuento tiene además una segunda parte.

No obstante, con referencia al tema del cochino, hay que añadir que el cuento del rey puerco se recoge por primera vez en una versión escrita a mediados del siglo XVI, en la primera parte de *Le piacevoli notti* del italiano Gianfrancesco Straparola<sup>9</sup>, conjunto de novelas que siguen el modelo del *Decamerón* de Boccaccio, alcanzando amplia difusión en Italia.

El texto que nos interesa es la primera *fable* de la segunda noche (Straparola, 1972: 474-478). La primera parte de la obra de Straparola fue traducida al castellano por el baezano Francisco Truchado. Se publicó la traducción en 1576 bajo el título de *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, con algunos

<sup>9</sup> La primera parte se publica en 1550 y la segunda en 1553.

arreglos, modificaciones, supresiones e introducción de algún que otro texto, deseando Truchado eliminar lo que fuese demasiado erótico para evitar la censura inquisitorial (Federici, 2014; Coppola, 2017). El texto tuvo buena acogida en España pues entre 1576 y 1612 gozó esa primera parte traducida de cinco ediciones y lo que es de notar es que el cuento del rey puerco figura en todas ellas, como en las italianas.

Cervantes debió de conocer el mito de Tideo y, además, de modo intermitente, vivió en Italia durante varios años, entre 1569 y 1575, y allá pudo oír el cuento mencionado. Por fin, según parece, el autor del *Quijote* había leído a Straparola, sea en italiano sea en castellano (Coppola, 2013: 373).

Es pues probable que el cuento del rey puerco haya contribuido a hacer cuajar el deseo de Sancho de venir a ser gobernador de una ínsula (I, 99-100, 101; I, 123; I, 645) y hasta la ilusión prodigiosa que baraja de transformarse en soberano de algún reino (I, 102; I, 397). Recuérdese, por ejemplo, lo que le dice don Quijote a su escudero, dándole esperanzas de ser conde o marqués o todavía más: «bien podría ser que antes de seis días ganase yo tal reino, que tuviese otros a él adherentes que viniesen de molde para coronarte de rey de uno dellos» (I, 102). A lo cual, el ayudante contesta: «De esa manera, si yo fuese rey por algún *milagro* de los que vuestra merced dice...» (I, 102). Parece que estamos en un cuento maravilloso, como el del rey cerdo.

Pero hay que añadir otros datos.

En relación con la tradición del rey puerco, es necesario tener presente que Sancho ha sido nombre de reyes. Es lo que subrayan dos de los autores que, a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, escriben en alabanza del cochino. Así, Juan de Arjona indica: «Este animal [el puerco] con quien el vientre ensancho, / a más de un rey legítimo de España, / ha dado el noble nombre de don Sancho» (1936: 124-126). Y lo mismo repite Agustín de Rojas: «Este gentil animal, / que ha dado, cierto sabemos, / a más de algún rey de España, / su natural nombre mismo» (1972: 109-112).

Entre todos los soberanos de León, Navarra, Aragón y Castilla que, en la época medieval, llevaron este nombre, tal vez sea útil recordar a Sancho Abarca (es decir a Sancho Garcés II, rey de Pamplona, confundido hasta bien entrado el siglo XVI con su abuelo de mismo nombre). Una leyenda muy conocida decía que su padre, al pelear contra los moros, había caído en una asechanza cuando iba acompañado por su esposa, la cual estaba encinta y cerca de dar a luz. Fueron matados por los moros y la reina recibió una lanzada en el vientre. Por la llaga, empezó a salir la mano del hijo. Un noble de las montañas salvó al niño y este se crió entre los rústicos, llevando rudimentarias alpargatas llamadas abarcas. Pero rápidamente demostró su valor y su capacidad organizativa, luchando contra los moros, al frente de sus compañeros. Gracias a sus dotes y al testimonio del noble

que le había recogido, fue reconocido como príncipe, reinando bajo el nombre de Sancho Abarca (Cañada Juste, 2012: 84-85).

Esta leyenda, utilizada hasta por los cronistas del siglo XVI, hace pensar en el mito de Tideo. No obstante, a estas alturas, el que nos interesa es el caso de Sancho Abarca, criado entre rústicos, que viene a ser soberano de Pamplona, de modo que otro Sancho campesino, el carnalesco Sancho Panza (Redondo, 1998: 195 y ss.), bien puede llegar a ser rey, no solo rey de los cochinos (Caro Baroja, 1965: 331-333), sino también rey de una ínsula, aunque no sea más que de manera efímera y de forma jocosa.

Por otro lado, por tierras de Castilla, corrían los romances viejos del rey don Sancho, matado por Vellido Dolfos, que el escudero de don Quijote no podía ignorar (Menéndez Pidal, 1968: I, 201-201; I, 216-217; II, 175; *Romancero*, 1993: 123-128), lo que viene a reforzar lo indicado ya.

De ahí que la profecía burlesca del final de la primera parte del *Quijote* no pueda sino enaltecer el ánimo de Sancho pues la voz vaticinadora, que parece salir del cielo, le pronostica un futuro exaltador: «Te verás tan alto y tan sublimado, que no te conozcas, y no saldrán defraudadas las promesas que te ha hecho tu buen señor» (I, 588-589). Es decir que, al tomar en serio la profecía, el escudero cobra grandes esperanzas de ver colmados sus sueños de engrandecimiento, lo que implica una tercera salida en compañía del caballero.

Al término de este trabajo y gracias al enfoque interdisciplinar adoptado (historia cultural, antropología, análisis literario), se puede decir que el puerco, ese animal ambivalente, percibido como positivo o/y negativo en el área mediterránea, ha desempeñado un papel incuestionable en la elaboración de la primera parte de la obra cervantina. Es lo que ha puesto de relieve el examen del contexto del *Quijote*, de los personajes de Sancho, don Quijote y Dulcinea del Toboso, así como el de algunos trozos significativos del texto.

## BIBLIOGRAFÍA

- AARNE, Antti and Stith THOMPSON (1973). *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- AMADES, Joan (1986). *Les millors llegendes populars*. Barcelona: Selecta.
- ARJONA, Juan de (1936 [1598-1602]). *Tercetos en loor del puerco*. En Francisco Rodríguez Marín (ed.), «Dos poemitas de Juan de Arjona leídos en la Academia granadina de D. Pedro de Granada Venegas (1598-1602)». *Boletín de la Real Academia Española*, 23, pp. 339-380. Los *Tercetos* están en las pp. 349-358.
- Biblia, que es los sacros libros del Viejo y Nuevo Testamento, La* (1569). Casiodoro de Reina (trad.). Madrid: Talleres de Mateu-Cromo [ed. facsímil, 1970].
- CAMARENA, Julio y Maxime CHEVALIER (1995). *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*. Madrid: Gredos.
- CAÑADA JUSTE, Alberto (2012). «¿Quién fue Sancho Abarca?». *Príncipe de Viana*, 73, pp. 79-132.
- CARO BAROJA, Julio (1965). *El carnaval (Análisis histórico-cultural)*. Madrid: Taurus.
- CASTRO, Américo (1974). *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid: Alianza Editorial / Alfaguara.
- CERVANTES, Miguel de (2015). *Don Quijote de la Mancha* [1605-1615]. Francisco Rico (coord.). Madrid: Real Academia Española.
- COPPOLA, Leonardo (2013). «Prolegómenos a la edición del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*». En Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (eds.), *Pictivia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 367-374.
- COPPOLA, Leonardo (2017). «Truchado, *Le piacevoli notti*: la naturalización hispánica de un texto *ad usum nationis*». *Artifara*, 17, pp. 99-114.
- Coran, Le* (1959). Muhammad Hamidullah (trad.). Paris: Le Club Français du Livre.
- CORREAS, Gonzalo (2000 [1627]). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Louis Combet (ed.), con revisión de Robert Jammes y Maité Mir-Andreu. Madrid: Castalia.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1943 [1611]). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Martín de Riquer (ed.). Barcelona: Horta.
- DELPECH, François (1990). «Les marques de naissance: physiognomonie, signature magique et charisme souverain». En Augustin Redondo (ed.), *Le corps dans la société espagnole des XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Publications de la Sorbonne, pp. 27-49.
- DELPECH, François (1999). «Légendes généalogiques et mythologie porcine». En Philippe Walter (coord.), *Mythologies du porc*. Grenoble: Millon, pp. 239-283.
- FABRE-VASSAS, Claudine (1994). *La bête singulière. Les juifs, les chrétiens et le cochon*. Paris: Gallimard.
- FEDERICCI, Marco (2014). «La huella de Boccaccio en el Renacimiento español y la recepción de *Le piacevoli notti* de Straparola». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32, pp. 95-111.
- GUITTARD, Charles (2003). «Les Saturnales à Rome: du mythe de l'Âge d'Or au banquet de décembre». *Pallas*, 61, pp. 219-236.
- HOMERO (1997). *Odisea*. José Manuel Pabón (trad.). Barcelona: Planeta De Agostini.

- HORACIO (1990). «Epodos». En *Odas y Epodos*. Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal (trad. y ed.). Madrid: Cátedra.
- HOROZCO, Sebastián de (1986 [entre 1558 y 1580]). *Teatro Universal de proverbios*. José Luis Alonso Hernández (ed.). Salamanca: Universidad de Groningen / Universidad de Salamanca.
- JABERG, Karl (1957). «The bigmark in folk belief, language, literature and fashion». *Romance Philology*, 10-4, pp. 307-342.
- LEÓN, fray Luis de (1959). «Los nombres de Cristo». En *Obras completas castellanas*. Félix García (ed.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 385-790.
- MACROBIO (2010). *Saturnales*. Fernando Navarro Antolín (trad. y ed.). Madrid: Gredos.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968). *Romancero hispánico*. Madrid: Espasa Calpe.
- MISTRAL, Frédéric (1878). «Li Pourcelet». *L'Armana Provençau*, 24, pp. 57-59.
- Obra maravillosa en alabanza del puerco, con un villancico en su loor y un Romance de los Romanos. Hecho por Francisco Marcos* (1594). Sevilla: Fernando Lara [reproducción en facsímil en *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Gotinga* (1974). María Cruz García de Enterría (estudio). Madrid: Joyas Bibliográficas].
- ORWEL, George (1973). *Rebelión en la granja*. Rafael Abella (trad.). Barcelona: Destino.
- OVIDIO (1983). *Metamorfosis*. Antonio Ruiz de Elvira (trad. y ed.). Barcelona: Bruguera.
- PASTOUREAU, Michel (1989). «L'homme et le porc: une histoire symbolique». En *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*. Paris: Le Léopard d'Or, pp. 237-282.
- PASTOUREAU, Michel (2015). *El cerdo. Historia de un primo malquerido*. José Miguel Parra (trad.). Almería: Confluencias.
- PICARD, Charles (1958). *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: Presses Universitaires de France.
- POCETTI, Paolo (2009). «Un animal au centre du monde. Le cochon dans l'Antiquité italique et romaine». *Schedae*, 8: 1, pp. 125-142.
- REDONDO, Augustin (1998). *Otra manera de leer el «Quijote»*. *Historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid: Castalia.
- REDONDO, Augustin (2011). *En busca del «Quijote» desde otra orilla*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- REDONDO, Augustin (en prensa). «Un caso específico de antijudaísmo y antimahometismo a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII: las poesías en alabanza del puerco». En Ruth Fine et alii (eds.). *Actas del XX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Jerusalén: Universidad Hebrea de Jerusalén.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1926). *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del Maestro Gonzalo Correas*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1949). «Duelos y quebrantos». En apéndice a su ed. del *Quijote*. Madrid: Atlas, t. 9, pp. 85-114.
- ROJAS VILLANDRADO, Agustín de (1972 [1603]). «Oda en loor del puerco». En *Viaje entretenido*. Jean-Pierre Ressot (ed.). Madrid: Castalia, pp. 469-478.
- Romancero* (1993). Giuseppe Di Stefano (ed.). Madrid: Taurus.

- 
- STRAPAROLA, Gianfrancesco (1972 [1550]). «Le piacevoli notti». En *Novellieri del Cinquecento*, Milano: Ricciardi, vol. 24, I, pp. 457-643.
- STRAPAROLA, Gianfrancesco (2017 [1576]). *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. Francisco Truchado (trad.). *Lemir*, 21, pp. 251-448.
- VIRGILIO (2000). *Bucólicas*. Vicente Cristóbal (trad. y ed.). Madrid: Cátedra.
- VIRGILIO (2012). *Geórgicas*. Jaime Velázquez (trad. y ed.). Madrid: Cátedra.

Recibido: 21/03/2021  
Aceptado: 13/05/2021



SIGUIENDO EL RASTRO DEL ANIMAL AMBIVALENTE: LAS MANIFESTACIONES SINGULARES  
DEL PUERCO EN LA PRIMERA PARTE DEL *QUIJOTE*

RESUMEN: En este trabajo, en que se aúnan orientaciones de historia cultural, antropología y análisis literario, se examinan las huellas positivas y negativas que el puerco, ese animal ambivalente y tan importante en el área mediterránea, ha dejado en la elaboración de la primera parte del *Quijote*. Se pone el énfasis en los tres personajes principales de la obra (Sancho Panza, don Quijote y Dulcinea del Toboso), especialmente en los dos primeros, así como en algunos trozos significativos del texto.

PALABRAS CLAVE: Puerco, *Quijote* cervantino, Sancho Panza, don Quijote, Dulcinea del Toboso, historia cultural, antropología, literatura.

FOLLOWING THE TRACE OF THE AMBIVALENT ANIMAL: THE SINGULAR MANIFESTATIONS OF THE PIG  
IN THE FIRST PART OF THE *DON QUIXOTE*

ABSTRACT: In this work, where cultural history, anthropology and literary analysis are combined, we examine the positive and negative traces that the pig, this ambivalent animal and so important in the Mediterranean area, has left in the elaboration of the first part of *Don Quixote*. The focus is on the three main characters of the work (Sancho Pansa, Don Quixote and Dulcinea del Toboso), especially on the first two, as well as on some significant passages of the text.

KEYWORDS: Pig, Cervantine *Don Quixote*, Sancho Pansa, Don Quixote, Dulcinea of Toboso, Cultural history, Anthropology, Literature.

## UTOPIA EN EL *QUIJOTE*: EL DISCURSO DE LA EDAD DE ORO\*

TOMÁS ALBALADEJO  
Universidad Autónoma de Madrid  
tomas.albaladejo@uam.es

### 1. PUNTO DE PARTIDA. EL DISCURSO DE DON QUIJOTE SOBRE LA EDAD DE ORO COMO DISCURSO FICTICIO

**E**n el capítulo 9 de la primera parte del *Quijote* se encuentran don Quijote y Sancho Panza con unos cabreros que los convidan a compartir su humilde comida. Cogiendo un puñado de bellotas, don Quijote pronuncia ante ellos y Sancho Panza el conocido discurso de la edad de oro. Se trata de un discurso retórico que pronuncia un personaje ficticio ante personajes ficticios en una situación ficticia, como elementos de un texto ficcional, el *Quijote* de Miguel de Cervantes. Como discurso retórico que es, presenta una relación de analogía con los discursos retóricos reales. La literatura tiene la capacidad de contener estas construcciones analógicas, siendo muchos los ejemplos que se pueden aportar de obras que contienen discursos ficticios, como *El amigo Manso* de Benito Pérez Galdós o *Elizabeth Costello* de John Coetzee. Son discursos que forman parte de obras literarias, como los discursos judiciales que hay en el *Quijote* (Martín Jiménez, 2000). Iván Martín Cerezo ha propuesto el concepto y la expresión *oratio in fabula* (2017). Por mi parte, lo he planteado como «discurso en poema» (Albaladejo, 2019). Además, conviene tener en cuenta que a una obra literaria pueden ser incorporados también discursos retóricos reales, como sucede en *Cádiz* o en *España sin Rey*, también de Galdós, obras en las que hay fragmentos de discursos retóricos realmente pronunciados. Sin embargo, son los discursos ficticios los que más interés ofrecen en la construcción de la obra, al haber sido creados por el autor, en unos casos pronunciados por personajes ficticios y, en otros, por personajes reales incorporados por aquel a la ficción.

---

\* Este trabajo es resultado de investigación realizada en el proyecto de investigación de referencia PGC2018-093852-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España y por la Unión Europea.

El discurso ficticio de don Quijote está situado estratégicamente en la obra, en cuya construcción referencial funciona activamente el conjunto de realidad, ficción y verosimilitud (Sevilla, 2004).

## 2. EL CARÁCTER UTÓPICO DEL DISCURSO

2.1. En el comienzo de su libro *Cervantes*, William Entwistle plantea que, para entrar en la plenitud del *Quijote*, la experiencia en el lector tiene que corresponderse con la del autor. Se trata de reconstruir en el proceso de lectura e interpretación el proceso creativo, hacer que este reviva en la actividad de recepción de la obra. Entwistle escribe: «An art of dialogue is necessary, an exchange of impressions of life» (1969: 1). La recepción del *Quijote* en distintos momentos, en distintos periodos, forma parte del diálogo con la obra. Y en este diálogo es clave el discurso de don Quijote por su carácter utópico y por la justificación de la caballería andante, creándose de este modo un hilo no solo argumental, sino también argumentativo, a lo largo de la obra, basado en la analogía entre este discurso y la propia obra. Se trata de un discurso retórico en el que el protagonista, de acuerdo con el tópico de las edades del hombre planteadas en la Antigüedad por Hesíodo, Ovidio y otros autores como Virgilio en su referencia a la edad de oro<sup>1</sup>, opone esta edad, situada en el pasado, en un tiempo perdido y añorado, y por tanto deseado, a la edad de hierro, que es el presente. La oposición entre estas dos edades adquiere mayor intensidad al establecerse de manera polarizada entre la edad de oro y la edad de hierro, sin tener en cuenta las otras dos edades de las que trata Ovidio en las *Metamorfosis*, la edad de plata y la edad de bronce. La dualidad de las edades objeto de reflexión y su contraposición organizan el discurso de don Quijote (Levin, 1969: 140 y ss.; Ettinghausen, 1996). Su estructura está basada en la oposición entre la utopía, representada por la edad de oro, y la realidad injusta del presente, que corresponde a la edad de hierro. El discurso comienza así:

—Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes; a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto (Cervantes, 2014: I, 233-234).

<sup>1</sup> Sobre la edad de oro, véase Levin (1969), Herreros Tabernero (2007: 55-60). Geoffrey L. Stagg (1985: 71-90) ofrece los antecedentes de este tópico.

2.2. La brevedad del discurso hace que sus partes, las *partes orationis* (Lausberg, 1966-1967-1968: §§ 263-442; Chico Rico, 1987: 143 y ss.; Albaladejo, 1989: 82-108), se presenten comprimidas y entrelazadas. En la ficción de la obra, el discurso de don Quijote tiene la finalidad de argumentar en favor de la necesidad de la caballería andante para remediar los males de la edad de hierro y hacer que reviva la edad de oro. Tras un breve *exordium*, don Quijote continúa con la *narratio*, la *pars orationis* consistente en la exposición de los hechos, pero esta se presenta en el discurso entreverada con la *argumentatio*, lo cual no es inusual en los discursos retóricos. De acuerdo con la finalidad mencionada, la *pars orationis* que es eje y clave del discurso, la *argumentatio*, en su dimensión de *probatio* o argumentación positiva, permite a don Quijote justificar dicha necesidad, que está motivada por las distintas injusticias a las que se refiere en el discurso antes de plantear de modo explícito tal necesidad:

Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos (I, 236).

El discurso no contiene formalmente en su *argumentatio* una realización de esta en su dimensión de *refutatio*, es decir, de argumentación negativa respecto de las opiniones contrarias a la edad de oro, puesto que ninguno de los oyentes mantiene una posición contraria a la de don Quijote y tampoco son refutadas por este opiniones de otros que sean contrarias a la tesis que defiende. Sin embargo, es posible considerar que en este discurso hay una forma especial de *refutatio*, que podemos denominar *refutatio in absentia*, en ausencia de opiniones dialécticamente enfrentadas a las del propio orador, pero que estarían sostenidas por la realidad negativa de la edad de hierro, siendo, por consiguiente, objeto de refutación la propia realidad del tiempo presente.

Es a continuación, ya en el ámbito discursivo de la *peroratio*, parte conclusiva de su discurso, cuando el orador dice que él es de la orden de los caballeros andantes y se muestra agradecido a los cabreros, terminando el discurso con estas palabras:

Desta orden soy yo, hermanos cabreros, a quien agradezco el gasaje y buen acogimiento que hacéis a mí y a mi escudero; que, aunque por ley natural están todos los que viven obligados a favorecer a los caballeros andantes, todavía, por saber que sin saber vosotros esta obligación me acogistes y regalastes, es razón que, con la voluntad a mí posible, os agradezca la vuestra (I, 236-237).

En el imaginario de don Quijote, alimentado por la lectura de los libros de caballería, figuran como leyes universales las referidas a los caballeros andantes y asimismo a todo el mundo en relación con estos, de tal modo que cifra en la ley

natural la obligación que menciona de favorecerlos. Se puede inferir que don Quijote consigue la adhesión de los oyentes basada en la admiración que experimentan hacia su pronunciación del discurso. De acuerdo con la clasificación de los géneros retóricos de la *Retórica* de Aristóteles (1971: 1358a37-1358b8), el discurso de la edad de oro es de género epidíctico. Por ello, los oyentes no tienen que decidir sobre lo que el orador les plantea o les propone en el discurso, sino que son espectadores que juzgan sobre la habilidad y los conocimientos del orador, y se adhieren a lo que este defiende o lo rechazan. Los cabreros, sin entender el discurso, lo escuchan con atención y admiración, pareciéndoles que quien lo pronuncia es una persona buena y experta en el hablar, por lo que se puede considerar que, al margen del desconocimiento de la retórica por parte de los oyentes, estos tienen una imagen de don Quijote próxima a la consideración del orador como «vir bonus dicendi peritus», que Quintiliano (1970: 12.1.1) incluye en su *Institutio oratoria* tomándola de Catón el Viejo.

En la producción y la comunicación de este discurso actúan conjuntamente todas las *partes artis*, las operaciones retóricas, tanto las constituyentes de discurso (es decir, *inventio*, *dispositio* y *elocutio*) (Albaladejo, 1989: 57-64) como la operación no constituyente de discurso que es la *actio* o *pronuntiatio*, además de la *intellectio* (Chico Rico, 1987: 68 y ss.; 1989 y 1998; Albaladejo, 1989: 65-71). Sin embargo, no actúa la operación retórica *memoria* para memorizar un discurso previamente elaborado y realizar su *pronuntiatio*. En cambio, don Quijote activa su memoria (distinta de la operación retórica) para recordar el mito de la edad de oro, realizando de este modo un proceso de recordación apoyado en la memoria cultural, que se puede considerar memoria retórico-cultural puesto que se trata de un proceso necesario para la producción de su discurso. En la medida en que la *intellectio* tiene, entre otras funciones, el examen de la situación comunicativa con el fin adecuar el discurso a esta y, por tanto, a los oyentes, es evidente que don Quijote no lleva a cabo dicha operación apropiadamente y no consigue la plena adecuación situacional de su discurso, a pesar de la atención y admiración de los oyentes. El discurso resulta fallido comunicativamente, al no haberse atendido don Quijote a las exigencias del *aptum* retórico o adecuación comunicativa.

2.3. Hay que tener en cuenta la condición paródica, como plantea José María Pozuelo Yvancos, del discurso de la edad de oro, condición que está fundamentada en la separación que hay entre la situación comunicativa y el propio discurso, a propósito de lo cual son decisivas la actitud de los oyentes y su participación como receptores en dicha situación:

El asombro de los cabreros y el contraste tan acusado entre la ocasión y el tono y contenido del discurso, densamente retóricos, proporcionan a éste una cualidad netamente paródica que mide la distancia entre el ideal y la realidad, en tanto aquel mito de la Edad Dorada puede ser cruzado por don Quijote con la edad caballeresca (Pozuelo, 2014: 74-75).

Esta interpretación contribuye a la explicación de la función del discurso en la obra, al destacar el cruzamiento de la edad mítica y la edad de los caballeros andantes, combinándose los objetivos utópicos de don Quijote, que son hacer realidad tanto la edad de oro como la caballería andante, la cual es para él un medio necesario para conseguir volver a todo lo que de positivo tenía dicha edad. Don Quijote es plenamente consciente de su tarea en relación con la edad de oro, utopía que sustenta, como explica Carlos Fuentes (1976: 88), su búsqueda de la justicia como caballero andante. Más adelante, en el capítulo 20 de la primera parte, la expresará así ante Sancho Panza:

—Sancho amigo, has de saber que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos. Yo soy, digo otra vez, quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama, y el que ha de poner en olvido los Platires, los Tablantes, Olivantes y Tirantes, los Febos y Belianises, con toda la caterva de los famosos caballeros andantes del pasado tiempo, haciendo en este en que me hallo tales grandezas, estrañezas y fechos de armas, que escurezcan las más claras que ellos hicieron (I, 353).

Con estas palabras, don Quijote insiste en su responsabilidad en la restauración de la edad de oro, a la vez que expresa su misión a modo de bucle, pues es reconstruir la edad de oro, para lo que tiene que restaurar la caballería andante, la cual hará posible el renacer de aquella edad.

La condición utópica (y ucrónica) del discurso de don Quijote se establece en el texto y en su referente por medio de la inclusión en este y la representación en aquel de una realidad inexistente en el tiempo en el que el discurso es pronunciado e hipotéticamente existente en los primeros tiempos de la humanidad, así como por medio de la antes mencionada oposición entre el presente real y el pasado en el que está situada la realidad idealizada, planteándose un paralelismo de base analógica entre los elementos que se oponen. Así, frente a una naturaleza de la que los seres humanos obtienen sin esfuerzo los alimentos, en el presente de don Quijote para tenerlos es necesario cultivar la tierra:

Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia: aún no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre, que ella, sin ser forzada, ofrecía, por todas las partes de su fértil y espacioso seno, lo que pudiese hartar, sustentar y deleitar a los hijos que entonces la poseían (I, 234).

El contraste entre lo que sucedía en la edad áurea pasada y lo que sucede en la edad férrea presente, en la que vive y en la que está hablando don Quijote,

permite enfatizar lo negativo de esta y lo positivo de aquella. La presentación de la edad de oro se lleva a cabo también con el rechazo de lo negativo que hay en la edad que le ha tocado vivir a don Quijote, para lo cual emplea la negación de la existencia en el pasado de lo que existe en su presente: «No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza» (I, 235). Del mismo modo, cuando niega que existiera en la edad de oro la ley del encaje y afirma que tampoco había en aquel tiempo nada que juzgar ni nadie a quien juzgar (I, 235). El discurso trata, pues, del pasado y del presente y abre las puertas a un futuro deseado en el que, precisamente por la restauración del utópico pasado, desaparezcan los elementos negativos que hay en el tiempo y en el espacio en el que el orador, don Quijote, está pronunciando un discurso en las coordenadas de su *hic et nunc*.

En el capítulo 2 de la primera parte, en el que, por no haber aparecido aún Sancho Panza en la narración, tan importante es el monólogo del protagonista, una de las expresiones monológicas de don Quijote comienza con palabras no muy diferentes de las del inicio del discurso sobre la edad de oro: «—Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a la luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronce, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas para memoria en lo futuro» (I, 134). En el capítulo 11 de la primera parte lo dichoso es el tiempo pasado, la edad de oro, mientras que en la expresión monológica citada lo dichoso es el tiempo futuro, que en la cosmovisión de don Quijote está unido a la restauración futura de la edad de oro, en tanto en cuanto para ello será decisiva la contribución de sus hazañas futuras, con la consiguiente vinculación de estas a la realización de la utopía (Albaladejo, 2017). La coincidencia microestructural del comienzo de esta expresión del monólogo con el del discurso de la edad de oro va más allá del nivel oracional y léxico, y se basa en una cercanía en las macroestructuras correspondientes a las dos expresiones, puesto que en la construcción global del texto del *Quijote* hay una conexión entre la fama deseada por don Quijote y el resucitar la edad de oro, la cual está unida precisamente a las hazañas que él ha de llevar a cabo como caballero andante. La voluntad de buscar la fama es constante en buena parte del *Quijote* en su macroestructura y en la microestructura que la expresa. Para Anthony Cascardi, «El deseo de don Quijote de ganar fama es muy acuciante en los primeros capítulos de la primera parte, cuando anhela el comienzo de una “Edad de Oro” que redimirá el presente y restaurará el Siglo de Oro que describe en el capítulo 11» (Cascardi, 2018: 63).

2.4. Una vez que don Quijote ha terminado su discurso, vuelve a estar presente la voz narradora, que califica el discurso como inútil, en coherencia con el inciso que el narrador incluye en su propia voz sobre el carácter prescindible o excusable del discurso:

Toda esta larga arenga —que se pudiera muy bien escusar— dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros, que, sin respondelle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando (I, 237).

La consideración en la voz del autor primero (Cide Hamete Benengeli), con la responsabilidad que esta tiene en la construcción de la obra, de que se podía haber prescindido del discurso y de que las palabras del protagonista eran un razonamiento inútil, constituye una inflexión discursiva respecto de la pronunciación del discurso por el protagonista, en el conjunto formado por la voz del personaje y la voz del narrador del texto arábigo y establece una relación dialéctica entre ambas. La convicción con la que don Quijote pronuncia su discurso y la validez de este, así como su pertinencia y su utilidad desde la perspectiva del protagonista, son limitadas y atenuadas, incluso cuestionadas, por la apostilla que sigue al discurso. El que los cabreros y Sancho Panza, que calla, come bellotas y está pendiente de acercarse al zaque para beber vino mientras está hablando don Quijote, hayan escuchado el discurso con atención, pero apenas lo hayan entendido, contribuye a la consideración por el narrador de su inutilidad al no encontrar el discurso receptores adecuados en la situación comunicativa en la que es creado y pronunciado por el orador en que se convierte el protagonista. Se puede considerar que en esa apostilla puesta en la voz del narrador primero está también la voz de Cervantes como autor del *Quijote*, de acuerdo con el extraordinario y clarificador estudio de Florencio Sevilla Arroyo (2010).

En el plano de la ficción, en el argumento de la obra, en el que don Quijote pronuncia ante los cabreros y su escudero el discurso, este resulta fallido, como se ha explicado anteriormente, lo cual contrasta, sin embargo, con la eficacia comunicativa y narrativa que el discurso tiene en el conjunto de la obra y en relación con los lectores de esta, que, como receptores del *Quijote*, lo son también del discurso sobre la edad de oro. Sin duda, la voz narradora relativiza el efecto del discurso, no solo ante sus receptores directos en la ficción, sino también ante los lectores de la obra, que, interesados en el discurso, se encuentran inmediatamente después de este con las palabras del narrador. Los lectores pueden aceptar la inutilidad del discurso pronunciado ante oyentes que no lo comprenden, pero en el ámbito de la comunicación de la obra, lo valoran como un elemento clave de su construcción. La relación de la apostilla con el conjunto de la obra ofrece interés a propósito de la organización de esta: por un lado, implica una relativización de la utilidad del discurso de don Quijote, el cual es clave en la obra considerada en su conjunto; sin embargo, por otro lado, el que la apostilla se presente en parte enfrentada al discurso constituye una muestra de la actitud crítica ante elementos y aspectos de la propia obra que con carácter dialéctico Cervantes adopta con la consiguiente contradicción interna, actitud que es a su vez un elemento estructurador del *Quijote*, en el que el eje narrativo tiene en el pesimismo y la desilusión uno de sus soportes.

La apostilla tiene que ver con la ironía de Cervantes (Riley, 1981: 60), quien en realidad sí le concede importancia: el autor es consciente del papel del discurso de la edad de oro en la estructura global de su obra y también en la construcción del personaje, al proporcionar un fundamento discursivo en la propia voz de este a sus acciones y al convencimiento con el que las lleva a cabo. A pesar de la expresada inutilidad del discurso, de su carácter prescindible, de su falta de pertinencia, el discurso forma claramente parte del plan textual, que es un plan autoral que cuenta con la funcionalidad del discurso de la edad de oro.

Sobre la apostilla al discurso y la indudable función orgánica de este en el *Quijote*, son de interés las palabras de Javier Blasco en su comentario al capítulo 11 de la primera parte:

Lejos de ser un «inútil razonamiento» que «se pudiera muy bien escusar», el discurso de DQ sobre la Edad de Oro, independientemente de la interpretación que se haga del abundante número de lugares comunes de la literatura renacentista que el caballero consigue enhebrar en él, desempeña un importante papel estructural, ya que pone en pie un horizonte de presupuestos y de expectativas que marcarán la lectura de la acción pastoril narrada en los capítulos siguientes (2015: 74).

Edwin Williamson justifica su presencia en la obra: «En el discurso del caballero sobre la edad de oro (I, 11, 113-114), en el que evoca un período en el que tenían vigencia en el mundo real los ideales morales y espirituales más elevados, hay pocos indicios de una burla abierta por parte del autor» (Williamson, 1991: 138). Explica que el estado de cosas representado en el discurso «se corresponde exactamente con los ideales a los que apunta la ficción caballeresca» (1991: 138). Para Williamson, el tono, el estilo y los destinatarios del discurso presentes en la situación comunicativa en la que es pronunciado, revelan la actitud de Cervantes «hacia la ideología utópica implícita en el *romance* caballeresco» (1991: 138).

2.5. La utopía del discurso de don Quijote tiene una dimensión temporal en un espacio ilimitado o universal. Jehenson y Dunn han explicado la vinculación temporal: «Hence utopia, not as an imaginary *place*, but as an idealized *time* in the past, as is the Golden Age whose lost values Don Quixote aspires to revive through the exercise of chivalry, an age when life was supposedly simpler, easier, and more virtuous» (2006: 22).

Según Harry Levin, Cervantes creó el *Quijote* basándose en la relación que el protagonista establece entre el presente y un pasado dorado que quiere reconstruir, de tal modo que la oposición entre las dos edades sostiene, de acuerdo con la teoría de los mundos posibles<sup>2</sup>, el enfrentamiento entre el submundo real de don

<sup>2</sup> Sobre los mundos posibles y su relación con la ficción, véase Rodríguez Pequeño (2008), Doležel (2010) y Martín Jiménez (2015).

Quijote y el submundo deseado y utópico que funciona como eje principal del conjunto de la obra. Levin escribe:

Ordinarily a commitment to the past has a quietistic effect upon human behavior; men are more commonly aroused to action in the name of the future. Spenser and Ariosto could but sigh melodiously for the idealized world of medieval romance. Cervantes created the modern novel by exploding that fantasy. Don Quixote, most heroic of anti-heroes, by attempting to restore the golden age single-handed, has left his name as a byword for the good fight on behalf of a lost cause (1969: 140).

Tan importante es la oposición en la que se sitúa don Quijote, entre un presente en el que existe la injusticia y un pasado ideal y deseado, y tan grande la tarea de la que se hace cargo desde su idealismo, que su nombre ha llegado, como bien explica Levin, a ser sinónimo, incluso epónimo, para denominar a quienes luchan por una causa justa, pero muy difícil de lograr. La motivación de su actuación es que vuelva una edad pasada idealizada, más que el futuro, si bien la deseada restauración del pasado constituye un estado futuro en relación con el tiempo presente en el que el protagonista se halla. El momento histórico de España en el que se sitúa la novela de Cervantes y la intención de su protagonista de reconstruir la utopía del pasado en un futuro también utópico es un tiempo en el que, como hace don Quijote, se mira hacia atrás, hacia el espíritu medieval (Levin, 1969: 140).

Si bien el espacio de la utopía es universal, es necesario prestar atención, como hace Antonio García Berrio, al espacio en el que, en el tiempo presente, es creado y pronunciado el discurso que contiene la utopía. Explica que en el *Quijote* lo que permite centrar el contexto del discurso no es solo el espacio-tiempo dinámico, asociado al viaje, sino también el espacio-tiempo estático: «Otro tanto resulta visible también por la ocupación por la coloquialidad de todos los momentos espacialmente *estáticos* de la narración, las dialogadas pausas del camino acomodadas en florestas y ventas» (2009: 41). Y, con la simbolización que implica el espacio abierto (1994: 470), hace referencia al discurso de la edad de oro «que ocupa el tiempo de la trashedada bucólica con los cabreros» (2009: 41).

Como he expuesto antes, el discurso de la edad de oro, por su condición utópica, tiene relación con el sistema de mundos y submundos de la obra, y contribuye a la organización de la obra también en cuanto al sistema de mundos del texto y del referente. En el propio discurso están establecidos los mundos y submundos que componen el mundo de la novela, del cual forma parte el mundo del protagonista y orador. La configuración de su submundo deseado y de su submundo real, pertenecientes —junto con el submundo creído, el submundo temido y otros submundos— al mundo del personaje, que, junto con los mundos de los demás personajes y sus correspondientes submundos, constituye el mundo de la obra, sostiene la polarización entre la realidad del personaje y la utopía. Esta

fractura entre realidad y deseo es lo que le mueve a vivir y a actuar. Esta oposición está configurada explícitamente en el discurso del capítulo 11 de la primera parte y ahorra semántico-extensionalmente y también textualmente el conjunto de la obra.

Antonio Rey Hazas incluye el conjunto de los rasgos fundamentales del *Quijote* en la que ha llamado «la poética de la libertad» (2005; 2014: 44), que se encuentra en la base de su defensa del mundo de la edad de oro y, por tanto, de una sociedad justa. La utopía que defiende don Quijote es una concreción de dicha poética: «Idealismo utópico, sin duda, pero también rechazo de todo sistema autoritario, de toda imposición violenta de un hombre sobre otro» (2014: 44).

La condición utópica de este discurso hace de él una de las claves de la construcción de la obra y consiguientemente un elemento activo para la comprensión de la misma. Es un discurso narrativamente eficaz en la estructura de la obra. Y la función del discurso de la utopía, y también de la utopía misma, es activada gracias al papel determinante que en el *Quijote* tiene la locura del hidalgo.

El desarrollo práctico de la novela necesita una narratividad basada en un referente o estructura de conjunto referencial formada por seres, estados, acciones, procesos e ideas, que sea intensionalizada, es decir, transformada creativamente, *poiéticamente*, en intensión y en una construcción de lenguaje literario, en definitiva, en el texto literario en el que es expresada. Sin el hombre de acción que es don Quijote con su locura, con su necesidad de hacer realidad su submundo deseado, no habría sido posible el desarrollo narrativo del *Quijote*. La clave de la proyección de la acción de don Quijote en la construcción narrativa en su intento de alcanzar la utopía está, en mi opinión, en lo que plantea Entwistle como caracterizador del paso del Cervantes *romancer*, es decir, autor de obras pertenecientes al género «romance» con el significado de este término inglés —relato ficcional de aventuras inverosímiles o poco verosímiles de personajes idealizados (Frye, 1973: 304-309; Fuchs, 2004)— al Cervantes novelista, su desplazamiento del interés desde la trama al personaje (Entwistle, 1969: 101); en definitiva, su *poiesis* comprometida con el personaje. Cervantes necesitaba la novela para poder representar la psicología del personaje, en la que la utopía que persigue desempeña un papel decisivo; si hubiera escrito un «romance» no habría podido hacerlo o, en caso de hacerlo, el resultado de su creación no habría podido tener la complejidad y los matices que tiene el *Quijote* como novela.

Don Quijote actúa movido por dos submundos deseados que en su mundo de personaje están entrelazados de manera escalonada, a lo que antes me he referido al tratar de la doble tarea que se propone realizar. Por un lado, quiere hacer realidad el mundo utópico de la edad de oro, para lo cual tiene que reconstruir el mundo de la caballería andante, que también es irreal, aunque él lo considera histórico. La creencia en los libros de caballería y su esfuerzo para restaurar el mundo de los

caballeros andantes están interconectados en la novela de Cervantes en la complejidad de una doble estructura de su locura. Edwin Williamson ha explicado,

the story will be contained within the two-fold structure of Don Quixote's madness: *first* his belief in the historical truth of the books of chivalry; and *second*, his conviction that he is himself capable of reviving that historical reality in contemporary Spain (1988: 11).

Como ha explicado el filósofo Adolfo Sánchez Vázquez (2004), lo que plantea don Quijote en el discurso de la edad de oro no es solamente una realidad imaginaria inexistente en su tiempo, sino también su voluntad de hacerla realidad, uniéndose de este modo la utopía clásica y la utopía moderna. Don Quijote hace una crítica económica, política, social y moral de la sociedad de su tiempo y quiere alcanzar la utopía por medios que son a su vez utópicos.

La utopía presentada en el discurso de la edad de oro tiene también una dimensión retórico-cultural junto con su organización retórica, lo cual está fundamentado en la formación cultural de Cervantes, en la que se incluye su conocimiento del tópico de la edad de oro y de la retórica como parte de la cultura de su tiempo. Desde la perspectiva de la retórica cultural (Chico Rico, 2020: 146-152; Albaladejo, 2016), el discurso pronunciado ante los cabreros y Sancho Panza funciona activamente en la necesaria conexión entre el autor, la obra y los lectores. En la medida en que conocen el mito de la edad de oro y, por tanto, lo reconocen al leer el discurso de don Quijote, los lectores reactivan en su recepción de la obra el «código comunicativo retórico-cultural» (Albaladejo, 2016: 22-23), del que forma parte dicho mito, código que había sido activado por Cervantes en su creación de la obra. Se establece de este modo una conexión semántico-extensional y pragmática entre el autor y los lectores basada en la presencia del mito como construcción semántico-extensional, la cual constituye un elemento cultural proporcionado por la *inventio* retórica de Cervantes que es compartido por los lectores en su interpretación.

La conexión del discurso con el conjunto de la novela hace de él un componente axial de esta en aspectos tan diversos como la estructura, el tono y el significado de la obra. Su situación en uno de los primeros capítulos de la primera parte contribuye a darle una función trazadora de la trayectoria del personaje y también del desarrollo narrativo de la obra.

### 3. A MODO DE CONCLUSIÓN. MODERNIDAD Y SOCIEDAD

En el *Quijote* hay una compleja red de voces, narradoras y de personajes, y algunos de estos son narradores. Es la voz de un personaje, el protagonista, la fuente comunicativa del discurso de la edad de oro. Los distintos niveles de la comunicación en

la narración y de la narración misma están en relación con las ideas que hay en las distintas voces. Bajtín planteó tres elementos en la novela: el elemento cognitivo o ideológico, formado por las ideas que hay en la obra; el elemento ético, constituido por los personajes a los que corresponden las ideas del elemento anterior; y el elemento verbal o estético, que consiste en la expresión de las ideas del elemento cognitivo o ideológico por los personajes en los que están instauradas (Bajtín, 1989: 15 y ss.). En relación con ello está la pluralidad de conciencias y de voces que hay en la novela, la polifonía (Bajtín, 1986). De este modo, las ideas del elemento cognitivo o ideológico son organizadas literariamente en el elemento ético, situándose aquellas en los personajes, incluso en el narrador o narradores, y son las voces del elemento verbal o estético las que hacen posible la expresión de dichas ideas.

Fernando Lázaro Carreter, en «La prosa del *Quijote*», donde se plantea la condición de novela moderna de esta obra basándose en la multiplicidad discursiva, al referirse a las voces que hay en el *Quijote*, escribe a propósito de la combinación de la voz del autor primero, la del autor segundo y la del traductor:

Pero lo cierto es que los tres se interfieren, Benengeli escribe, y él [el autor segundo] lo alaba o ironiza sobre su labor; el traductor, por su parte, hace advertencias sobre el texto que vierte y, a veces, lo abrevia por su cuenta. Apunta sus dudas sobre la aventura de la cueva de Montesinos, y juzga apócrifo el capítulo II, 5 (1985: 117).

A partir del capítulo 9 de la primera parte del *Quijote* hay una combinación entretrejida de voces narradoras (Baquero Goyanes, 1972: 157-188; Sevilla, 2010). Está la voz del autor primero, Cide Hamete Benengeli; está la voz del autor segundo, que organiza la presentación de la voz del autor primero y es la que funcionalmente está más próxima al autor, sin necesidad de identificar totalmente al autor con este narrador que presenta, en el ámbito de la ficción de la obra, a los lectores la traducción del árabe al castellano realizada por el morisco aljamiado, a quien se la encargó el propio Cervantes en la ficción. También está la voz del traductor, que actúa como intermediario en relación con el texto del autor arábigo (Albaladejo, 2008). Asimismo, están las voces de los personajes que narran, como, por ejemplo, el cautivo, o leen un relato, como el cura en su lectura en voz alta de «El curioso impertinente» (Baquero Escudero, 2013). La voz del narrador que es el autor segundo interviene metaficcionalmente en el texto de la obra a partir del mencionado capítulo, haciendo comentarios como el que hay al comienzo del capítulo 44 de la segunda parte o suprimiendo fragmentos del ficticio texto original de Cide Hamete Benengeli. Así Cervantes va entretrejiendo en la obra un cañamazo de voces en el que no siempre es fácil establecer de manera precisa las responsabilidades narrativas, el elemento ético y el elemento cognitivo o ideológico, en su correspondencia con el verbal o estético.

De acuerdo con la distribución de las voces, lo expresado por don Quijote en el discurso de la edad de oro está formado por ideas del elemento cognitivo o ideológico que son instauradas en este personaje en el elemento ético y son expresadas con su voz en el elemento verbal o estético. La adscripción de voz de la apostilla al discurso, a la que me he referido anteriormente, es un caso de ambigüedad estética que enriquece la obra. La red de voces en la estructura narrativa y en la microestructura del *Quijote* sostiene la cuestión de si, además de don Quijote, el autor primero, es decir, el autor arábigo, y especialmente el autor segundo asumen con la misma convicción que el protagonista la utopía de la edad de oro. Y, en caso de que sea así, si también asumen la utopía conectada en bucle con aquella: la de la resurrección de la caballería andante. Cervantes emplea retórico-culturalmente la utopía de la edad de oro, con la que establece una conexión con los lectores gracias a la condición mítica de aquella y a su inserción en la tradición, que él espera tengan presente los lectores, pero su convicción en cuanto al restablecimiento de dicha edad dista de ser la misma que tiene don Quijote. Junto a esto, el autor no asume la utopía de la resurrección de la caballería andante.

La red de voces y la combinación de constituyentes del elemento cognitivo o ideológico y del elemento ético de la obra son un rasgo, entre los muchos que tiene, de la modernidad del *Quijote*. A este rasgo contribuye el consistente en la propia utopía y en el hacer de esta el motor de la actuación del protagonista frente a su submundo real, que desea cambiar. Se trata de una modernidad literaria de carácter referencial y composicional, pero también verbal en la construcción del *Quijote*, obra en la que está asociada a la atención del autor hacia la sociedad, atención que está fundamentada en su preocupación por la justicia, la libertad, la organización económica y social, etc. El interés de Cervantes por la dimensión formal de la obra no quita fuerza a su interés por el contenido de la obra y por su implicación en los problemas de la sociedad. La pluralidad de voces del *Quijote* hace posible la representación de la pluralidad de la sociedad, de las distintas clases sociales, con unos personajes que representan diferentes ideas sobre la propia sociedad y que las manifiestan con expresiones socialmente —también sociolingüísticamente— diferenciadas. Lázaro Carreter (1985: 128-129) hace referencia a una modernidad que está fundamentada por la función que en la novela tienen los personajes con sus voces. No obstante, es necesario deslindar, como expone Antonio García Berrio, la polifonía social de las voces de la novela de los niveles o estilos de habla establecidos por el *decorum* y su vinculación con la verosimilitud:

De la ideología tradicional retórico-decorosa de los niveles y clases del estilo tuvo mucho más la animada mimesis polifónica del *Quijote*, que de una convicción verdaderamente meditada de la instrumentación futura de las «voces», practicada por el realismo de la novela decimonónica moderna en la mimesis del «cronotopo»

social. Lo que significa, como se sabe, la pintura literaria del cuerpo social de un país en un momento histórico dado, manifiesta a través de «voces» o maneras de hablar de los distintos grupos sociales característicos: el aristócrata, el eclesiástico, el militar, etc. (García Berrio, 2016: 243-244).

A propósito de la construcción discursiva y metadiscursiva del *Quijote*, Antonio García Berrio ha explicado el muy importante rasgo de su modernidad. La presencia del libro en el libro, de la obra en la obra, el conocimiento por don Quijote de la obra que trata de él y de personajes como Sancho Panza o Dulcinea. Y así lo explica:

En la consoladora propaganda de su éxito literario mayor tomaba así cuerpo uno de los más resonantes aciertos de Cervantes, si no el mayor de todos, como fundador de la novela moderna, con su aportación genial del libro dentro del libro en la conciencia desdoblada de los personajes (2018: 98).

En la metadiscursividad de esta construcción funciona una recursividad referencial y metareferencial en la que están implicados el *Quijote apócrifo* (Martín Jiménez, 2005): un texto forma parte del referente de otro texto, el cual a su vez forma parte del referente de otro texto. La modernidad del *Quijote* no puede separarse de características macroestructurales, referenciales y pragmático-comunicativas, como es esta presencia del libro en el libro, de los relatos en la estructura de la obra y de los discursos retóricos en el discurso complejo que es la novela. Y es aquí donde interviene el discurso de la edad de oro, que como un proyectil trazador proyecta la idea de la utopía en el desarrollo narrativo de la obra y sustenta la analogía entre la parte y el todo, de modo que las acciones del protagonista responden a la proyección en la obra del discurso del capítulo 11 de la primera parte, en el que la polarización temática y expresiva adquiere una tensión máxima al servicio de la narración, al servicio de la novela.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO, Tomás (1989). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- ALBALADEJO, Tomás (2008). «Poética de la traducción en el *Quijote*». En Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Alburquerque García (coords.), *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 67-82.
- ALBALADEJO, Tomás (2016). «Cultural Rhetoric. Foundations and Perspectives». *Res Rhetorica*, 3:1, pp. 17-29. DOI: <https://doi.org/10.17380/rr2016.1.2> [Consulta: 20/04/2021].
- ALBALADEJO, Tomás (2017). «Don Quijote sin Sancho Panza. Sobre el monólogo del capítulo II de la Primera Parte del *Quijote*». En Dani Alés y Rosa María Navarro Romero (eds.), *Micro Abierto*. Madrid: Ediciones de la UAM, pp. 119-126.
- ALBALADEJO, Tomás (2019). «Discurso en poema: un aspecto del componente retórico de las *Soledades* de Góngora». En Luis Alburquerque, José Luis García Barrientos, Ana Suárez Miramón y Antonio Garrido Domínguez (eds.), *Vir bonus, dicendi peritus. Homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 54-65.
- ARISTÓTELES (1971). *Retórica*. Edición bilingüe griego-español de Antonio Tovar. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- BAJTÍN, Mijail (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Tatiana Bubnova (trad.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra (trads.). Madrid: Taurus.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana (2013). *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1972). *Temas, formas y tonos literarios*. Madrid: Prensa Española.
- BLASCO, Javier (2015). Comentario al capítulo 11 de la primera parte, en «Lecturas del *Quijote*». En Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed.). Madrid: Real Academia Española, volumen complementario, pp. 72-75.
- CASCARDI, Anthony J. (2018). *Cervantes, la literatura y el discurso de la política*. Cristina Álvarez de Morales Mercado (trad.). Granada: Universidad de Granada.
- CERVANTES, Miguel de (2014). *Don Quijote de la Mancha*. Florencio Sevilla Arroyo (ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- CHICO RICO, Francisco (1987). *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Universidad de Alicante.
- CHICO RICO, Francisco (1989). «La *intellectio*: Notas sobre una sexta operación retórica». *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, pp. 47-55.
- CHICO RICO, Francisco (1998). «*Intellectio*». En Herausgegeben von Gert Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 4. Tübingen: Max Niemeyer, Hu-K, pp. 448-451.
- CHICO RICO, Francisco (2020). «Desarrollos actuales de los estudios retóricos en España: la Retórica desde la Teoría de la Literatura». *Rétor. Revista de la Asociación Argentina de Retórica*, 10, 2, pp. 133-164 <[http://www.revistaretor.org/pdf/retor1002\\_chicorico.pdf](http://www.revistaretor.org/pdf/retor1002_chicorico.pdf)> [Consulta: 10/09/2021].

- DOLEŽEL, Lubomír (2010). *Possible Worlds of Fiction and History. The Postmodern Stage*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- ENTWISTLE, William J. (1969). *Cervantes*. Oxford: Clarendon Press.
- ETTINGHAUSEN, Henry (1996). «De edad de oro a edad de hierro: cabreros, caballeros, cautivos y cortesanos en el *Quijote*». *Edad de Oro*, 15, pp. 25-39. DOI: <https://doi.org/10.15366/edadoro1996.15> [Consulta: 21/05/2021].
- FRYE, Northrop (1971). *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- FUCHS, Barbara (2004). *Romance*. New York: Routledge.
- FUENTES, Carlos (1976). *Cervantes o la crítica de la lectura*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1994). *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (2009). «Ceremonial sublime: espacios y tiempos en el arte canónico del *Quijote*». En Antonio García Berrio, *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos)*, III. *Universalidad y singularización y Teoría de las artes*. Barcelona: Anthropos, pp. 25-44.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (2016). «Parteluz. Cervantes entre clasicismo y modernidad: razones sobre la centralidad canónica del *Quijote*». *Edad de Oro*, 25, pp. 217-273. DOI: <https://doi.org/10.15366/edadoro2006.25> [Consulta: 11/05/2021].
- GARCÍA BERRIO, Antonio (2018). *Virtus. El Quijote de 1615. Estética del enunciado y poética de la enunciación*. Madrid: Cátedra.
- HERREROS TABERNEIRO, Elena (2007). «La Edad de Oro de las *Geórgicas*, 1.121-154, en la literatura española». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 27: 2, pp. 51-80 <<https://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/view/CFCL0707330051A/1571>> [Consulta: 15/04/2021].
- JEHENSON, Myriam Y. and Peter N. DUNN (2006). *The Utopian Nexus in Don Quixote*. Nashville, Tenn.: Vanderbilt University Press.
- LAUSBERG, Heinrich (1966-1967-1968). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. José Pérez Riesco (trad.). Madrid: Gredos, 3 vols.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1985). «La prosa del *Quijote*». En Aurora Egido (coord.), *Lecciones cervantinas*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y La Rioja, pp. 113-129.
- LEVIN, Harry (1969). *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*. Bloomington: Indiana University Press.
- MARTÍN CEREZO, Iván (2017). «La Retórica Cultural y los discursos en las obras literarias. El mercader de Venecia de William Shakespeare». *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, pp. 114-136. DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2017.1> [Consulta: 20/04/2021].
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2000). «Retórica y literatura: discursos judiciales en el *Quijote*». En Mikel Labiano Ilundáin, Antonio López Eire y Antonio Miguel Seoane Pardo (coords.), *Retórica, Política e Ideología. Desde la Antigüedad hasta nuestros días, desde la Modernidad hasta nuestros días. Actas del II Congreso Internacional de Logo, Salamanca, 1997*. Salamanca: Logo, t. 2, pp. 83-89.

- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2005). *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al Quijote de Avellaneda*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2015). *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*. Bern: Peter Lang.
- POZUELO YVANCOS, José María (2014). *La invención literaria. Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- QUINTILIANO (1970). *Institutio oratoria*. Michael Winterbottom (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- REY HAZAS, Antonio (2005). *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*. Madrid: Eneida.
- REY HAZAS, Antonio (2014). «Introducción». En Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Florencio Sevilla Arroyo (ed.). Madrid: Alianza Editorial, t. 1, pp. 9-64.
- RILEY, Edward C. (1981). *Teoría de la novela en Cervantes*. Carlos Sahagún (trad.). Madrid: Taurus.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (2004). «La utopía de don Quijote». En Adolfo Sánchez Vázquez, *A tiempo y destiempo. Antología de ensayos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, pp. 531-544.
- SEVILLA ARROYO, Florencio (2004). «Miguel de Cervantes: realidad, ficción y verosimilitud». En Guadalupe Fernández Ariza (2004), *Literatura Hispanoamericana del Siglo xx. Imaginación y fantasía*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 91-128.
- SEVILLA ARROYO, Florencio (2010). «La voz del Cervantes “creador” en el *Quijote*». *Anales Cervantinos*, 42, pp. 89-116. DOI: <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2010.005> [Consulta: 22/03/2021].
- STAGG, Geoffrey L. (1985). «*Illo tempore*: Don Quixote’s Discourse of the Golden Age and Its Antecedents». En Juan Bautista Avallé-Arce (ed.), *La Galatea de Cervantes cuatrocientos años después (Cervantes y lo pastoril)*. Newark: Juan de la Cuesta, pp. 71-90.
- WILLIAMSON, Edwin (1988). «“Intención” and “invención” in the *Quijote*». *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8: 1, pp. 7-22 <<https://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics88/williams.htm>> [Consulta: 23/04/2021].
- WILLIAMSON, Edwin (1991). *El Quijote y los libros de caballerías*. María Jesús Fernández Prieto (trad.). Madrid: Taurus.

Recibido: 12/09/2021

Aceptado: 30/09/2021

UTOPIA EN EL *QUIJOTE*: EL DISCURSO DE LA EDAD DE ORO

RESUMEN: En este artículo me ocupo del discurso de don Quijote sobre la edad de oro. Se estudia el discurso como un discurso ficticio dentro de una obra ficcional. La utopía contenida en el discurso es explicada como un elemento central del *Quijote* de Cervantes y el discurso es considerado como un eje activo y dinámico de esta obra. La oposición que hay en el discurso entre el tiempo presente y el tiempo pasado es vista a la vez como estructura social y cultural no solo del discurso, sino también de toda la obra por la activación de la analogía como fundamento de la construcción literaria del *Quijote*. Las perspectivas y los instrumentos que ofrece la retórica cultural se emplean para elucidar la composición del discurso y su papel en la totalidad del texto en el que está inserto. La conciencia de la importancia de las voces de los personajes en el *Quijote* permite centrarse en el discurso como uno de los principales resultados de la función de las voces en la novela en la construcción del protagonista y como representación de la sociedad. Por ello el discurso de don Quijote sobre la edad de oro es un componente imprescindible de la obra.

PALABRAS CLAVE: Cervantes, don Quijote, discurso, ficción, utopía, edad de oro, analogía.

UTOPIA IN THE *QUIXOTE*: THE SPEECH ON THE GOLDEN AGE

ABSTRACT: In this article I deal with Don Quixote's speech on the Golden Age. The speech is studied as a fictitious one within a fictional work. The utopia contained in the speech is explained as a core element of Cervantes's *Don Quixote* and the speech is considered to be an active and dynamic axis of this work. The opposition existing in the speech between present and past times is viewed both as social and cultural structure not only of the speech but also of the whole work because of the activation of analogy as a foundation of the literary construction of *Don Quixote*. The perspectives and instruments offered by Cultural Rhetoric are used to elucidate the composition of the speech and its role in the whole text where it is embedded. The awareness of the importance of the voices of the characters in *Don Quixote* allows to focus the speech as one of the main results of the function of voices in the novel in the construction of the hero and as a representation of society. Thence, Don Quixote's speech on the Golden Age is an essential component of the work.

KEYWORDS: Cervantes, Don Quixote, speech, fiction, utopia, Golden Age, analogy.

## LOS ENGAÑOS A DON QUIJOTE. TENSION DE LÍNEAS NARRATIVAS

MARÍA STOOPEN GALÁN

Universidad Nacional Autónoma de México  
mstoopen@gmail.com

**E**n el capítulo 1 del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que da cuenta de la circunstancia doméstica del hidalgo, despuntan señales de una inevitable tensión, resultado del proceso de transformación del protagonista en caballero andante. Como sabemos, el narrador confiere todo el peso de la mudanza del hidalgo, tanto de la interna como de los cambios que realiza en su mundo inmediato, a su desmedida afición por los libros de caballerías. Focalizado el narrador únicamente en el proceso del hidalgo, no da cuenta aquí de las repercusiones de su conducta sobre los personajes cercanos al protagonista, el ama y la sobrina; solo informa que el cura y el barbero solían sostener con él «competencia [...] sobre cual había sido mejor caballero» (Cervantes, 1997: I, 1). Tal afinidad de intereses con «los notables de su aldea» (Buxó, 2010: 137), dotará a estos personajes de una gran ambigüedad para usar en su favor los códigos adoptados por el caballero en ciernes. Este exiguo ámbito familiar<sup>1</sup> resultará irremediamente puesto en crisis a causa de las acciones caballerescas emprendidas por el hidalgo. A cambio, sus pobladores, con lazos de parentesco, servidumbre o amistad con él, pronto buscarán hacer sentir su peso sobre el protagonista por el cambio de vida adoptado. Si, como dice Casaldueiro, «el encadenamiento temático es un recurso del arte narrativo de Cervantes» (1970: 34), aquí propongo la existencia en el *Quijote* de otro recurso: la construcción de dos líneas narrativas básicas, sostenidas por dos diferentes perspectivas o visiones del mundo, que tenderán a oponerse cada vez que se entrecruzan a lo largo de toda la obra, si bien es cierto

---

<sup>1</sup> Considero parte del ámbito familiar no solo a las mujeres que conviven con el hidalgo, además del «mozo de campo y plaza» (Cervantes, 1997: I, 1) —que no vuelve a figurar—, también al cura y al barbero, sus amigos cercanos. Al respecto, Jorge Chen Sham (2013: 15-16) comenta: «Joaquín Casaldueiro (1970: 64) ya veía su función en parejas para que sirvieran “de sostén, de acompañamiento; agrupadas de dos en dos”».

que una y otra sostendrán su propio encadenamiento temático<sup>2</sup>. La existencia de estas dos líneas narrativas corresponde a la proposición de Henrik Ziomek sobre «la alta incidencia del número dos [que] sostiene la estructura binaria de la novela» (1980: 827).

No es sin razón, pues, que el hidalgo convertido en caballero, al iniciar sus andanzas por el ancho mundo, actúe con sigilo al momento de abandonar el terreno familiar, ya que intuye que los personajes domésticos podrían oponerse a su nueva condición:

Y así, sin dar parte a persona alguna de su intención y sin que nadie le viese, una mañana, antes del día [...], por la puerta falsa de un corral salió al campo, con grandísimo contento y alborozo de ver con cuanta facilidad había dado principio a su buen deseo (I, 2).

Poco más adelante, a punto de ser armado caballero, el discurso que le dirige a don Quijote el ventero, convertido en padrino de armas, oscila entre saberes pseudo caballerescos y consejos prácticos, tales como proveerse de «dineros y camisas limpias» y «una arqueta pequeña llena de ungüentos para curar las heridas» (I, 3). Dichas recomendaciones obligan a don Quijote a volver a casa, así como el peso de la realidad, pues después de haber participado en dos actos caballerescos, regresa molido a palos, auxiliado por un labrador vecino suyo y urgido de cuidados domésticos.

Así, en el capítulo 5 se hace explícita la tensión entre las dos líneas narrativas sugeridas al inicio<sup>3</sup>. El comedido labrador encuentra la casa de don Quijote «toda alborotada» (I, 5). En efecto, la desaparición del hidalgo ha puesto en crisis el ámbito doméstico, conflicto ahora evidente en voz de las mujeres, quienes, habiendo sido testigos desde el principio de los actos del hidalgo, manifiestan su parecer, no consignado por el narrador en el capítulo 1. Es en el quinto donde las mujeres adquieren mayor relevancia. El ama informa al licenciado Pero Pérez sobre su convicción de que la ausencia del hidalgo se debe a la lectura de los «malditos libros de caballerías» que «le han vuelto el juicio» (I, 5). Por su parte, la sobrina, habiendo percibido indicios de una conducta anómala en su tío, comunica a maese Nicolás su arrepentimiento de no haberles dado aviso a tiempo, pues se percató de que esos «desalmados libros de desventuras» (I, 5) provocaban que el hidalgo emprendiera luchas imaginarias con gigantes, y propone como solución quemar

<sup>2</sup> No me referiré aquí a las múltiples perspectivas que, a lo largo de la historia, se enfrentarán de diversas maneras con el punto de vista y las acciones de don Quijote, ni tampoco a los puntos de vista disímiles de don Quijote y Sancho. En Stoopan (2010: 63-71), planteo por primera vez la constitución de estas dos líneas narrativas.

<sup>3</sup> María José Rodilla comenta «Ya sea con respecto a un personaje, historias o temas, algunos capítulos tienen conexiones entre sí» (2006: 334). Es lo que ocurre entre los capítulos 1 y 5.

los «descomulgados libros» (I, 5). De este modo, desde su punto de vista, que compartirán todos los personajes domésticos, destruida la causa del daño, desaparecerá la enfermedad. Por su parte, don Quijote sostiene una postura ambigua: aunque reconoce como suya la casa a la que llega y su autoridad sobre las mujeres que la habitan, confía su curación a la maga protectora de Amadís: «Llévenme a mi lecho, y llámese, si fuere posible, a la sabia Urganda, que cure y cate de mis heridas» (I, 5). No obstante, la decisión de destruir los libros confiere poder a los personajes domésticos sobre el hidalgo —quien duerme largos periodos— y profundiza la oposición de las líneas narrativas que aflora en el capítulo 1.

Quemados los libros y tapiada la entrada al aposento que los contenía<sup>4</sup>, las mujeres —habiendo observado los distintos actos de su amo y comprendido los mecanismos de su pensamiento— ahora también son capaces de inventar una causa acorde con el imaginario caballeresco, por lo que culpan a un encantador de la desaparición de la biblioteca. Así, los mundos de don Quijote y de los personajes domésticos, aunque discordes, son a la vez permeables. Aparentemente, la batalla ha sido ganada por los personajes domésticos, ya que el hidalgo «estuvo quince días en casa muy sosegado, sin dar muestras de querer segundar sus primeros devaneos» (I, 7). Sin embargo, su mente sigue trabajando: además de insistir ante sus compadres «que la cosa que más necesidad tenía el mundo era de caballeros andantes y de que en él se resucitase la caballería andante» (I, 7), prepara su segunda salida solicitando «a un labrador vecino suyo» (I, 7) para que le sirviese de escudero. En conclusión, el drástico remedio puesto en práctica por los personajes domésticos no resultó eficaz para someter la voluntad del hidalgo. Una vez asimilado el contenido de los libros, su existencia física ya no le es necesaria. No obstante, don Quijote cumple con el verdadero propósito por el que regresó a su casa: el proveerse de dineros «vendiendo una cosa y empeñando otra y malbaratándolas todas» (I, 7), así como «de camisas y de las demás cosas que él pudo, conforme el consejo que el ventero le había dado» (I, 7); hechos a partir de los cuales abandona los terrenos familiares en la única ocasión que regresa a ellos por decisión propia. De este modo, la línea narrativa doméstica queda interrumpida durante un

<sup>4</sup> Fernando del Paso hace la siguiente observación con respecto a la desaparición de la biblioteca: «Cervantes no entra en detalles sobre cómo se las ingeniaron el cura y la sobrina para tapiar la puerta con tales artes que no se notaran los nuevos ladrillos y el nuevo jalbegue o argamasilla y la nueva pintura, pero olvida Cervantes algo muy importante que hace quedar como tontos a los vándalos, como tonto de capirote al hidalgo y como don tontísimo a su autor: que ninguna habitación desaparece si no desaparece o desaparecen la pared o las paredes que comparte con otras habitaciones y si no desaparece, dado el caso, el techo de la habitación situada abajo de ella o el piso de la habitación situada arriba, lo cual dejaría en la casa correspondiente un hueco enorme y desconsolador. [...] Don Quijote vuelve a salir después por la misma puerta del mismo corral y no se da cuenta de que la ventana o las ventanas de su biblioteca permanecen en su lugar, nadie se los ha llevado, como se suponía, con todo y sus respectivos moldes. [...] Y es que las bibliotecas, señoras y señores, no desaparecen como contenido y menos como continente así como así» (2010: 360).

buen número de capítulos. Predominará, como es lógico, la línea narrativa en la que don Quijote y Sancho son amos y señores.

Será en el capítulo 23<sup>5</sup>, en Sierra Morena, cuando se trace la primera posibilidad de un nuevo cruce de las líneas narrativas en cuestión. Para compensar la pérdida del rucio, don Quijote le promete a Sancho «darle una cédula de cambio para que le diesen tres [pollinos] en su casa, de cinco que había dejado en ella» (I, 23). Más adelante, en el capítulo 25, cuando se dispone a hacer penitencia por Dulcinea, don Quijote decide escribir una carta a su amada y enviársela con Sancho. El escudero, por su parte, le solicita también por escrito «la libranza pollinesca» (I, 25). Puesto Rocinante en libertad por su amo, Sancho pide «tornar a ensillar a Rocinante, para que supla la falta del rucio, porque será ahorrar tiempo a mi ida y vuelta» (I, 25). Tales son las decisiones que encaminan al escudero tanto a casa del hidalgo como a El Toboso.

Alejado del lugar donde quedó el caballero penitente, afuera de la venta donde le había ocurrido «la desgracia de la manta» (I, 26), Sancho, montado en Rocinante, es reconocido por el cura y el barbero. Así, de improviso, se encuentran de nuevo personajes de las dos líneas narrativas, aunque ahora con Sancho como protagonista de la caballeresca. La tensión se presenta en un principio, pues los compadres quieren saber dónde se halla don Quijote y el barbero amenaza a Sancho: «si vos no nos decís dónde queda, imaginaremos [...] que vos le habéis muerto y robado, pues venís encima de su caballo» (I, 26). Así, desde el principio, maese Nicolás deja en claro el motivo por el que salió junto con maese Pero de la aldea. Por su parte, Sancho no solo se defiende bien de la amenaza, sino que pone al tanto a cura y barbero de la situación en que dejó a su amo y de «las aventuras que le habían sucedido» (I, 26), así como del encargo de entregar la carta a Dulcinea. De este modo, la tensión entre los personajes cede, dado que la convicción caballeresca de Sancho es precaria, mantenida, sí, por su lealtad a don Quijote, pero principalmente por la promesa del gobierno de la ínsula. Por el contrario, se construye entre los tres una relación afable, aunque dominada por la malicia de los notables de la aldea que se benefician de la lengua suelta del escudero y se divierten con sus fantasías y deslices. En consecuencia, el cura sabe que cuenta con Sancho para conseguir su cometido: «—[...] Mas lo que ahora se ha de hacer es dar orden como sacar a vuestro amo de aquella inútil penitencia que decís que queda haciendo [...]» (I, 26).

Así, utilizando su conocimiento de los ideales que rigen al caballero, el cura le propone al barbero representar una escena «al gusto de don Quijote» (I, 26) vistiéndose «en hábito de doncella andante, y que él procurase ponerse lo mejor

<sup>5</sup> A partir de la adición aparecida en la segunda edición revisada de Juan de la Cuesta (Madrid, 1605), en que se relata la pérdida y recuperación del asno de Sancho. Véase Cervantes (1997: I, 23, «Apéndice»).

que pudiese de escudero» (Cervantes, 1997: I, 26). La «doncella afligida y menesterosa» (I, 26) conseguiría la defensa de don Quijote y «desta manera le sacaría de allí y le llevarían a su lugar, donde procurarían ver si tenía algún remedio su extraña locura» (I, 26). De este modo, los muy dudosos defensores de la cordura, con la ambigüedad que los caracteriza, se valdrán del imaginario caballeresco para lograr su empeño. Se gesta de nuevo la tensión entre la línea doméstica, que no cesa en su propósito, y la caballeresca. Por su parte, Sancho colabora guiando a los compadres, pues coincide con ellos en el «gran deseo de volver a sacar a vuestra merced deste purgatorio donde lo dejo» (I, 25), según le había expresado a don Quijote, antes de separarse de él. El cura y el barbero, dueños de la situación, manipularán a su antojo a Sancho. Habiéndolo interceptado en su camino y conociendo lo que conviene al escudero, lo envían a buscar a su amo y le recomiendan que le diga que Dulcinea «le mandaba, so pena de la su desgracia, que luego al momento se viniese a ver con ella, que era cosa que le importaba mucho» (I, 27), y que ellos le dirían a don Quijote «que luego se pusiese en camino para ir a ser emperador o monarca» (I, 27), consejos que los aldeanos saben que responden a los principales intereses de amo y escudero, a partir de los cuales cura y barbero se ponen en curso de conseguir su propósito.

Capítulos adelante, después de haber escuchado el cura y el barbero la historia de Cardenio y Dorotea, reaparece Sancho informando sobre la negativa de su señor de encaminarse a El Toboso, pues «estaba determinado de no parecer ante su fermosura fasta que hobiese fecho fazañas que le ficiesen digno de su gracia; y que si aquello pasaba adelante, corría peligro de no venir a ser emperador, como estaba obligado» (I, 29). Con tal resistencia se acrecienta la tensión entre las dos líneas narrativas, ahora con preponderancia de la caballeresca. No obstante, la balanza se inclinará de nuevo en favor de los aldeanos manchegos: Dorotea, al tanto de su cometido y de la locura de don Quijote, se ofrece a hacer «la doncella menesterosa mejor que el barbero» (I, 29). A Sancho se la presentan como heredera «del gran reino de Micomicón» (I, 29), hecho que favorece las ilusiones del escudero. Se crea, así, la paradoja de que los personeros de la línea doméstica y la cordura montan su propia fantasía caballeresca con la intención de combatir el mundo imaginario del hidalgo. Como era de esperarse, don Quijote confía en la farsa trazada por el cura, puesto que encaja en el universo que él mentalmente ha construido, aunque no deja de extrañarle la presencia del cura lejos de la aldea: «—[...] ruego al señor licenciado me diga qué es la causa que le ha traído por estas partes tan solo y tan sin criados y tan a la ligera [...]» (I, 29). El cura, obviamente, prefiere inventar una gran mentira que confesar la verdad y echar abajo el verdadero objetivo.

Durante el simulacro, siendo el tracista, la tensión recae principalmente sobre el licenciado, pues tiene que corregir errores, como el de la caída de la barba del

barbero / escudero, y ha de remediar los tropiezos de Dorotea / Micomicona y, a la vez, confiar en su capacidad de inventiva. En un principio, don Quijote y Sancho caen redondos en el engaño. «—¿Qué te parece, Sancho amigo? —dijo a este punto don Quijote— ¿No oyes lo que pasa? ¿No te lo dije yo? Mira si tenemos ya reino que mandar y reina con quien casar»<sup>6</sup> (I, 30). De nuevo, los personajes domésticos, uno como actor y otro como tracista, ganan supremacía sobre los caballerescos en su propio terreno. Pero en la misma conversación que sostienen Micomicona, don Quijote y Sancho ante la presencia de los demás personajes, que escuchan regocijados, el caballero refrenda su compromiso de ir al fin del mundo y defender a la princesa de la amenaza de su fiero enemigo, aunque retira su intención de casarse con ella porque le viene a la mente su devoción por Dulcinea. Sancho, que supone que podrá alcanzar un ducado a raíz del matrimonio de su amo, defiende la hermosura de «tan alta princesa» (I, 30) por encima de la de Dulcinea. Los golpes y los insultos de don Quijote no se hacen esperar. El momentáneo éxito de la farsa caballeresca montada por el cura y el barbero corre el riesgo de venirse abajo a causa del vasallaje amoroso del caballero a su dama. Sin embargo, los compadres logran «sacar a nuestro enamorado caballero de la asperísima penitencia en que se había puesto» (I, 30). Así, los protagonistas de la línea caballeresca, junto con Dorotea y Cardenio, son conducidos por maese Pero Pérez y maese Nicolás «a la venta espanto y asombro de Sancho Panza» (I, 32), desandando el camino que habían emprendido a Sierra Morena. Un triunfo parcial, sin embargo, ya que los personajes de la línea doméstica no insistirán por un prolongado periodo en su propósito de regresar a su compadre a casa; por el contrario, continuarán acompañando a los andantes manchegos y formarán parte de «la cuadrilla de don Quijote» (I, 32).

Una vez en la venta y sin proponérselo, don Quijote gana adeptos a su causa entre los pasajeros que estaban comiendo, mientras el caballero dormía. A partir del comentario del cura sobre los libros de caballerías causantes de la falta de juicio de don Quijote, se produce una discusión en torno a ellos. El ventero, Maritornes y la hija del ventero expresan los diferentes motivos por los que estos libros les placen. En cambio, ante la presencia de dos títulos caballerescos, a los compadres se les despierta el espíritu inquisitorial y el deseo de prenderles fuego, ante lo cual, el ventero esgrime las virtudes que él les encuentra a las historias de Felixmarte de Hircania y de Cirolingio de Tracia. Con esta defensa, el ventero se vuelve aliado de don Quijote, en contra de la postura del licenciado<sup>7</sup>.

En adelante, en lo que resta de la primera parte, los andantes manchegos perderán la libertad con la que se habían movido hasta el momento en que fueron

<sup>6</sup> Esta es la segunda ocasión en que don Quijote se olvida momentáneamente de Dulcinea. La historia seminal, antecedente de la de Micomicona, ocurre en I, 21. Véase Stoopen (2010: 187-194).

<sup>7</sup> Buxó (2010: 137-149) establece las coordenadas culturales sobre las que se relacionan los argumentos de los antagonistas.

alcanzados por los personajes del mundo doméstico. Ya no se les separarán los compadres de su aldea y algunos otros personajes y, por añadidura, la voluntad de don Quijote queda temporalmente sometida a la de Dorotea / Micomicona, quien le impide comprometerse en cualquier aventura distinta de la defensa de su reino y, en realidad, que lo aleje del propósito acordado con el cura y el barbero de conducirlo a su aldea. En tanto, las aventuras que tiene el caballero ocurren en la venta, el castillo en donde cree estar alojado. Además, en varios casos disminuirá su protagonismo y quedará convertido en testigo de las historias de otros personajes, a quienes el cura, en general, informará de la manía de don Quijote.

Una vez establecidos en la venta, el caballero logra una victoria al poner fin a la aflicción de la princesa Micomicona, según da voces Sancho a los demás: «—[...] ¡Vive Dios que ha dado una cuchillada al gigante enemigo de la señora princesa Micomicona, que le ha tajado la cabeza cercen a cercen, como si fuera un nabo!» (I, 35). No obstante, el ventero y los huéspedes presencian en el aposento de don Quijote las cuchillada que da dormido a unos cueros de vino, lo cual contradice el supuesto logro caballeresco anunciado por Sancho.

Por otro lado, los protagonistas de las historias amorosas —Cardenio y Lucinda, Dorotea y don Fernando— se han reunido y reconciliado en la venta, y el cura gana ventaja sobre el caballero al conseguir la alianza de don Fernando, que se une a la de Dorotea, para reconducir a don Quijote a casa y alcanzar la esperada cordura. Sin embargo, el caballero obtiene otro triunfo al lograr que todos los asistentes a la cena, sumados el cautivo y Zoraida y los demás caballeros llegados ese día a la venta, escuchasen su discurso sobre las armas y las letras, en el que da predominio a las armas e inicia y termina con el tema de la andante caballería. La coherencia del discurso contrasta notablemente con la reciente lucha tenida con el supuesto gigante enemigo de la princesa. El comentario de los oyentes disminuye el éxito, porque sienten lástima de que el «buen entendimiento y buen discurso en todas las cosas que trataba, le hubiese perdido tan rematadamente en tratándose de su negra y pizmienta caballería» (I, 38). Sin embargo, sorpresivamente, el cura lo alienta dándole la razón «en todo lo que había dicho en favor de las armas» (I, 38), además de que, más adelante, el barbero interviene en la disputa sobre la naturaleza del baciuelmo y la albarda / jaez y, en son de burla, hace coincidir su opinión con las de don Quijote y Sancho. Por supuesto, el cura lo secunda y los dos arrastran al juego a los demás personajes presentes, entre los que se inicia una reyerta. Sin duda, empalmadas las dos líneas narrativas, los representantes de la doméstica dominan la situación, aunque valiéndose de recursos quijotescos, sin que los andantes manchegos se percaten. Sin embargo, el escenario es oscilante, pues las autoridades allí presentes, el cura y el oidor, a petición de don Quijote, «que se veía metido de hoz y de coz en la discordia del campo de Agramante» (I, 45), han de encarnar, por disposición suya, a Agramante y al rey Sobrino para

poner paz en el altercado entre los concurrentes. Y fluctuante también es la defensa del licenciado en favor del caballero, usando el argumento de su locura frente a los cuadrilleros de la Santa Hermandad, que venían a prender a don Quijote por la liberación de los galeotes, puesto que el cura no puede permitir que su compadre tenga otro destino distinto que la reclusión en su casa.

A los dos días de estancia en la venta, supuestamente liberada la reina Micomicona, cura y barbero deciden llevarse a don Quijote a su aldea. Idean una trampa alevosa y degradante para la dignidad del caballero, quien, estando dormido, es atado de pies y manos y colocado en una jaula por los numerosos huéspedes disfrazados, aliados de los personajes domésticos. Don Quijote «creyó que todas aquellas figuras eran fantasmas de aquel encantado castillo, y que sin duda alguna ya estaba encantado, pues no se podía menear ni defender» (I, 46). El barbero, con «voz temerosa» (I, 46), pronuncia una ilusoria profecía<sup>8</sup>, en que le anuncia a don Quijote que «la aventura en que tu gran esfuerzo te puso [...] se acabará cuando el furibundo león manchado con la blanca paloma tobosina yoguieren en uno» (I, 46); y consuela a Sancho Panza de la visión de su amo en tan malas condiciones al manifestarle que serán cumplidos los ofrecimientos hechos por su señor y pagado su salario. Don Quijote, que ha sido nuevamente engañado en sus propios términos, espera no morir en esa prisión sin antes ver las promesas consumadas y, aunque impotente, ratifica los ofrecimientos a su escudero. El caballero, sin embargo, siente que recibe un trato indigno para los de su profesión: «que me lleven a mí ahora sobre un carro de bueyes, ¡vive Dios que me pone en confusión!» (I, 47). Los personajes de la línea doméstica ya no solo se valen de aliados que representan papeles, sino que cometen ahora actos traicioneros tanto en el terreno físico como en el moral, hechos que dejan indefenso a don Quijote.

Finalmente, transportando a su compadre como delincuente, se ponen en camino los notables de la aldea acompañados de los cuadrilleros, y Sancho Panza a cargo de las monturas, quien no va engañado y descreo de encantadores y encantamientos. Puestos en ruta, ante el canónigo de Toledo y sus criados, que les han dado alcance en el camino, el escudero descubre la artimaña del cura: «—¡Ah, señor cura, señor cura! ¿Pensaba vuestra merced que no le conozco y pensaba que yo no calo y adivino adónde se encaminan estos nuevos encantamientos?» (I, 47). Y le pesa no regresar a casa «hecho gobernador o visorrey de alguna ínsula o reino» (I, 47). Así, cada uno de los andantes manchegos ha sido vencido en sus aspiraciones. El cura gana otro aliado al hacer partícipe al canónigo de su intención y, de este modo, la derrota para don Quijote se acrecienta, ahora en los principios a los que se ha entregado, ya que el canónigo, en charla aparte con el licenciado, destaca los defectos de los libros de caballerías. A solas con su amo, Sancho

<sup>8</sup> Chen Sham (2010: 15-27) hace una valoración del arte adivinatorio del barbero.

intenta ganarles la partida a sus compatriotas revelándole a don Quijote, sin éxito, la verdadera identidad de sus carceleros. Don Quijote, sin embargo, puesto en temporal libertad a la hora de comer, aprovecha la oportunidad para sostener «discretas altercaciones» (I, 50) con el canónigo sobre libros de caballerías, tener una pendencia con un cabrero que asegura que «este gentilhombre debe de tener vacíos los aposentos de la cabeza» (I, 52) y emprender la aventura de los disciplinantes, con la que pretende probar a los presentes la importancia de profesar la caballería andante. Un triunfo transitorio para don Quijote sobre sus captores y el canónigo, quienes ni ellos ni Sancho pueden detenerlo. Sin embargo, don Quijote fracasa en la empresa a causa del golpe que recibe de uno de los disciplinantes, y promueve su propia y definitiva derrota al pedirle a Sancho que lo meta de nuevo al «carro encantado, que ya no estoy para oprimir la silla de Rocinante, porque tengo todo este hombro hecho pedazos» (I, 52). Sancho también expresa su aspiración de volver «a mi aldea en compañía destes señores que su bien desean, y allí daremos orden de hacer otra salida que nos sea de más provecho y fama» (I, 52), propósito que siembra la posibilidad de dar nueva vigencia a la línea caballescra<sup>9</sup>. Por fin el cura y el barbero han logrado triunfar y llegan a la aldea con los andantes manchegos. Las mujeres, al ver el estado en que viene el hidalgo, maldicen de nueva cuenta los libros de caballerías y a sus autores; reciben también el consejo del cura «que estuviesen alerta de que otra vez no se les escapase» (I, 52). La complicidad de los personajes domésticos ha logrado cumplir parcialmente su propósito original, ya que don Quijote, por su parte, tendido en su antiguo lecho «no acababa de entender en qué parte estaba» (I, 52). Así de ajeno le resulta al caballero su ámbito familiar. Don Quijote está en casa, pero su desvarío sigue activo.

Ahora bien, debido al triunfo de los representantes de la línea narrativa doméstica sobre la caballescra y la supuesta vuelta del hidalgo a la normalidad, dada la opinión del «amigo» formulada en el prólogo de 1605 sobre el libro en cuestión de que «todo él es una invectiva contra los libros de caballerías»<sup>10</sup>, se reabre la pregunta de si esa es realmente la finalidad principal de la escritura del *Quijote*. Un intento de solución —si es que la hay— puede ser examinar el diálogo que sostienen el canónigo de Toledo y el caballero hacia el final de la primera parte (I, 49). El canónigo, sustentado en la información que el cura le dio sobre el desvarío de don Quijote y en su conocimiento del género, interroga al manchego sobre su creencia de que va encantado y sobre la verdad de los hechos y

<sup>9</sup> Los lectores tendrían que esperar diez años para percatarse de que la segunda parte inicia y continúa con la misma tensión narrativa entre las dos líneas, la doméstica y la caballescra. La diferencia reside en que Sansón Carrasco asumirá el protagonismo doméstico.

<sup>10</sup> «El amigo expresa aquí la intención primaria —real o aparente— de C». Véase Cervantes (1997: prólogo, n.º 83).

personajes de los libros de caballerías y, al igual que los representantes del mundo doméstico, relaciona su lectura con la pérdida de juicio del hidalgo. Don Quijote comprende muy bien el discurso del canónigo y le responde con una mezcla de hechos y personajes históricos y ficticios. Y se ensartan en una discusión sobre la veracidad histórica de las aventuras de numerosos personajes<sup>11</sup>. Las discretas altercaciones entre el canónigo y don Quijote se reanudan con nuevos argumentos. El manchego esgrime una evidencia incontestable sobre la autorización regia para la impresión de tales libros, considerados mentirosos, y su popularidad entre todo tipo de lectores y a continuación narra hechos absolutamente inverosímiles para demostrar que «cualquiera parte que se lea de cualquiera historia de caballero andante ha de causar gusto y maravilla a cualquiera que la leyere» (I, 50)<sup>12</sup>. A la veracidad de las historias suma el gusto que proporcionan —contento compartido en parte por el canónigo—<sup>13</sup>, asegura, además, que para él el ejercicio de la caballería ha sido un camino de perfeccionamiento y retoma el tema de ganar un reino y favorecer con un condado a su fiel escudero, «el mejor hombre del mundo» (I, 50).

Si atendemos al comentario de Francisco López Estrada de que en el extenso diálogo que sostienen los personajes, «se replantea la cuestión de la verdad y la ficción literarias sin resolverse. Los criterios del loco D[on] Q[uijote] y del sensato canónigo chocan, y aunque este parece llevar la razón, aquel gana en fantasía; es cuestión insoluble» (Cervantes, 1997: «Lectura del capítulo 50»), surge una nueva cuestión: ¿por qué Cervantes propicia este diálogo irresoluble en el que don Quijote, vencido, aunque temporalmente liberado, puede exponer con desembarazo y amplitud sus argumentos? Aventuro la respuesta de que el autor encontró en dichos libros, que muy bien conocía, una rica veta literaria, que aprovechó para escribir el mejor libro de caballerías, que a la vez logra ser crítico del género, dado su tratamiento paródico.

<sup>11</sup> Russell comenta: «Como ya ha sucedido en los dos capítulos anteriores, la postura crítica neoaristotélica que el canónigo sostiene está acompañada de confesiones contradictorias al respecto que disminuyen el impacto doctrinal de las teorías literarias que él declara apoyar. [...]. Otra vez entra en juego la ironía cervantina: difícilmente pueden considerarse monumentos de la veracidad histórica varias de las obras citadas por el canónigo» (Cervantes, 1997: «Lectura del capítulo 49»).

<sup>12</sup> López Estrada comenta: «Para esto suma los clichés del lago tenebroso, la hermosura del campo pastoril (otro testimonio del cruce de los dominios caballeresco y pastoril, de importantes repercusiones estilísticas) y la recepción en la corte señorial» (Cervantes, 1997: «Lectura del capítulo 50»).

<sup>13</sup> «De mí sé decir que cuando los leo, en tanto que no pongo la imaginación en pensar que son todos mentira y liviandad, me dan algún contento; pero cuando caigo en la cuenta de lo que son, doy con el mejor dellos en la pared, y aun diera con él en el fuego, si cerca o presente le tuviera, bien como a merecedores de tal pena, por ser falsos y embusteros» (I, 49).

## BIBLIOGRAFÍA

- BUXÓ, José Pascual (2010). «De las “discretas altercaciones” de don Quijote en defensa de los libros de caballerías». En María Stoopén (coord.), *Horizonte cultural del Quijote*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 137-149 <<http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/3092>>.
- CASALDUERO, Joaquín (1970). *Sentido y forma del Quijote*. Madrid: Ínsula.
- CERVANTES, Miguel (1997). «Don Quijote de la Mancha». *Centro Virtual Cervantes* <<http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/edicion/parte1/parte02/cap11/default.htm>>.
- CHEN SHAM, Jorge (2013). «Imposturas del barbero maese Nicolás: disfraces y máscaras». En María Stoopén (coord.), *Segundones en el «Quijote»: de personajes, invenciones y otras minucias*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 15-27.
- RODILLA, María José (2006). «Preludios, correspondencias, reiteraciones y engarces. Claves para una lectura estructural del *Quijote*». En Gustavo Illades y James Iffland (eds.), *El Quijote desde América*. Ciudad de México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Vélaz Pliego» / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / El Colegio de México, pp. 331-346.
- STOOPEN, María (2010). «Don Quijote propone: ¿el cura Pero Pérez dispone? Del relato imaginario a la farsa». En María Stoopén (coord.), *Horizonte cultural del «Quijote»*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 187-194 <<http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/handle/10391/3093>>.
- STOOPEN, María (2010). «Don Quijote en casa (1605)». En María Stoopén (coord.), *Cervantes transgresor*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 63-71 <<http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/handle/10391/3093>>.
- ZIOMEK, Hienrik (1980). «El uso de los números en el *Quijote*». En Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (eds.), *Actas del sexto congreso internacional de hispanistas*. Toronto: University of Toronto, pp. 825-827 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/actas-del-sexto-congreso-internacional-de-hispanistas-celebrado-en-toronto-del-22-al-26-de-agosto-de-1977/>>.

Recibido: 05/02/2021

Aceptado: 12/04/2021



## LOS ENGAÑOS A DON QUIJOTE. TENSION DE LÍNEAS NARRATIVAS

RESUMEN: A partir del primer capítulo, el universo diegético del *Quijote* se construye de dos líneas narrativas básicas que, a lo largo de la historia, mantienen intermitentemente una tensión entre sí: la doméstica —formada por los personajes que comparten la cotidianidad con el hidalgo— y la caballeresca —instituida por el mismo hidalgo convertido en caballero andante—. A lo largo de la historia, en las dos partes del *Quijote*, los personajes de la línea doméstica intentarán reincorporar al hidalgo a la domesticidad, para ellos promesa de cordura, y utilizarán distintos métodos para lograrlo. Aquí me ocuparé de analizar en la primera parte esas estrategias, así como de la tensión narrativa que crean y del éxito o fracaso que consiguen.

PALABRAS CLAVE: Líneas narrativas: doméstica, caballeresca; tensión narrativa.

## THE DECEPTIONS OF DON QUIXOTE. TENSION OF NARRATIVES LINES

ABSTRACT: Starting from the first chapter, the diegetic universe of *Don Quixote* is built on two basic narrative lines that, throughout the story, intermittently maintain a tension between them: the domestic one, formed by characters who share daily life with the hidalgo, and the chivalric one, instituted by the same hidalgo turned knight errant. Throughout the story, in the two parts of *Don Quixote*, the characters of the domestic line will try to reincorporate the hidalgo to domesticity, for them a promise of sanity, and will use different methods to achieve it. Here I will deal with analyzing those strategies in Part One, as well as the narrative tension they create and the success or failure they achieve.

KEYWORDS: Narrative lines: domestic line, chivalrous line; narrative tension.

## LA QUIJOTIZACIÓN DE SANCHO Y LA AUTOORGANIZACIÓN DE LOS SISTEMAS\*

JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN

Università del Piemonte Orientale  
martin.moran@uniupo.it

La actuación de Sancho en el gobierno de Barataria es, sin duda alguna, el momento culminante de lo que buena parte de la crítica ha visto como su proceso de crecimiento. En la ínsula, el rústico escudero de don Quijote hace gala de unas dotes naturales para el gobierno que le granjean el amor y el respeto de los miembros de la comunidad: «Quedaron todos admirados, y tuvieron a su gobernador por un nuevo Salomón» (II, 45)<sup>1</sup>. Además de este desmesurado elogio del ex pastor de cabras, se hallan desperdigadas por el texto de los capítulos dedicados a la ínsula otras valoraciones de su buen hacer que no dejan lugar a dudas sobre su encumbramiento; he aquí unos ejemplos:

Los circunstantes quedaron admirados de nuevo de los juicios y sentencias de su nuevo gobernador (II, 45).

Todos los que conocían a Sancho Panza se admiraban oyéndole hablar tan elegantemente y no sabían a qué atribuirlo, sino a que los oficios y cargos graves o adoban o entorpecen los entendimientos (II, 49).

—Cuando esperaba oír nuevas de tus descuidos e impertinencias, Sancho amigo, las oí de tus discreciones, de que di por ello gracias particulares al cielo, el cual del estiercol sabe levantar los pobres, y de los tontos hacer discretos (II, 51).

No cabe duda de que sus acciones y la consideración de las mismas por los demás personajes, amén del propio gobierno de la ínsula, tantas veces prometido por don Quijote, constituyen una forma de glorificación del personaje del escudero.

---

\* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FAR 2019 «Trasposizioni e riscritture (xvi-xx secolo)» financiado por la Università del Piemonte Orientale.

<sup>1</sup> He utilizado la edición online del *Quijote* del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>>.

Pero ¿a costa de qué? El Sancho, cuya sabiduría, discreción y aplomo alabamos en este episodio, es casi irreconocible para los lectores del *Quijote* de 1605; más bien se diría que es incluso incongruente con los atributos que lo caracterizaban diez años atrás. De aquel Sancho queda —¿cómo no?— el hambre atávica o, por mejor decir, su glotonería y falta de moderación con la comida, de la que hace escarnio el cruel médico Pedro Recio de Tirteafuera, cuando hace retirar de la mesa, uno por uno, los manjares sobre los que ha caído la mirada deseante del hambriento gobernador; el amor por los refranes, sobre los que se fundan algunos de sus juicios; la campechanía, que antes era rusticidad y ahora, con el cargo, se ha transformado en una especie de versión plebeya de la *sprezzatura* que Castiglione aconsejaba al cortesano:

Fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò, che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi (1965: I, 26, 44).

En la traducción de Boscán suena así:

Huir cuanto sea posible el vicio que de los latinos es llamado afetación; nosotros, aunque en esto no tenemos vocablo propio, podremos llamarle curiosidad o demasiada diligencia y codicia de parecer mejor que todos. Esta tacha es aquella que suele ser odiosa a todo el mundo; de la cual nos hemos de guardar con todas nuestras fuerzas, usando en toda cosa un cierto desprecio o descuido, con el cual se encubra el arte y se muestre que todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado (1994: I, 26, 143-144).

Y en el precepto de la *sprezzatura* parecería inspirarse el Sancho recién llegado a la ínsula —pero no hay que olvidar el peso de los consejos de su amo e incluso su propia índole—, que renuncia a cualquier forma de afectación en los tratamientos cuando le leen el rótulo de la pared:

—Y ¿a quién llaman don Sancho Panza? —preguntó Sancho.  
—A vuestra señoría —respondió el mayordomo—, que en esta ínsula no ha entrado otro Panza sino el que está sentado en esa silla.  
—Pues advertid, hermano —dijo Sancho—, que yo no tengo don, ni en todo mi linaje le ha habido: Sancho Panza me llaman a secas, y Sancho se llamó mi padre, y Sancho mi agüelo, y todos fueron Panzas, sin añadiduras de dones ni donas (II, 45).

Claro que en el magnífico gobernador capaz de hacer constituciones que quedarán en la memoria de Barataria, dictar sentencia en complicadísimos casos de justicia y comportarse con el «desprecio» y el «descuido» del aristócrata más político, por debajo de esa pátina necesaria, aún pervive la parte «dura», caracterial,

pasiva, del labrador a la defensiva contra los abusos del poder, acostumbrado a ser mandado y no a mandar, y resignado a no tener autonomía. En él, la *sprezzatura* cortesana se confunde con la desconfianza y la ataraxia existencial del labrador acostumbrado a los zarandeos del poder y a la exclusión social. La campechanía que demuestra en el rechazo del «don», los refranes y, si se me apura, hasta la astucia con que desmonta algunos casos listos para sentencia, son, al fin y al cabo, virtudes de repliegue, desarrolladas por quien no puede permitirse la práctica de las virtudes sociales de los poderosos. La campechanía es la versión humilde del sosiego y el «desprecio» boscaniano; los refranes, del saber humanístico; y la astucia, del conocimiento de las leyes; son todos ellos, en una palabra, otras tantas formas de renuncia a instalarse en unos terrenos de la identidad social que sabe inhabitables para él. En ese sentido, desde la lógica narrativa, la *sprezzatura* plebeya de la que hace gala el Sancho insulano evita el engolosinamiento con el poder y una transformación de su personalidad que habrían hecho inviable su retorno a los moldes del siervo. Pero en los episodios de la ínsula él ya no es el títere movido por hilos ajenos; ahora es capaz de tomar la iniciativa y dejar bien claras sus dotes y su intención de cambiar el mundo; ahora, además de ser el gobernador de sus súbditos, se ha hecho gobernador de sí mismo. Este aspecto de su personalidad insulana, la parte activa de su sistema de atributos, es justamente la que resulta incongruente con aquel Sancho de diez años atrás que comulgaba con todas las ruedas de molino que su amo le iba suministrando, así fuera después de un primer momento de escepticismo, y que daba por reales los encantadores, los bálsamos milagrosos, las princesas Dulcinea y Micomicona, las ínsulas, etc.

Tampoco las actuaciones de Sancho en los episodios anteriores al del gobierno hacían presagiar el excelente desenvolvimiento en Barataria; en efecto, no cabía esperar finuras de leguleyo de quien pedía sin asomo de ironía «una tantica parte del cielo» (II, 42) al mismo duque que le estaba mandando a gobernar una de sus posesiones en la tierra; y, poco antes, se dejaba convencer por la duquesa de que Dulcinea estaba realmente encantada (II, 33), a pesar de que el artífice del supuesto encantamiento había sido él y, por tanto, debía de saber muy bien que nunca había tenido lugar. Tampoco el comportamiento de Sancho en los episodios posteriores al de la ínsula parece coherente con las sentencias de marras, si es capaz de dejarse engatusar por el derrotado don Quijote para que emprendan vida de pastores durante el año de abstinencia aventurera que le ha impuesto el caballero de la Blanca Luna y de aconsejar al moribundo don Quijote: «—No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate» (II, 74).

Es cierto que el personaje de Sancho se mueve entre los dos extremos del oxímoron tonto / listo, como don Quijote entre los del loco / cuerdo (Socrate, 1974:

40), y que todas las acciones y dichos aludidos hasta aquí cabrían en ese inmenso espacio de actuación; pero el decoro del personaje impondría la reducción del espacio actancial a una zona donde las dos cualidades no sean incompatibles, como creo que sucede entre el consejo final a don Quijote y la petición al duque, por un lado, y las justamente alabadas sentencias de la ínsula.

Mi opinión sobre la infracción al decoro por parte del Sancho de Barataria no es la de la mayor parte de la crítica, que por lo general ha visto en esta perspicacia del escudero una de las manifestaciones de su quijotización, proceso en acto ya desde el principio del *Quijote* de 1615. La idea de que la evidente evolución de Sancho entre la primera y la segunda parte sea debida al influjo de don Quijote es un tópico de la crítica cervantina, al menos desde que Madariaga (1947: 165-191) la formulara en los años veinte del siglo pasado; reaccionaba así don Salvador a la neta contraposición romántica entre el caballero del ideal y el escudero materialista, dignificada por Toffanin (1920: 211-221) en clave neoaristotélica cuando identificaba el motor profundo de los dos protagonistas en el binomio poesía / historia. Madariaga seguía la estela trazada por Savj-López (1913: 92, 94 y 105) y su idea de la lenta evolución de Sancho y su radical diferencia de don Quijote. La tesis de Madariaga ha tenido una notable fortuna entre los críticos, gracias a su reelaboración por Dámaso Alonso (1962: 9-19) y otros, entre los que destaca recientemente Dotras Bravo (2008); otro sector de la crítica se opone a la interpretación de la transformación de los personajes del *Quijote* como el resultado de un doble proceso de quijotización para Sancho y de sanchificación para don Quijote con el argumento de que entre 1605 y 1615 no se produce un verdadero crecimiento de los personajes, sino una transformación repentina (Sletsjöe, 1961; Russell, 1969; Martínez Bonati, 1978; Martín Morán, 1992).

En las páginas siguientes propongo una perspectiva crítica un tanto diferente de la actuación del gran gobernador de Barataria, analizando sus comportamientos no como ocurrencias únicas, ni como elementos de una serie, sino como componentes de varios sistemas interrelacionados que se definen y se perfilan de manera diferente en cada contexto, según las relaciones con los otros componentes y según las modificaciones de su equilibrio interno.

## 1. NACIMIENTO DE UN BINOMIO

Un aspecto en el que básicamente todos los críticos que se han ocupado de la relación entre don Quijote y Sancho coinciden es en el hecho de que forman un binomio casi inescindible. Hay incluso quien lleva la idea a sus consecuencias extremas y sostiene que se trata, en realidad, de un solo personaje (Sánchez Rivero, 1927: 293 y ss.; Molho, 1976: 255). En efecto, casi no es concebible don Quijote sin Sancho y viceversa; como tampoco lo son sus acciones, si no es en el

interior de un complejo de dinámicas relacionales con el entorno social. Las valencias del personaje de don Quijote resaltan en su oposición a las de Sancho y, al contrario, las de Sancho en oposición a las de don Quijote; lo cual equivale a decir que el uno y el otro adecúan sus actos y dichos al tipo de respuesta que reciben de su interlocutor; por la misma regla de tres, su elevación a unos niveles de inteligencia y prudencia superiores en el *Quijote* de 1615 respecto a las cotas alcanzadas en 1605 podría depender también de las reacciones de la pareja a los estímulos del ambiente, lo que puede llevarnos a sospechar que las pretendidas evoluciones de los protagonistas son, en realidad, estrategias de adecuación elaboradas por el autor, para que ambos puedan responder a las nuevas exigencias del sistema del que forman parte.

Sobre la falsilla de la relación caballero / escudero de los libros de caballerías, pero también sobre la de amo / criado del folklore (Molho, 1976: 215-336; Redondo, 1978) de tantas obras dramáticas (Alonso, 1962; Díaz-Plaja, 1977: 81-162; Syverson-Stork, 1986) y de la literatura en general —aunque tampoco hay que desdeñar el modelo de la realidad social contemporánea (Close, 2001; Martín Morán, 2004)—, Cervantes propone una estructura binaria capaz de elaborar cualquier estímulo externo en una doble perspectiva: por un lado, la dimensión transitiva de la acción diegética, fruto de la respuesta a la incitación exógena y, por el otro, la dimensión reflexiva de la corrección del equilibrio interno del binomio en aras de una mayor eficacia en su interacción con el mundo. De tal modo, la estructura de dos elementos en tensión continua se retroalimenta positivamente a partir del estímulo exterior, al que ofrece una respuesta inmediata, mientras utiliza una parte de la energía de la respuesta para modificar su equilibrio interno; así es como en la teoría de los sistemas se define el fenómeno de la retroalimentación positiva (Watzlawick, Helmick Beavin y Jackson, 1985: 32-33; Åström y Murray, 2008: 1-3).

He aquí una actualización de las dinámicas apenas descritas en el ejemplo canónico: en el episodio de los molinos de viento, los dos oxímoros andantes (el loco / cuerdo y el tonto / listo) elaboran en el interior del binomio la doble esencia (gigantes / molinos) del elemento externo con una discusión en la que el componente loco de don Quijote trata de asimilar a su postura al componente listo de Sancho, sin llegar a convencerle de que son gigantes; cuando el polo cuerdo del caballero, tras la dolorosa derrota por obra de unas aspas caprichosas, se percate de que el polo listo de Sancho siente más la fuerza de atracción de la interpretación realista («los gigantes son molinos»), volverá a ceder su espacio al núcleo loco de su microsistema para imponer al otro la creencia en la intervención de los encantadores, sin que el criado pueda oponerse a su fuerza centrípeta, aun a costa de ver transformada su pasajera listura en tontería. De tal modo, el binomio de los dos microsistemas encuentra un nuevo equilibrio homeostático, fundado en la restauración de los dos polos deficientes (locura y simpleza), que le permitirá

afrontar cualquier otro estímulo real con una dinámica parecida, sin tener que recurrir de nuevo a los rudimentos de la enciclopedia caballeresca, puesto que estos ya habrán sido asimilados por los dos microsistemas; de todo ello resultará, por un lado, la producción de materia diegética y, por el otro, el reforzamiento de la capacidad resiliente del binomio.

La reacción en cadena que acabo de exponer podría haberse roto, si el segundo microsistema se hubiera resistido a la atracción final de la fuerza centrípeta del otro hacia el polo loco, negando la existencia de los encantadores, pero eso habría equivocado a negar la autoridad de don Quijote en materia caballeresca que es la base de su relación complementaria (Watzlawick, Helmick Beavin y Jackson, 1985: 68-71), la energía orbitante que une los dos sistemas, con lo que habría tenido que negar también su fe en la ínsula prometida y deshecho el binomio (Martín Morán, 2004). En última instancia, la fuerza que mantiene la cohesión del sistema es la voluntad de ser de don Quijote, que presiona activamente sobre el elemento inerte que es la voluntad de creer de Sancho, conformando una especie de membrana protectora hacia el entorno que encierra al binomio en sus dinámicas internas.

Claro que, si bien se mira, para explicar la interrelación entre amo y escudero no basta la lógica de la retroalimentación, pues no todos los estímulos tienen repercusión en el binomio y no todas las interacciones entre los dos microsistemas son respuestas a estímulos externos, ni tampoco todas producen alteraciones del equilibrio. Es necesario que los vectores de la modificación hacia el exterior o hacia el interior se circunscriban a un campo semántico específico, que es el mundo caballeresco con todos sus anexos: amor cortés, sentido del honor, concepción mágica del mundo, relaciones de vasallaje y pupilaje, etc.

De estos elementos ideológicos que conforman el coto cerrado de los valores de don Quijote, sobre los que está dispuesto a medirse con cualquiera y en cualquier circunstancia, se derivan unas aptitudes que, como otros tantos «gestos», definen la fisonomía comportamental del caballero: retórico orador, soñador utópico, melancólico depresivo, enamorado fiel, etc. Tanto la ideología de don Quijote, como sus aptitudes «gestuales» se enfrentan a la ausencia de ideología de Sancho, a sus actitudes renunciatorias; de ahí surgen situaciones caracterizadas, por lo general por un primer momento de rechazo a los «gestos» del amo por parte del siervo que los rebaja a los niveles de su apego a la tierra y lo material, para en un segundo momento dejarse contaminar y emprender él también el vuelo en las alas del ideal.

## 2. IDENTIDAD SIN OXÍMOROS

En realidad hay otro campo semántico en el que el caballero loco desarrolla unas aptitudes especiales, que es el de la necesidad de ser un personaje literario; tal ámbito aparece apenas esbozado en 1605, cuando imagina incluso las palabras

concretas con que su futuro historiador se imaginará su primera salida por el campo de Montiel:

—¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos...» (I, 2).

En 1615, en cambio, después de que Sansón Carrasco le lleve la noticia de la publicación del libro de 1605, su afán de transcendencia literaria futura se ha transformado en una realidad presente incontrovertible, que genera en él la conciencia de ser un personaje literario y el comprensible orgullo por hallarse ya en estampa; así concluye su presentación con el caballero del Verde Gabán: «—Treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia, y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el cielo no lo remedia» (II, 16). Claro que las aptitudes que derivan del afán literario de don Quijote son difícilmente separables de las que provienen del ámbito caballeresco; el honor que glorifica al héroe de las caballerías, en la mente de don Quijote, no es muy distinto de la fama que su condición de personaje libresco le procura.

Ahora bien, esto no quiere decir que otros elementos fuera de los dos campos acotados no existan o que ocasionalmente no puedan ser también productivos para el relato. En realidad, como todo el mundo sabe, la composición de los dos microsistemas es más compleja de lo apuntado. Los dos personajes poseen otros atributos fuera del oxímoron central que los opone al otro, que son, tal vez, los que los hacen más completos a los ojos del lector, más redondos, en una palabra, más reconocibles como paradigmas de humanidad. En el caso de don Quijote esas cualidades son las que, de algún modo, niegan las líneas de comportamiento fundamentales, pues de concederles espacio lo desconstituirían como aspirante a caballero; sustancialmente se reducen a unos pocos restos de la mentalidad pragmática del hidalgo de aldea que son los que le hacen volver a probar la celada (I, 1) o rebajar a Dulcinea a instrumento necesario para su acción (I, 25) o ver las ensoñaciones desacralizadoras de la cueva de Montesinos (II, 23) o padecer las necesidades fisiológicas impolutas en la primera venta (I, 2) y no tanto en el carro de vuelta a casa, cuando el caballero pide ayuda a Sancho con estas sentidas palabras: «¡Sácame deste peligro, que no anda todo limpio!» (I, 48). Las acciones derivadas de esta segunda área de atributos no construyen el currículum caballeresco, como podrían hacer las otras, con todos sus problemas de interpretación correcta de lo vivido y de evaluación final del resultado obtenido, sino otro paralelo y subsumido a tanta gloria que propone más la personalidad de un personaje de entremés o de farsa narrativa.

Una vez aclarada la interacción en el binomio y del mismo con el entorno, desplazaremos el foco de nuestra atención a la evolución del triple sistema a lo largo de la novela, en sus diferentes fases.

### 3. EVOLUCIÓN DEL BINOMIO

Antes de la constitución del binomio, es decir, antes de que Sancho entrara en escena, en la primera salida de don Quijote, era el propio caballero el que recubría algunas de las funciones cómicas que luego serán de su escudero, con la urgencia por satisfacer su hambre o sus chistes sobre la comida:

Preguntáronle si por ventura comería su merced truchuela, que no había otro pescado que dalle a comer.

—Como haya muchas truchuelas —respondió don Quijote—, podrán servir de una trucha, porque eso se me da que me den ocho reales en sencillos que en una pieza de a ocho. Cuanto más, que podría ser que fuesen estas truchuelas como la ternera, que es mejor que la vaca, y el cabrito que el cabrón (I, 2).

En estos primeros capítulos, la estrategia de marcación de su locura pasaba por su descalificación a cargo del narrador («el sol entraba tan aprieta y con tanto ardor, que fuera bastante a derretirle los sesos, si algunos tuviera» [I, 2]) y el encontronazo violento o la reacción de total extrañeza de los personajes con los que se topaba; el resultado era el de un personaje sin facetas, con una sola dimensión enajenada, o poco más, que lo alejaba de la interacción racional con los demás; la capacidad oratoria que lo caracterizará en la segunda salida, a partir del encuentro con los cabreros (I, 11), aún no le proporciona, en esta primera, la posibilidad del intercambio dialéctico en las ocasiones convivales.

La llegada de Sancho, o sea, la constitución del binomio, proporciona a don Quijote un interlocutor constante para sus observaciones sobre el mundo, sus percepciones aberrantes, sus ilusiones, sus preceptos, sus proyectos, sus amores; el narrador podrá tomar la adecuada distancia, ya sin la urgencia de la reprobación del loco de la primera salida: Sancho servirá de piedra de toque constante de la locura del hidalgo. Así pues, el sistema de la primera salida, que preveía el conflicto abierto, verbal o de actos, entre el loco andante y sus interlocutores, con un observador externo, el narrador, que tomaba posición contra su protagonista, con la inclusión del escudero, mantiene su equilibrio y su efectividad en parodiar la figura del novel caballero andante, pero en su reajuste atribuye a Sancho funciones que eran propias de otros personajes, como la de generar diálogos o situaciones cómicas sobre la comida, que antes, como hemos visto, en alguna ocasión, corría a cargo del propio don Quijote; o la incompatibilidad de códigos lingüísticos que explicaba la reacción de las mozas del partido (I, 2), los mercaderes de Toledo (I, 4),

Juan Haldudo (I, 4) o Pedro Alonso (I, 5) ante las peroraciones anacrónicas, con pretensiones imperativas y propuestas de identidades alternativas que les hace don Quijote; o la atención al cuerpo del caballero de las mozas del partido, cuando le ayudan con exquisita diligencia a trincar el vino por una cánula (I, 2), o la del samaritano Pedro Alonso que lo recoge del suelo y lo lleva hasta su casa (I, 5).

La inclusión de un elemento nuevo en los estratos superiores del sistema conlleva la concentración de funciones en él, a expensas de otros personajes, como si se tratara de una especie invasora en un nicho ecológico frágil; en este caso, la inclusión del voraz invasor Sancho Panza tiene también una recaída positiva en el debilitamiento de la membrana externa que encerraba las situaciones narrativas en una síntesis semántica a cargo del narrador —por ejemplo, bajo forma de descalificaciones del andante ido—; la continua interacción dialógica entre Sancho y su amo, en un ámbito privado, segregado del sistema general, expone a la contemplación y el juicio del observador los modos de comprensión del mundo de los personajes; el binomio muestra sus dinámicas internas y esto enriquece ulteriormente el macrosistema de la comunicación literaria entre la obra y el contexto sociocultural de su recepción.

Los modos de interacción entre la entidad protagonista y los demás personajes se amplían con la llegada de Sancho, como es lógico, pero además, con el diálogo entre los dos errantes anterior y posterior a la acción, se constituye un nivel superior del sistema en el que la relación interna del binomio se retroalimenta del sentido de los hechos —lo decía hace un momento—, transformando continuamente cada uno de los elementos sobre la base de la experiencia compartida. La importancia de esa retroalimentación se percibe en las reiteraciones de los contenidos, cuando ambos vuelven sobre un tema o un episodio ya tratados para matizar algún aspecto o tratar de alterar el equilibrio interno del binomio; Sancho utilizará varias veces el recuerdo de sus padecimientos físicos como resultado de los alardes caballerescos de su amo, para amenazar con abandonarlo o para tratar de sacar un mayor beneficio personal; y así el manteamiento, los palos recibidos, el hambre, los encantadores serán unas constantes del diálogo sobre las que se irá construyendo la relación entre los dos andantes.

#### 4. PROBLEMAS DE INESTABILIDAD DEL SISTEMA

La estabilidad del binomio es sometida a duras pruebas en diferentes ocasiones y casi siempre por deficiencias en la membrana autoritaria que lo protege. A veces, el carisma de don Quijote no consigue evitar que las agresiones de los elementos externos se ensañen con el otro microsistema, como en el episodio del manteamiento (I, 17), y por eso este reclama y amenaza con disolver la simbiosis volviéndose a casa (I, 18). Otras veces, la autoridad revierte sobre las

dinámicas internas del binomio, y así, por ejemplo, don Quijote impone moderación cuantitativa en el habla (I, 20) a un Sancho que termina por no aceptarlo y exigir cambios, so pena, esta vez también, de escindir la unión (I, 25). Otras veces aún, es Sancho el que tensa la relación con su amo, agrediendo desde el interior a uno de los componentes del microsistema de su amo, como cuando se burla de su retórica caballeresca en la aventura de los batanes (I, 20) o le sugiere que abandone la fidelidad a Dulcinea para aprovechar la ocasión que le ofrece Micomicona (I, 30) o le revela que la susodicha princesa se besa por los rincones con un recién llegado a la venta, demostrando así bien poca realeza (I, 37). Dos buenos palos en las espaldas de Sancho con el lanzón de don Quijote, en los dos primeros casos, y una airada reprimenda en el tercero, devolverán al binomio un equilibrio renovado.

El estrés del sistema binario se manifiesta en síntomas que cambian su aspecto externo; al igual que la modificación en los componentes de la atmósfera produce el calentamiento del clima, así las tensiones entre amo y criado producen alteraciones físicas en el primero o cambios en los tratamientos: si don Quijote abandona el «tú» y pasa al «vos», mala señal para Sancho. Claro que nunca tuvo don Quijote una alteración tan fuerte como la que le produce descubrir que Sancho ha calumniado a Micomicona con el chisme de los besos a escondidas: «Enarcó las cejas, hinchó los carrillos, miró a todas partes, y dio con el pie derecho una gran patada en el suelo, señales todas de la ira que encerraba en sus entrañas» (I, 46).

Otro momento delicado para la unidad amo / criado se verifica cuando, aprovechando una debilidad contractual de Sancho que pretende salario por sus servicios, se postula a sustituirlo el mismísimo Sansón Carrasco; de haberse producido la sustitución, el estudiante de Salamanca habría puesto en peligro la estabilidad del sistema, a causa de su superior inteligencia, lo que, por supuesto, habría hecho inviables muchos de los diálogos entre amo y escudero. En otras palabras: la capacidad del postulante de desarrollar unas funciones a un nivel superior en la jerarquía del sistema habría puesto en peligro la subsistencia del mismo; afortunadamente la competencia por el puesto es ganada por Sancho, a costa de renunciar a su reivindicación sindical, y eso garantiza la estabilidad y la pervivencia del conjunto.

A modo de corolario de la argumentación anterior, podríamos afirmar que, en el *Quijote* de 1605, el binomio protagonista mantiene una gran estabilidad, sin necesidad de modificar los componentes de cada microsistema, gracias a su capacidad de resiliencia frente a las agresiones del entorno y a su versatilidad en la consecución de diferentes equilibrios homeostáticos; pero ¿qué sucederá cuando las amenazas al sistema vengan, no del entorno inmediato, sino de ámbitos más alejados y potentes? Tendremos la oportunidad de comprobar su capacidad de reacción en la segunda parte de la obra.

## 5. EL BINOMIO EN 1615

En el *Quijote* de 1615, el macrosistema del texto reacciona contra dos fuertes traumas producidos por fuentes externas, extratextuales y, por tanto, vinculadas no ya a la ficción sino al contexto histórico-cultural de la obra. La reacción a las dos agresiones va a implicar la alteración de las funciones y los equilibrios internos de los diferentes microsistemas que componen el texto en sus varios niveles. En 1605, el proceso de autoorganización de los sistemas como consecuencia del influjo del entorno no transcendía los límites del relato; tanto las agresiones como la reacción subsiguiente tenían dimensión intratextual. Ahora, el relato modifica sus estructuras funcionales sobre la base de elementos del mundo real, por más que estén ligados ambos al campo literario (Bourdieu, 1992), pues se trata, como ya se habrá adivinado, en primer lugar, de la elaboración en 1615 de la noticia de la publicación, difusión y recepción del *Quijote* de 1605, y, en segundo lugar, de la del *Quijote* de Avellaneda, a la altura del capítulo II, 59.

En los primeros capítulos de la obra de 1615, Sansón Carrasco expone sucintamente ante don Quijote y Sancho los aspectos principales de la recepción del *Quijote* de 1605, subrayando la buena acogida general por parte del público lector, sin ocultar, empero, las críticas: los protagonistas reciben demasiados palos, el libro contiene relatos secundarios sin conexión alguna con la trama principal y, además, por si fuera poco, en él no se cuenta el uso de los cien escudos hallados por Sancho en Sierra Morena ni las circunstancias del robo y la reaparición del rucio (II, 3-4). En la respuesta de Cervantes a estas críticas de los lectores se verán implicadas varias instancias de diferentes niveles del relato o, dicho con la jerga que hoy me domina, varios elementos pertenecientes a diversos microsistemas jerarquizados entre sí. En corto y por derecho, Cervantes decide responder con palabras de Sancho a los dos últimos reparos y reducir el número y el tamaño de los relatos secundarios para solventar su dificultad de ensamblado en el principal, atribuyendo la decisión a Cide Hamete, el autor ficticio (II, 44). Para resolver la cuestión del exceso de violencia como solución a las situaciones de conflicto, la operación será un poco más complicada.

La decisión de acoger en el mundo de la ficción las reacciones de los lectores reales y adecuar el nuevo texto a ello, como era fácil de prever, modifica el macrosistema narrativo en todos sus niveles. Empezando por los componentes más íntimos de la personalidad de los protagonistas; el doble conjunto de semas en equilibrio, con ser antitéticos algunos, que garantizaba la relación entre ambos, se modifica en las proporciones y se enriquece con nuevas adquisiciones. Mientras espera que Sancho vuelva con Sansón Carrasco, don Quijote se enfrenta a la imagen de sí mismo en el libro publicado, o mejor, a sus conjeturas solitarias sobre ella:

Imaginó que algún sabio, o ya amigo o enemigo, por arte de encantamento las habrá dado [sus altas caballerías] a la estampa: si amigo, para engrandecerlas y levantarlas sobre las más señaladas de caballero andante; si enemigo, para aniquilarlas y ponerlas debajo de las más viles que de algún vil escudero se hubiesen escrito, puesto —decía entre sí— que nunca hazañas de escuderos se escribieron; y cuando fuese verdad que la tal historia hubiese, siendo de caballero andante, por fuerza había de ser grandilocua, alta, insigne, magnífica y verdadera. Con esto se consoló algún tanto, pero desconsolóle pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide; y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas. Temiese no hubiese tratado sus amores con alguna indecencia, que redundase en menoscabo y perjuicio de la honestidad de su señora Dulcinea del Toboso; deseaba que hubiese declarado su fidelidad y el decoro que siempre la había guardado, menospreciando reinas, emperatrices y doncellas de todas calidades, teniendo a raya los ímpetus de los naturales movimientos (II, 3).

El reflejo imaginado de su persona en las páginas de 1605, la contraposición de la percepción que tiene de sí mismo en el presente, de sus hazañas y comportamientos en el pasado, con las dudas acerca de su tratamiento en manos ajenas le otorga una conciencia de sí, surgida de la escisión del yo del resto del yo (Freud, 1978: 235), que hasta entonces no poseía: la de saberse objetivado en la mente de un autor y en las apreciaciones de unos lectores; ya no es solo lo que es y lo que quiere ser, sino también lo que los otros creen que es.

En la discusión con el estudiante de Salamanca, los dos errantes argumentan en pro de la cohesión del libro de diez años antes, justificando y explicando el descuido del burro, y proponiendo conceptos como el de poesía e historia como parámetro de comprensión del texto:

—Con todo eso —respondió el bachiller—, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote.

—Ahí entra la verdad de la historia —dijo Sancho.

—También pudieran callarlos por equidad —dijo don Quijote—, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero.

—Así es —replicó Sansón—, pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar, o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna (II, 3).

Se comportan en esto no como personajes del libro, sino como prologuistas del mismo; se salen de la trama, para situarse en un punto de observación elevado, y

transmitir al lector unas instrucciones de lectura (Genette, 2001: 168) y una posible clave de interpretación del texto. Su autoconciencia los ha dotado de una función añadida: la «función prologal», que ejercerán puntualmente en otros momentos del libro de 1615, sobre todo, cuando les toque defender la autoría cervantina frente al apócrifo, como no tardaremos en ver.

La autoconciencia desplaza la línea de equilibrio en los dos sistemas oximóricos hacia el polo de la inteligencia; esto explica que, en la segunda parte, don Quijote ya no vea la realidad transformada según el modelo caballeresco y Sancho se haga más independiente de su amo. A partir del encuentro con Sansón Carrasco el escudero demostrará una agudeza superior a la de la primera parte; lo hará con su dominio del lenguaje en el diálogo con su mujer (II, 10) y con su dominio del código caballeresco en el episodio del encantamiento de Dulcinea (II, 10), engendrado, por cierto, en un momento de soliloquio que difícilmente se hubiera podido dar en 1605, sin la iniciación a los secretos de la autoconciencia derivados del saberse personaje de un libro ya publicado.

## 6. AUTOORGANIZACIÓN DEL SISTEMA

Los microsistemas de atributos de un personaje, al confrontarse con los de los demás, dan lugar a diálogos o a acciones y de ahí surgen los diferentes episodios de una novela; más aún, según que predominen unos u otras, se irá configurando un determinado modelo narrativo más centrado en los hechos, como podría ser el *Quijote* de 1605 —por más que la conversación entre don Quijote y Sancho parezca constante—, o bien más proclive a la confrontación dialéctica de visiones del mundo, con derivaciones hacia una variedad enciclopédica de argumentos, y este sería el caso del *Quijote* de 1615. Así pues, un elemento del nivel inferior en la jerarquía de sistemas de una narración, un atributo de un personaje en contraste con su opuesto de otro, tiene la potestad de originar un episodio, elemento narrativo de nivel superior, e incluso todo un conjunto de episodios, propios de un modelo concreto de relato —y estamos en un nivel aún superior— que puede definir el subgénero narrativo del texto. En el caso específico, la autoconciencia de los personajes hace que la balanza del oxímoron penda hacia el lado racional, lo cual evitará que don Quijote vea el mundo deformado por su filtro caballeresco y Sancho solo capte una realidad interesada; como consecuencia de ello, habida cuenta también de la aumentada capacidad discursiva de ambos, las aventuras raramente se concluirán con una escena violenta, como en la primera parte, cuando la deformación quijotesca de la realidad provocaba el conflicto, sino que tenderán a la elaboración de sus significados por medio del diálogo entre los personajes.

La inteligencia aumentada del Sancho autoconsciente de 1615 le permite convencer a don Quijote de que Dulcinea está encantada, lo recordaba hace un momento,

aunque este no vea más que una burda campesina (II, 10). En este temprano episodio de la segunda parte tenemos la pauta para muchos otros; parecen cortados por el mismo patrón, es decir, un patrón que presenta a don Quijote una realidad ya manipulada según el canon caballeresco, la aventura del carro de la Muerte, la doncella, un caballero y el Diablo, que luego se revelarán actores de una compañía teatral (II, 11); la batalla contra el caballero del Bosque y luego el de la Blanca Luna, disfraces bajo los que se oculta Sansón Carrasco (II, 12-16 y 66); y casi todas las burlas del palacio de los duques en las que la constante es siempre la misma: un grupo de figurantes vestidos de personajes caballerescos propone a don Quijote y Sancho una trama preconcebida, como en el cortejo de Merlín (II, 34-35), la farsa de la dueña Dolorida (II, 36) con vuelo en Clavileño incluido (II, 40), los amores de Altisidora (II, 44), el combate contra Tosilos (II, 56), etc.

De este modo, Cervantes ha conseguido dar respuesta a la tercera crítica que le hacían los lectores de 1605, transformando el sistema desde dentro, sobre la base de su capacidad de adaptarse a los estímulos externos, para evitar que los personajes sean frecuentemente apaleados.

El impacto producido por un elemento externo como es la publicación del libro de 1605 en el nivel más bajo del sistema narrativo, el de los semas constitutivos de la personalidad de los protagonistas, ha creado un nuevo equilibrio del que ha surgido un nuevo modelo de episodios y de ahí un subgénero narrativo diferente, más influido por las fiestas y las representaciones cortesanas, como las que podemos ver en el palacio de los duques; no en balde la crítica ha subrayado en diferentes ocasiones la teatralidad intrínseca en muchas de las escenas de la segunda parte (Eximeno y Pujades, 1806: 86; Togeby, 1957: 47, 62; Díaz-Plaja, 1977: 81-162; Syverson-Stork, 1986; Martín Morán, 1986). La modificación del equilibrio en un nivel inferior altera el del inmediatamente superior y así sucesivamente, hasta producir un nuevo equilibrio homeostático del conjunto. Estamos ante un claro ejemplo de autoorganización de los sistemas (Resnick, 2001: 199), como efecto de su capacidad de resiliencia en respuesta a un trauma exterior.

## 7. ESTRATEGIAS DE ESTABILIDAD

El conjunto de microsistemas en diferentes niveles y sus interacciones del mundo narrativo de 1615 parece bastante coherente en sí mismo, pero Cervantes tenía que conseguir que lo fuera también con el de 1605, so pena de socavar su autenticidad a los ojos del lector; téngase en cuenta que, si no para cuando la concibiera, al menos para cuando la difundiera, esta segunda parte entraría en competición con la de Avellaneda y no bastaría el nombre de Cervantes en la portada para convencer a su público de que esta era la continuación genuina del libro de 1605. Así que, además de conseguir que los elementos fueran funcionales en el equilibrio del nuevo sistema,

Cervantes tenía que hacer que se los viera como una evolución de los primigenios y no como su transformación radical. En ese sentido, el repentino cambio de Sancho, con ser una transformación necesaria para desmontar el mecanismo de la violencia como resorte final de los conflictos, podría haber hecho de él un personaje irrecorable para los lectores de la primera parte; su capacidad de acción en situaciones diferentes a las de 1605 exigía explicaciones, que puntualmente llegarán para cada una de las infracciones al equilibrio de sus atributos de antaño; su registro lingüístico elevado es justificado por Teresa, su mujer, por su asiduidad con don Quijote (II, 5), con estas palabras: «—Mirad, Sancho —replicó Teresa—: después que os hicistes miembro de caballero andante habláis de tan rodeada manera que no hay quien os entienda» (II, 5). El propio don Quijote parece estar de acuerdo con Teresa: «—Nunca te he oído hablar, Sancho —dijo don Quijote—, tan elegantemente como ahora, por donde vengo a conocer ser verdad el refrán que tú algunas veces sueles decir: “No con quien naces, sino con quien paces”» (II, 66).

Y, antes aún, había sido el propio Sancho el que había reconocido el ascendente intelectual de su amo sobre él:

—Cada día, Sancho —dijo don Quijote—, te vas haciendo menos simple y más discreto.

—Sí, que algo se me ha de pegar de la discreción de vuesa merced —respondió Sancho—.

[...] Rióse don Quijote de las afectadas razones de Sancho, y parecióle ser verdad lo que decía de su emienda, porque de cuando en cuando hablaba de manera que le admiraba (II, 12).

El capítulo II, 5 en que Sancho habla «de rodeada manera» es considerado apócrifo por el ficticio traductor del manuscrito de Cide Hamete, precisamente por la pericia lingüística del escudero; es decir, el traductor —evidentemente un buen conocedor de la lógica de los conjuntos— reconoce como ajeno al sistema de la personalidad del rústico tanta propiedad de lenguaje. Sancho habla con palabras y acentos más propios de su amo, como parece sugerir su mujer cuando achaca su hablar «de rodeada manera» al hecho de que es «miembro de caballero andante». En efecto, en esas circunstancias Sancho, asume funciones propias de don Quijote, como la del «reprochador de voquibles» que él, inmisericorde desmemoriado, practica con los gazapos de su mujer y que tantas veces ha sufrido en su propia piel por el prurito purista del caballero:

—Yo no os entiendo, marido —replicó Teresa—: haced lo que quisiéredes, y no me quebréis más la cabeza con vuestras arengas y retóricas. Y si estáis revuelto en hacer lo que decís...

—*Resuelto* has de decir, mujer —dijo Sancho—, y no *revuelto* (II, 5).

El desarrollo del polo positivo del oxímoron sanchesco ha llegado hasta tal punto con la autoorganización del sistema, que el labrador ignorante puede incluso sustituir a su señor en una de sus funciones. Y eso es lo que sucede también, de algún modo, en el episodio del encantamiento de Dulcinea, donde el Sancho 2.0 invierte los papeles y convence a don Quijote de que por allí andan los encantadores.

En la ínsula, el mayordomo que tenía la misión de montar las burlas provocantes a risa postal de los duques se ve obligado a constatar el notable cambio de Sancho:

—Dice tanto vuesa merced, señor gobernador —dijo el mayordomo—, que estoy admirado de ver que un hombre tan sin letras como vuesa merced, que a lo que creo no tiene ninguna, diga tales y tantas cosas llenas de sentencias y de avisos, tan fuera de todo aquello que del ingenio de vuesa merced esperaban los que nos enviaron y los que aquí venimos. Cada día se veen cosas nuevas en el mundo: las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan burlados (II, 49).

La comparación entre el Sancho de antes y el de ahora, hecha ante el poderoso gobernador Sancho Panza, podría haber sido tomada como una ofensa por este, sino incluso por delación de las verdaderas intenciones de sus señores los duques, los «burladores» de la cita; de ahí que resulte impropio y fuera del decoro debido al personaje del secretario, al que se supone muy ducho en materia de etiqueta cortesana. Se trata, en realidad, de una de esas intervenciones extemporáneas de un interlocutor de Sancho para motivar, desde el punto de vista de la verosimilitud, la transformación que se ha operado en su capacidad de actuación.

También los cambios de don Quijote son motivados por los demás personajes; concretamente es Sancho quien hace que sus nuevas dotes discursivas con tendencia al enciclopedismo y su mayor lucidez reciban una explicación que las haga aceptables por parte del lector:

—Este mi amo, cuando yo hablo cosas de meollo y de sustancia suele decir que podría yo tomar un púlpito en las manos yirme por ese mundo adelante predicando lindezas; y yo digo dél que cuando comienza a enhilar sentencias y a dar consejos, no sólo puede tomar púlpito en las manos, sino dos en cada dedo, y andarse por esas plazas a ¿qué quieres boca? ¡Válate el diablo por caballero andante, que tantas cosas sabes! Yo pensaba en mi ánima que sólo podía saber aquello que tocaba a sus caballerías, pero no hay cosa donde no pique y deje de meter su cucharada (II, 22).

La confesión final de Sancho sobre la sorpresa que experimenta al ver el amplio espectro de temas que su amo puede abordar revela la función para el sistema que su parlamento cumple: el don Quijote de 1605 corresponde, en efecto, a esa idea de Sancho —«sólo podía saber aquello que tocaba a sus caballerías»—; la

maravilla actual del escudero justifica el cambio, lo explica y lo hace aceptable para el lector como lógico en el microsistema reorganizado del personaje.

Este nuevo carácter enciclopédico del hidalgo orate, por cierto, va a permitirle ocupar el nicho ecológico, perdón, el ámbito semántico que ha quedado despoblado tras la renuncia a interpolar novelas secundarias en la segunda parte. En ellas el autor ofrecía al lector unas tramas centradas en los temas que no podía tratar en la historia principal, como el amor, el cautiverio, los choques interculturales, etc. La ampliación de funciones de don Quijote sirve para garantizar la riqueza del sistema y la variedad de ambientes semánticos que lo pueblan.

Toda una serie de infracciones al equilibrio homeostático del relato por parte de un personaje son subsanadas por las intervenciones de los otros o por el aparato enunciativo. Cervantes ha distribuido una nueva función, la de «reparadores de la estabilidad del sistema», a varios personajes que la desempeñan integrando en la lógica del relato las infracciones de los demás. Es un procedimiento del que Cervantes ya había echado mano en la segunda salida de don Quijote para subsanar algunos evidentes descuidos del texto, que podían presentarse como una incompatibilidad entre dos elementos diegéticos; por ejemplo, entre un poema insertado, la *Canción desesperada* de Grisóstomo, y su contexto narrativo; en la *Canción* Grisóstomo se queja de celos y de ausencia, pero nunca Marcela le había dado motivos ni para lo uno ni para lo otro; así lo hace constar Vivaldo después de dar lectura a los versos del suicida; Ambrosio, el compañero del finado, explica que los dos sentimientos nacían de una suerte de experimento fallido que Grisóstomo había querido hacer y que había que considerarlos poco menos que como una licencia poética (I, 14). Otro descuido corregido con una intervención a posteriori de uno de los personajes implicados en la escena es el de la bacía, primero irreparablemente rota contra el suelo por el estudiante (I, 22) y poco después restaurada por la magia de la palabra de don Quijote, al reclamársela a Sancho con la explicación de lo sucedido: «Sancho, ¿traes bien guardado el yelmo de Mambrino, que ya vi que le alzaste del suelo cuando aquel desagradecido le quiso hacer pedazos pero no pudo, donde se puede echar de ver la fineza de su temple?» (I, 25).

Ambrosio y don Quijote reparan las costuras del texto y devuelven su funcionalidad a los elementos del sistema que la habían perdido. Es la misma operación que los estimadores del nuevo rumbo de don Quijote y Sancho cumplen cuando aseguran que se trata de una evolución sobre la base caracterial primigenia. La novedad ahora es que el mismo procedimiento de bricolaje textual es usado para reparar la incongruencia entre la personalidad de los protagonistas de 1615 con la de 1605 y así ir construyendo el macrosistema de las dos partes unidas en una sola obra.

El bricolaje textual que repara los descosidos del texto debería ser una función del narrador; en el caso del yelmo, bastaría haber presentado la acción del

estudiante de otro modo, o bien haber retomado en un segundo momento el episodio y haber corregido sus resultados. Lo mismo cabría decir para la canción de Grisóstomo; no debería haber sido muy difícil para Cervantes sustituir los versos del poema incongruentes con la situación, para que su inclusión en el texto no resultara improcedente. La pretendida evolución de Sancho y don Quijote también podían haber sido presentadas por el narrador directamente, sin la intervención de los personajes. En cambio, el autor despoja de un cometido estructural a su narrador para trasladárselo a los personajes, aumentando así el número de funciones de cada elemento y el número de elementos capaces de desempeñar esa función; como resultado de esta operación, la capacidad de resiliencia del conjunto frente a las posibles agresiones externas resulta potenciada, si tiene razón Mazur (2013: 358) cuando afirma que los sistemas con mayor número de componentes y funciones poseen una mayor capacidad de resiliencia.

#### 8. EL METEORITO AVELLANEDA Y LA EXTINCIÓN DEL *QUIJOTE*

En una venta, de camino a Zaragoza, don Quijote y Sancho encuentran a dos viajeros que les ponen en las manos un libro —otro más— que cuenta sus aventuras: se trata de la continuación apócrifa de Avellaneda (II, 59). A partir de entonces, una legión de personajes se lanzará a defender los derechos de autor de Cervantes; algunos, como la pareja protagonista (II, 59; y luego aún en II, 62; II, 72; II, 74), Altisidora (II, 70) y el cura (II, 74), ya operativos en la trama; otros, recién llegados, también echan su cuarto a espadas, como don Antonio Moreno (II, 71); otros aún, don Luis y don Jerónimo (II, 59), los viajeros portadores de la noticia, son creados ex profeso para ese papel; y uno, Álvaro Tarfe (II, 72), es sustraído al tordesillesco autor, en aplicación de la ley del Talión, para que certifique ante secretario de ayuntamiento que el verdadero don Quijote es el de Cervantes, él que conoce como nadie al de Avellaneda, siendo como era su mentor; y ya para concluir, en un *crescendo* de importancia de las entidades ficticias implicadas en el asunto, será el propio Cide Hamete (II, 74) el que se pronuncie en contra del plagiaro y en defensa del *copyright* cervantino; pero no profundizaré en estos temas, puesto que ya me he ocupado de ellos en otro lugar (Martín Morán, 2016).

La constitución de la comunidad anti-Avellaneda ha enriquecido notablemente la biodiversidad del sistema, con la inclusión de nuevos elementos venidos de ámbitos distintos: personajes reutilizados para la ocasión (Altisidora, los protagonistas, el cura), otros inventados *ad hoc* (don Juan y don Jerónimo), uno sustraído al falsario (Álvaro Tarfe) y, por último, instancias de niveles narrativos superiores (Cide Hamete, el narrador) que intervienen en el discurso. Es conocido en los estudios ecológicos el papel que cumple la biodiversidad en la autoorganización de los sistemas en términos de absorción de los efectos del trauma y construcción

de un nuevo equilibrio homeostático (Folke, 2006: 257-258), así como sus potencialidades en la afirmación de la estabilidad del sistema y la potenciación de su capacidad de resiliencia (Tilman, 1996); evidentemente Cervantes, ante la tesitura de dar una respuesta a su imitador, supo servirse de las estrategias sistémicas más adecuadas.

## 9. REDUNDANCIA

Todos estos personajes abandonan por un momento sus funciones específicas y asumen como propia la defensa de la autenticidad de los don Quijote y Sancho que tienen delante, frente a los del apócrifo. Nada les iba a ellos en la contienda y, sin embargo, toman posición en favor de quien les dio vida, así sea ficticia, reiniciando todos, en momentos diferentes, en la misma función; la cual, por cierto, en nada se diferencia de la función prologal que ya atribuíamos a don Quijote y Sancho en sus apostillas en 1615 al libro de 1605. La constitución de una comunidad que reacciona de modo uniforme contra una agresión exterior ha sido vista como una estrategia resiliente en comunidades humanas por Tobim y Whiteford (2002), es decir, como una forma de salvaguardia del sistema, su equilibrio y su funcionalidad, tras la experiencia del trauma.

La defensa de los derechos de propiedad intelectual de Cervantes le correspondía a él mismo y no a sus personajes, tal vez desde el prólogo, donde, en efecto, puntualmente la ejerce: «Quisieras tú [lector] que lo diera del asno [a Avellaneda], del mentecato y del atrevido, pero no me pasa por el pensamiento: castíguele su pecado, con su pan se lo coma y allá se lo haya» (II, prólogo). Desde el punto de vista de la estabilidad del sistema, no deja de ser un enorme lujo el que se concede el autor, al confiar una sola función a tantos elementos; es lo que en la teoría de la complejidad se conoce como «redundancia» (Folke, 2006: 258), una característica que garantiza una mayor resiliencia al conjunto, pues consiente la sustitución de un elemento en caso de que su funcionalidad haya sido comprometida por el estrés traumático, pero que a la vez lo empobrece, pues dificulta el desarrollo de otras funciones. Las investigaciones sobre la redundancia en los ecosistemas han llegado a la conclusión de que, si en determinados estadios puede ser una característica innecesaria, se convierte en un aspecto crucial para la reorganización del conjunto después de un evento traumático (Folke, 2006: 258); y eso es lo que me parece a mí que queda bien patente en el caso de la cuarta fase del equilibrio homeostático del relato del *Quijote*.

Otra estrategia encaminada a generar estabilidad en un sistema que evidentemente se percibe como tendente a la dispersión, con muchos personajes, varias tramas secundarias y, en consecuencia, muchas funciones divergentes respecto a las líneas de cohesión, es la de reutilizar a algunos personajes para la introducción

de otros nuevos; de tal suerte, se crea un vínculo entre ellos y sus tramas que reduce la dispersión de la energía funcional en el conjunto. Ricote, después de haber contado su expulsión de España junto a todos los moriscos (II, 54), reaparece como padre de Ana Félix (II, 65); el galeote Ginés de Pasamonte (I, 22) vuelve con un parche en el ojo como maese Pedro (II, 25-27) y el bandolero Roque Guinart envía una carta a su amigo Antonio Moreno (II, 60) a Barcelona, pidiéndole que acoja a don Quijote en su casa (II, 62). La estabilidad queda así garantizada por la inclusión de los episodios en la línea principal de significados; era esta la exigencia estructural cervantina para 1615, tras las críticas por las interpolaciones impertinentes de 1605, como se encarga de aclarar Cide Hamete (II, 44), cuando pide alabanzas por lo que deja de decir, ya que se va a limitar a contar episodios secundarios en los que don Quijote tenga un papel y que además sean breves.

#### 10. EMBLEMATIZACIÓN DE DON QUIJOTE Y SANCHO

Antes de Avellaneda, el conflicto de don Quijote con el mundo se centraba en la diferente interpretación del libro de 1605; para don Quijote era una crónica de las gestas de un caballero aventurero, tal vez demasiado ceñida a la historia, sin toda la dimensión poética, de sublimación de los hechos según parámetros universalistas que corrigieran los defectos de la visión extremadamente detallada de la historia, pero crónica caballeresca al fin y al cabo; para los demás, era un libro de burlas sobre alguien que se creía un caballero andante, sin poder serlo por edad, condición económica y salud mental. Tras el trauma Avellaneda, el conflicto desaparece y todos, indiscriminadamente, se centran en defender la autoría de Cervantes, con el pretexto de certificar la autenticidad de los don Quijote y Sancho que tienen delante. La interpretación predominante a partir de entonces es la del libro de éxito con más de treinta mil ejemplares vendidos, según proclama orgullosamente don Quijote ante don Diego de Miranda (II, 16); en la persona del caballero loco y su escudero ven los demás personajes el emblema del libro de Cervantes; en ellos celebran el libro entero, mientras reivindican la paternidad cervantina. En los últimos quince capítulos de la obra, se suceden los encuentros en los que la finalidad última de los interlocutores ya no es la diversión a su costa, como hasta entonces, sino su glorificación con varios actos de reconocimiento y homenaje; no en vano la mayor parte de esos personajes serán también lectores de la primera parte: el bandolero Roque Guinart (II, 60), don Antonio Moreno (II, 62) y, antes aún, los zagales que imitan la Arcadia (II, 58), quienes repiten el agasajo de los dos caminantes hasta en cuatro momentos diferentes. El encuentro con los pastores de la «fingida Arcadia» tiene lugar un capítulo antes que el de la venta con los dos lectores del libro de Avellaneda, pero el hecho de que las ceremonias de homenaje a don Quijote se repitan compulsivamente, sin que de ello se derive

alguna forma de rebajamiento de su persona ni alguna trama de acciones, me lleva a pensar que en realidad es en este capítulo cuando Cervantes tuvo noticia de la existencia del apócrifo, lo cual no excluye que en ese momento volviera sobre lo ya escrito e introdujera algunas modificaciones en los capítulos anteriores, en respuesta puntual al falsario, como asegura Romero (1990 a y b) que hizo al crear a Sansón Carrasco.

Ese empeño colectivo en pro de la autoría cervantina contamina al narrador, cuando consiente a don Quijote que desmienta el plan narrativo autorizado y avalado por documentos de los que queda constancia en el final de la primera parte, y renuncie a ir a Zaragoza, meta obsesiva de toda la segunda parte hasta este momento del relato, solo para sacar mentiroso a Avellaneda (II, 59). Una simple información de don Juan y don Jerónimo, un elemento que se hubiera podido quedar en el nivel de las relaciones semánticas entre los personajes, trasciende ese nivel de aplicación y origina una serie de episodios que solo tienen la función de celebrar la gloria literaria del don Quijote de Cervantes; las consecuencias de la operación serán de cierta envergadura: el modelo de episodio anterior apuntaba hacia la burla inclusiva del caballero y el escudero, como en el palacio de los duques; a partir de entonces, el objetivo de los varios encuentros, sin abandonar del todo el de la burla inclusiva, será el reconocimiento de la identidad entre la pareja de protagonistas de 1615 y la de 1605; a un nivel aún superior, por decisión de un personaje, se modifica el plan narrativo previsto diez años antes y se cancela la visita a Zaragoza, el único episodio de la segunda parte previsto en la primera. El trauma de la existencia de una continuación apócrifa ha exigido la autoorganización del sistema, mediante un conjunto de reacciones en diferentes niveles, con repercusiones en los niveles inmediatamente superiores, hasta dar lugar a una nueva forma de equilibrio homeostático, con un solo objetivo: reivindicar los derechos de autor de Cervantes.

## 11. CONCLUSIÓN

Sancho y sus transformaciones nos han ofrecido una senda por la que adentrarnos en la lógica de los sistemas narrativos del *Quijote*. Hemos podido constatar que lo que, según la interpretación de los «quijotizantes», era una evolución de Sancho por influjo de su amo, en realidad parece responder a los efectos de la autoorganización del relato inducida por la acción de un elemento externo. En los cuatro diferentes estadios del sistema narrativo del *Quijote*, las funciones de los diferentes microsistemas y sus respectivos equilibrios internos han cambiado para adecuarse a la nueva situación. En el segundo, Sancho ha sido el vector que ha producido el trauma, con su apropiación de las funciones ajenas, como una especie invasora en un ecosistema equilibrado; en el tercero y el cuarto, que son los estadios en los

que la supuesta evolución de Sancho se hace evidente, los cambios en su personalidad responden a un proceso general de reorganización del relato, a raíz de la inclusión en el mismo de dos cataclismos que se han producido en el campo literario, tras la publicación del libro de 1605: las críticas de los lectores del libro y la aparición de la continuación apócrifa de Avellaneda.

La aplicación de una perspectiva sistémica al análisis de las variaciones narrativas del *Quijote* en los diferentes niveles de su estructura (formación de los personajes, interacción entre ellos, funciones de los personajes y del narrador, modelo de episodio, subgénero narrativo, relación con el campo literario) nos ha permitido comprender mejor la dependencia del medio externo de ciertos fenómenos que antes se veían solo, en una lógica inmanentista, como determinados por la atracción o repulsión de los elementos en el texto. Esta capacidad de autoorganización y resiliencia del *Quijote* frente a estímulos externos se convertirá, andando el tiempo, en uno de los marcadores genéticos del género de la novela moderna, cuya variabilidad estructural a lo largo de su breve historia se explica gracias a la asimilación de la lección cervantina.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (1962). «Sancho-Quijote; Sancho-Sancho». En *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*. Madrid: Gredos, pp. 9-19.
- ÅSTRÖM, Karl Johan and Richard M. MURRAY (2008). *Feedback Systems: an Introduction for Scientists and Engineers*. Princeton: Princeton University Press.
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- CASTIGLIONE, Baldassarre (1965). *Il Libro del Cortegiano*. Giulio Preti (ed.). Torino: Einaudi.
- CASTIGLIONE, Baldassarre (1994). *El Cortesano*. Juan Boscán (trad.) y Mario Pozzi (ed.). Madrid: Cátedra.
- CLOSE, Anthony (2001). «¿Cómo se debe remunerar a un escudero, a salario o a merced?: La cuestión del realismo del *Quijote*». En Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado (coords.), *Silva. Studia philologica in honorem Isaias Lerner*. Madrid: Castalia, pp. 153-65.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1977). *En torno a Cervantes*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- DOTRAS BRAVO, Alexia (2008). *Los trabajos cervantinos de Salvador de Madariaga. Historia de una idea doble: sanchificación y quijotización*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- EXIMENO Y PUJADES, Antonio (1806). *Apología de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se han notado en el Quijote*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio.
- FOLKE, Carl (2006). «Resilience: The Emergence of a Perspective for Social-Ecological Systems Analysis». *Global Environmental Change*, 16, pp. 253-267.
- FREUD, Sigmund (1978). «Lo ominoso». En *Obras completas*. José L. Etcheverry (trad.). Buenos Aires: Amorrortu, t. 17, pp. 215-251.
- GENETTE, Gérard (2001). *Umbrales*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- MADARIAGA, Salvador de (1947). *Guía del lector del «Quijote»*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1986). «Los escenarios teatrales del *Quijote*». *Anales Cervantinos*, 24, pp. 27-46.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1992). «Don Quijote está sanchificado; el des-sanchificador que lo re-quijote...». *Bulletin Hispanique*, 94: 1, pp. 75-118.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2004). «El salario de Sancho Panza: trasfondo político-literario de una reivindicación sindical». En Ignacio Arellano y Marc Vitse (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 367-394.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2016). «El *Quijote* de 1615. Un modelo de resiliencia para la novela moderna». En Françoise Gilbert, Marina Mestre Zaragoza y Philippe Meunier (coords.), «A vueltas con el “Quijote”. 2015-2016: nuevos enfoques». *Criticón*, 127, pp. 77-91.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1978). «El *Quijote*: Juego y significación». *Dispositio*, 3, 9, pp. 315-336.
- MAZUR, Laurie (2013). «Cultivating Resilience in a Dangerous World». En *Worldwatch Institute, The State of the World 2013: Is Sustainability Still Possible?* Washington / Covelo / London: Island Press, pp. 353-362.

- MOLHO, Maurice (1976). *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Gredos.
- REDONDO, Augustin (1978). «Tradición carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la insula Barataria en el *Quijote*». *Bulletin Hispanique*, 80: 1-2, pp. 39-70.
- RESNICK, Mitchel (2001). *Tortugas, termitas y atascos de tráfico*. Barcelona: Gedisa.
- ROMERO, Carlos (1990a). «Nueva lectura de *El retablo de maese Pedro*». En VV. AA. (coords.), *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, pp. 95-130.
- ROMERO, Carlos (1990b). «La invención de Sansón Carrasco». En VV. AA. (coords.), *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, pp. 27-69.
- RUSSELL, Peter E. (1978). «*Don Quijote* y la risa a carcajadas». En *Temas de La Celestina y otros estudios*. Barcelona: Ariel, pp. 406-440.
- SÁNCHEZ RIVERO, Ángel (1927). «Las ventas del *Quijote*». *Revista de Occidente*, 17, pp. 1-20 y 291-315.
- SAVJ-LOPEZ, Paolo (1913). *Cervantes*. Napoli: Ricciardi.
- SLETSJØE, Leif (1961). *Sancho Panza, hombre de bien*. Madrid: Ínsula.
- SOCRATE, Mario (1974). *Prologhi al Don Chisciotte*. Venezia / Padova: Marsilio.
- SYVERSON-STORK, Jill (1986). *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of Don Quixote*. Valencia: Albatros Hispanófila.
- TOBIN, Graham A. and Linda M. WHITERFORD (2002). «Community Resilience and Volcano Hazard: the Eruption of Tungurahua and Evacuation of the Faldas in Ecuador». *Disaster*, 26: 1, pp. 28-48.
- TOFFANIN, Giuseppe (1920). *La fine dell'umanesimo*. Torino: Fratelli Bocca.
- TOGEBY, Knud (1957). *La composition du roman Don Quijote*. Copenhague: Munksgaard.
- TILMAN, David (1996). «Biodiversity: population versus ecosystem stability». *Ecology*, 77, pp. 350-363.
- WATZLAWICK, Paul, Janet HELMICK BEAVIN y Don D. JACKSON (1985). *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas*. Barcelona: Herder.

Recibido: 01/06/2021

Aceptado: 05/07/2021



LA QUIJOTIZACIÓN DE SANCHO Y LA AUTOORGANIZACIÓN DE LOS SISTEMAS

RESUMEN: Sancho en la ínsula gobierna como un Salomón, piensan sus paisanos. Y efectivamente, no cabe duda de que en el episodio de Barataria el escudero hace gala de inteligencia, perspicacia y prudencia, cualidades que hasta entonces no formaban parte de su acervo. La explicación de tan extraordinario cambio habría que buscarla, en opinión de Madariaga y otros críticos, en la constante interacción con su amo; la mutua influencia de los dos andantes habría restituido a don Quijote a la realidad del mundo cotidiano y proyectado a Sancho a unas esferas del ser social antes inalcanzables para él. Esta visión de las relaciones entre amo y escudero, a mi ver, pierde de vista el hecho de que ambos, además de relacionarse entre sí, tienen que hacerlo con los demás y con el contexto que los envuelve; en una palabra, no los considera como elementos de un sistema, condicionados por los cambios del mismo y por sus procesos de autoorganización en respuesta a determinados estímulos externos. Este trabajo acepta como base de partida justamente ese aserto y propone la capacidad de resiliencia de los dos personajes, y por extensión de la novela de Cervantes, a los traumas del ambiente externo como la clave para la instauración en 1615 de un nuevo equilibrio homeostático del sistema narrativo del que surgirá incluso un nuevo modelo de novela.

PALABRAS CLAVE: quijotización y sanchificación, binomio, sistema, autoorganización, resiliencia, novela moderna.

SANCHO'S QUIXOTIZATION AND THE SELF-ORGANIZATION OF SYSTEMS

ABSTRACT: Sancho on the island rules like a Solomon, think the countrymen of him. And indeed, there is no doubt that in the Barataria episode the squire shows intelligence, insight and prudence, qualities that until then were not part of his personality. The explanation for such an extraordinary change should be sought, in the opinion of Madariaga and other critics, in the constant interaction with his master; the mutual influence of the two «andantes» would have restored Don Quixote to the reality of the everyday world and projected Sancho into spheres of social being previously unattainable for him. This vision of the relationship between master and squire, in my view, loses sight of the fact that both, in addition to relating to each other, have to do so with others and with the context that surrounds them; in a word, it does not consider them as elements of a system, conditioned by its changes and by its self-organizing processes in response to certain external stimuli. This paper accepts as a starting point precisely this assertion and proposes the resilience of the two characters, and by extension of Cervantes's novel, to the traumas of the external environment as the key to the establishment in 1615 of a new homeostatic balance of the narrative system from which even a new model of novel will emerge.

KEYWORDS: Quixotization and Sanchification, binomial, system, self-organization, resilience, modern novel.



## MARCELA, O SOBRE LA FIGURA DE LA MUJER LIBRE: «LIBRE NASCÍ, Y EN LIBERTAD ME FUNDO»

ISABEL LOZANO-RENIEBLAS  
Dartmouth College  
Isabel.Lozano-Renieblas@dartmouth.edu

Sobre las palabras de Gelasia, que sirven de epígrafe a este trabajo, volverá Cervantes en el renacimiento del personaje en la figura de Marcela con aquel: «Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos» (Cervantes, 2011: I, 193). El tema amoroso adquiere en la Primera Modernidad una centralidad que desembocará en una figura de mujer nueva, cuyo exponente más representativo es Marcela. El estatus de los personajes femeninos en el idilio de la Primera Modernidad no tiene parangón con los del de la Antigüedad, porque, como ya apuntara Renato Poggioli (1975), sus pastoras y ninfas tienen existencia tan solo como objetos de deseo masculino. Tanto en Teócrito como en Virgilio, la voz femenina se diluye en los límites impuestos por las quejas del pastor y los momentos en los que adquiere protagonismo, como es el caso de Alcmena o las Ménades, su papel sigue siendo subsidiario y está lejos de tener autonomía. La novela pastoril se sitúa en una encrucijada de tradiciones que le permite incorporar adiciones al género que no formaban parte del idilio clásico. El resultado es una estética mixta que traslada los elementos populares del idilio a esquemas cortesanos, tanto en el ámbito discursivo como en la configuración de personajes nuevos. Con la figura de Marcela en el *Quijote*, hija de pleno derecho de esas adiciones que crecieron en el terreno abonado de la pastoril, Cervantes se adentra en las contradicciones del género idílico tensándolo hasta irritar sus leyes.

Erich Auerbach, en «Camila, o sobre el renacimiento de lo sublime» (1969: 208 y ss.), veía en la elevación del amor a la categoría de objeto propio del estilo elevado uno de los giros estéticos más relevantes de la historia poética europea. El tema amoroso en la Antigüedad fue considerado un tema fundamentalmente bajo, popular. Todavía en el siglo xv, Alain Chartier dividía su obra entre poesía

alegre, refiriéndose a las obras que tratan de amor, y composiciones serias, al resto de su producción<sup>1</sup>. La novedad de considerar el amor un tema elevado la situaba Auerbach en la poesía cortesana feudal, alentada por el marco de las leyendas célticas. Dante sintetizó esta novedad en la fórmula *salus, amor, virtus*, como los tres temas apropiados para el tono grave (*De vulgari eloquentia*, II, IV, 7). Y es que la Edad Media «hizo del amor una idea nueva y original y hasta se ha llegado a decir que el siglo XII ha inventado el amor» (Zink, 2012: 276). La exaltación del amor lleva implícita el culto a la dama o, si se quiere, su idealización, un juego cortesano que le concede a la mujer un protagonismo hasta entonces desconocido en el dominio literario pero que, en modo alguno, hay que confundir con ningún cambio en su estatus social (Duby, 2012: 13). Son numerosos los géneros literarios que se organizan en torno a esta elevación, desembocando en un fenómeno estético de alcance paneuropeo: desde sus inicios en la lírica trovadoresca y su heredero inmediato el *dolce stil nuovo*, hasta el idilio de la Primera Modernidad.

En la Edad Media, los géneros poéticos y polémico-didácticos (los debates, diálogos o juicios) fueron cauce expresivo de esta sublimación del galanteo cortés, fundamentalmente, o «juego de amor», como lo llamara George Duby. Tras un largo periplo por la tradición romance y neolatina, unos y otros acabarán absorbidos primero por la novela sentimental y, más tarde, por la pastoril. De manera que el idilio describe una trayectoria circular que se irá abonando con los materiales de aluvión que le aporta el medievo. Hace más de un siglo, James Hanford (1911), tomando como punto de partida algunas obras de la época carolingia como el *Conflictus Veris et Hiemis* y la *Ecloga Theoduli*, situaba el origen del debate literario medieval en la tradición idílica clásica de Teócrito y Virgilio. Los cantos amebeos y los certámenes de los pastores habrían servido de punto de partida de los debates medievales. La invectiva entre Comatas y Lacón, en el idilio V de Teócrito o el certamen de Coridón y Tirsis, arbitrado por Melibeo en la *Égloga VII* de Virgilio, serían algunos ejemplos ilustradores. Sin embargo, el debate es un género escurridizo que adquiere múltiples formas y no se deja encasillar ni es fácil trazar sus límites con otras formas afines, como el diálogo o el juicio. Badel (1988: 102), que ha estudiado el problema, propone distinguir entre diálogo, juicio y debate propiamente dicho, atendiendo al grado de conflictividad del enunciado, porque, aunque en determinados contextos parezcan intercambiables, en realidad, no lo son. Hoy resultaría difícil prescindir de la convergencia y el papel que desempeñaron otros géneros, que habitan en estancias

<sup>1</sup> Para Carlos Alvar, los siguientes versos de Chartier aluden a sus obras alegres o amorosas: «Y si alguien quiere obligarme, / a alegres cosas escribir, / mi pluma no sabrá hacerlo / y mi lengua no las dirá» (*La belle dame sans mercy*, vv. 17-20). En el *Traité de l'Espérance* (1428), Chartier se refiere de nuevo a esta misma división entre lo cómico y lo serio de su producción literaria: «Je souloye ma jeunesse acquitter / A joyeuses escritures dicter» (vv. 240-244) (Alvar, 1996: 46).

muy próximas si no en la misma, como los diálogos lucianescos y socráticos de la Antigüedad, ciertas formas dialogadas populares, el *conflictus* o *altercatio* latinos o las huellas que dejaron las estrategias argumentativas de la escolástica en la formación del debate medieval.

En un primer momento el debate medieval se apoyó, desde luego, en las disputas escolares, pero pronto desbordó el cauce de la lección universitaria para enriquecer la creación literaria. Pero independientemente de cuál fuera su génesis o trayectoria, el género del debate gozó de gran popularidad en la Edad Media, desde el *partimen* o la *tensó* franceses, las preguntas y respuestas castellanas o la *sparsa* y la *ajuda* portuguesas (Roffé, 1996: 34-35). Abarcó temas de muy diversa índole: teológicos (alma-cuerpo, cristianismo-judaísmo), amorosos (escolar-monja, amor-anciano, clérigo-caballero). Baste mencionar los más conocidos, como la *Disputa entre el cristiano y el judío* o la *Disputa del cuerpo y del alma*. Uno de los temas predilectos del debate medieval fue, sin duda, el amoroso. Los primeros ejemplos se remontan a la controversia entre el clérigo y el caballero, que se interrogan sobre cuál de los dos es mejor amador. Sus primeras manifestaciones se remontan a textos latinos como la *Altercatio Phyllidis et Florae* (siglo XII), que pronto será imitado por el autor de *Le Jugement d'Amour* o por el poeta de *Elena y María*. Este arranque del género se irá diversificando a medida que avance la Edad Media, siguiendo una deriva muy particular que desemboca, en unos casos, en la querrela entre los sexos; en otros, se deslizará hacia la controversia sobre las armas y las letras, tan del gusto de los autores renacentistas, entre los que se encuentra Cervantes.

En la poesía cancioneril del XV proliferarán los poemas-debate en los que el poeta contiene con su dama. La novela sentimental acogerá entre sus páginas la querrela acerca de las mujeres articulada en torno al debate, recuperando tópicos como las *molestiae nuptiarum*, la enumeración de virtudes y vicios de las mujeres, las disputas entre *maldicientes* y *defensores* del honor de las donas o los juicios de amor, como el de Braçayda y Torrellas, en *Grisel y Mirabella* de Juan Flores (Vélez Sainz, 2015: 23). En ello López Estrada incidía cuando apuntaba hacia la novela sentimental y su casuística amorosa como antecedente de la novela pastoril (López Estrada, 1974: 343; Matzat, 2001). En el siglo XVI, con el renacer del idilio, este caudal de géneros polémicos se incorpora al canon pastoril, produciéndose una mixtificación muy peculiar entre la estética popular, de la que había formado parte el idilio en la Antigüedad y una estética elevada que proviene de los moldes cortesanos.

La propensión de los pastores a la conversación hará no solo que se intensifiquen los diálogos en la novela pastoril, también se diversificarán mezclándose con otros materiales (López Estrada, 1988: 337). Es así como se irán perfilando los certámenes poéticos, presentes desde el idilio de la Antigüedad, con jueces y fallo

de premios para las mejores composiciones, como sucede en *Los pastores de Belén* de Lope de Vega; los coloquios de los amores entrecruzados, tan del gusto de la novela de aventuras, juegos de todo tipo, debates sobre el amor y la condición femenina, o disquisiciones sobre el menosprecio de corte y alabanza de aldea, que empujan al cortesano a convertirse en pastor (Montero, 1996: xl). Este contexto genérico abigarrado, en el que se entremezclan el diálogo, el debate y el juicio con otras formas literarias, constituye el marco de referencia del episodio de Marcela en el *Quijote* de 1605 (11-14). La incorporación de estos géneros polémico-didácticos al idilio no se produce bajo la misma forma autónoma que habían tenido en la Edad Media. El género novelístico los absorbe sometiéndolos a un complejo proceso de reciclaje, que, en el caso que nos ocupa, se materializa en el «caso», un género oral con una marcada dimensión judicial. En el episodio de Marcela, Cervantes presenta una amalgama de tópicos y géneros pastoriles fuertemente entrelazados, que abarca el discurso sobre la edad de oro que enmarca el episodio, el lamento del pastor muerto de amores, el testamento de amor, o el debate-juicio sobre la obligatoriedad de amar, bajo el envoltorio literario de un «caso de amor» escenificado en un medio rural.

En el capítulo 12, mientras le curan a don Quijote la oreja, maltrecha por los mandobles del vizcaíno, uno de los cabreros trae la noticia de que el pastor Grisóstomo ha muerto de desesperación amorosa, suceso que tiene alborotado a todo el pueblo. Todas las miradas acusan a la pastora Marcela, de belleza extremada, pero «esquiva» y «de condición terrible», en palabras del cabrero que lleva la noticia sobre lo sucedido. Los pastores, don Quijote y Sancho, siguiendo la invitación del cabrero, deciden asistir al entierro que se celebrará al día siguiente. En el lugar elegido por Grisóstomo para el sepelio y cuando los asistentes dan por terminada la lectura de la «Canción de Grisóstomo», hallada entre las pertenencias del muerto, hará su aparición Marcela. Ambrosio, destrozado por la pérdida, la incriminará como única responsable de la muerte del amigo, reprochándole su comportamiento cruel e inmisericorde.

Este bando, que defiende la obligatoriedad de amar como único medio de evitar la desesperación del amante, percibe y proyecta una imagen cruel de Marcela que deriva directamente de la tradición cortés (Iventosh, 1974: 70). El calificativo de «endiablada», con que el cabrero encargado de los víveres se refiere a Marcela, prefigura la imagen que otros personajes y también el lector se irán haciendo de la pastora. Pedro, que corroborará esta imagen, incide en tres aspectos que se repiten una y otra vez: la belleza en extremo que provoca el enamoramiento de locales y foráneos; su comportamiento cruel que arrastra a sus víctimas a una inevitable y agónica desesperación; y la honestidad, cualidad que hereda de su madre.

El bosquejo del personaje así presentado se articula en torno al eje crueldad-honestidad y la contradicción que supone la acusación de crueldad y, al

mismo tiempo, la exigencia de la honestidad, tal como correspondía al ideal femenino de la época, como reclama fray Luis de León en *La perfecta casada*. Los pastores presentan a Marcela como una suerte de mujer tentadora y fatal cercana a la figura de Eva, cuya «condición hace más daño en esta tierra que si por ella entrara la pestilencia, porque su afabilidad y hermosura atrae a los corazones de los que la tratan a servirla y a amarla, pero su desdén y desengaño los conduce a términos de desesperarse» (Cervantes, 2011: I, 166). Se incide en su carácter arrogante, equiparándola a un animal ponzoñoso, cuya belleza atrae a sus enamorados, como le sucede al «pobre difunto de Grisóstomo» (Cervantes, 2011: I, 163), que, incapaces de escapar a sus encantos, caen en las redes de su condición indómita. El personaje se asocia desde el primer momento con la serpiente como fuerza del mal, inherente a todo lo telúrico y asociada con lo femenino, a la manera de Lilith, Hécate o las Erinias (Cirlot, 1992: 407). Ambrosio subraya este perfil al referirse al desastrado fin de su amigo, que «sirvió a la ingratitud, de quien alcanzó por premio ser despojos de la muerte en la mitad de la carrera de su vida, a la cual dio fin una pastora» (Cervantes, 2011: I, 181), aunque entre tanto desdén se vea forzado a reconocer que es virtuosa, porque «fuera de ser cruel, y un poco arrogante y mucho desdeñosa, la misma envidia ni debe ni puede ponerle falta alguna» (Cervantes, 2011: I, 190). Irá incluso un grado más allá que los pastores, equiparándola al «basilisco», el «rey de las serpientes», porque, como escribe Pero Mexía, «tiene ponzoña solamente en los ojos, que mata con su vista» (2003: 507). Grisóstomo cumplirá a rajatabla con las quejas del amante, exagerando todo un punto más de lo debido, en un discurso cargado de «excesos expresivos» (Lapesa, 1992: 147). El tópico de la crueldad está presente ya desde los primeros versos de la *Canción desesperada*: «Ya que quieres, cruel, que se publique / de lengua en lengua y de una en otra gente / del áspero rigor tuyo la fuerza, / haré que el mismo infierno comuniqué / al triste pecho mío un son doliente, / con que el uso común de mi voz tuerza» (Cervantes, 2011: I, 85). A medida que avanzan los endecasílabos asistimos a una retahíla de acusaciones y reproches sobre el comportamiento de Marcela que no se corresponden con la historia que conoce el lector. Así lo confirma el que tiene a su cargo leer el poema, porque no concuerdan «con la relación que él había oído del recato y bondad de Marcela, porque en ella se quejaba Grisóstomo de celos, sospechas y de ausencia, todo en perjuicio y buen crédito de la buena fama de Marcela» (Cervantes, 2011: I, 190), sin que Ambrosio acierte a dar una justificación convincente.

La dama cruel tiene un largo recorrido desde la Antigüedad y han sido muchas las transformaciones que han sufrido las Circes, las Medeas o las Dianas. El referente inmediato del Renacimiento arranca de la tradición cortés de los primeros trovadores. El juego amoroso cortés se regía por conductas muy codificadas que implicaban una relación directa entre el desdén de la dama y el

obligado sufrimiento del amante, que lo conducía a un estado de tristeza extremo como prueba del sentimiento amoroso y mérito por sí mismo para conseguir el tan deseado galardón, porque, como todavía creen los pastores de la *Diana* de Montemayor, «los que sufren más, son los mejores» (2015: 48). El amante debía conmover a la amada para que se apiadase de él y le concediera sus favores. El comportamiento femenino estaba sometido a una lógica similar. La amada podía mostrarse esquiva, cruel o inaccesible, pero era de obligado cumplimiento ceder a las suplicas. En eso consistía el juego. Se trataba de una crueldad condicionada, pues llevaba aparejada la rendición a las pretensiones del amante. Esta crueldad exigida a la dama es el tópico más repetido y manido de la poesía cancioneril o la novela sentimental y, como señalaba Wardropper (1953: 188), constituía la única alternativa viable a la piedad, cuya puesta en práctica atentaba contra la honestidad, como revela el comportamiento de Melibea. Recuérdese la amargura con que Pedro Cartagena acusaba a su enamorada, que hasta en sueños practicaba la fiereza de ánimo, «qu' ésta que mi bien desdeña, / si duerme mis males sueña, / si vela, piensa mi daño» (2000: 162). La imagen cruel que proyectan los pastores de Marcela se sitúa, por tanto, en una corriente muy bien establecida en la tradición cortesana y sentimental.

Esta imagen de la dama la heredará la novela pastoril y ni siquiera la filiación neoplatónica que recorre las páginas del género conseguirá barrerla en su totalidad. Ya desde el idilio clásico, el desdén, imaginado o no, de las pastoras constituye la sustancia verbal de las quejas del pastor no correspondido o con escasas posibilidades de éxito, que recurrirá al vituperio apoyándose en la tradición misógina para arremeter contra la amada. En el otro extremo se sitúan los pastores más favorecidos que alzarán la voz para «defenderla». A partir de la *Diana* de Jorge de Montemayor, la mujer ya no se queda al margen del discurso, como en la lírica cortés, sino que se incorpora como sujeto activo de la casuística amorosa, para verbalizar sus propias preocupaciones. La *Diana* de Montemayor recoge todos los tópicos presentes en el debate sobre la condición femenina (Souviron López, 1997: 108 y ss.). Selvagía retoma algunos de ellos al explicar la naturaleza del olvido.

La causa por que las pastoras olvidamos no es otra sino la misma por que de vosotros somos olvidadas. Son cosas que el amor hace y deshace [...]. Mas con todo esto creo que no hay más bajo estado en la vida que el de las mujeres, porque, si os hablan bien, pensáis que están muertas de amores; si no os hablan, creéis que de alteradas y fantásticas lo hacen; si el recogimiento que tienen no hace a vuestro propósito, tenéislo por hipocresía; no tienen desenvoltura que no os parezca demasiada; si callan, decís que son necias; si hablan, que son pesadas y que no hay quien las sufra (Montemayor, 2015: 41).

En la *Diana enamorada* de Gil Polo, el canto de Florisia que se inicia con «¡salga afuera el verso airado...!» es crítico con el catecismo misógino, recriminando a los hombres sus continuos vituperios: «Luego veréis ser nombradas / desdeñosas, las modestas; / y las castas, mal criadas; / soberbias, las recatadas; / y crueles, las honestas» (1987: 292). Estas quintillas no están tan alejadas de las célebres redondillas, «hombres necios que acusáis», que sor Juana Inés de la Cruz escribió denunciando la misma actitud en la centuria siguiente. No es de extrañar que esta protesta y defensa, a la vez, a cargo de las propias mujeres, se deslice hacia comportamientos heterodoxos encaminados a rechazar los códigos eróticos. Se trata de poner a la dama en la tesitura de elegir entre piedad y crueldad. En el primer caso, la aceptación del juego amoroso se da por sentada. En el segundo, el rechazo y la negativa a convertirse en remediadoras de los deseos del amante va contra la piedad cristiana y la obligación de elegir. *La belle dame sans mercy* expresa esta dicotomía de forma inequívoca cuando sentencia dirigiéndose al enamorado: «Escoja quien quiera escoger, / soy libre y libre quiero estar, / sin soltar mi corazón / para que otro sea su dueño» (Chartier, 1991: 286). Esta temprana rebelión contra la obligatoriedad de amar quiebra el paradigma cortés y propicia la aparición de una nueva figura literaria desconocida en el idilio de la Antigüedad: la mujer libre.

En efecto, la lírica cortés nos proporciona, como acabo de mencionar, en *La belle dame sans mercy* de Alain Chartier (h. 1424) un precedente de esta nueva figura femenina. Se trata de un poema en forma de un diálogo entre la *belle dame* y un enamorado que le ruega en vano que acepte sus requiebros amorosos. Todo el diálogo se produce bajo la atenta mirada del autor-narrador que toma partido a favor del amante. Al final de la obra, este autor-narrador testigo contempla horrorizado cómo el amante muere de amor mientras la dama se reincorpora a la fiesta. El poema, una reverberación tardía de la tradición del amor cortés, alcanzó un enorme éxito fuera y dentro de Francia<sup>2</sup>. La obra, que provocó un gran escándalo, suponía una ruptura con las convenciones femeninas del amor cortés y se interpretó como una invitación a la rebelión de las damas contra los postizos códigos cortesanos. La reacción a esta nueva forma de comportamiento femenino en la tradición cortesana propició una serie de respuestas a Chartier e imitaciones, comenzando por las dos cartas escritas por las damas de la corte (Alvar, 1996: apéndice 89 y ss.), convocándolo a una audiencia ante un tribunal de Amor<sup>3</sup>, para responder del cargo de haber querido acabar con los leales servidores. Esta

<sup>2</sup> En España, *La belle dame sans mercy* se conoció muy pronto, primero con menciones directas y más tarde, con una traducción completa al catalán de Francesc Oliver (c. 1460) (Alvar, 1996: 35).

<sup>3</sup> El concepto «corte de amor» es muy ambiguo y los investigadores no se han puesto de acuerdo en precisar su sentido. Puede entenderse como una institución cortesana donde las damas sometían a juicio a sus amantes, como una representación cortesana que incluía un concurso poético, o como un motivo literario que surge a partir de *La belle dame sans mercy* y de la *Roman de la Rose* (Gamba Corradine, 2001: 269-270; Neilson, 1967).

acusación obligó a Chartier a escribir una *Excusa ante las damas* (Alvar, 1996: apéndice, 93 y ss.), acogiéndose al amparo de la corte de amor y suplicando su perdón. Una tercera carta, *La respuesta de las damas*, mucho más severa que las anteriores, le negaba el perdón a Chartier y lo obligaba a retirar su ofensa contra las damas. Este debate-juicio al autor y al poema de *La belle dame sans mercy* tuvo su continuidad en otros textos que constituyen el segundo ciclo de la querrela (Cayley, 2006: cap. 4; MacRae, 2004: 7 y ss.). De una veintena de poemas que participaron en el debate, cuatro de ellos acusan a la dama de ser la responsable de haber provocado la muerte del amante; y catorce corrigen o enmiendan personajes y situaciones, como *La bella dama con piedad*, de autor incierto, que invierte el título de Chartier (MacRae, 2008). La crítica ha visto en la figura de la *belle dame* el prototipo de crueldad o, como mucho, un arquetipo ligado a la mujer fatal de la tradición bíblica (Lilith). Más bien habría que comprender el personaje como un modelo nuevo con precedentes aislados en el dominio literario, como las *Suplicantes* de Esquilo, que se rebelan contra la obligación de casarse o de amar, y que hará fortuna en la figura del andrógino en la modernidad. *La belle dame sans merci* adquiere para Luis Beltrán una importancia extraordinaria, pues la considera el antecedente de los personajes pastoriles que rechazan el amor que les propone el amante, rompiendo la unidad del idilio y orientándolo hacia lo tragicómico (Beltrán, 2021: 150).

La aparición de esta nueva figura femenina de la *belle dame* cuajará y se desarrollará en la novela pastoril, no como personaje dominante, pero sí como personaje secundario. En algunas obras pastoriles, como la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo, se produce una desmitificación del amor que favorece el cuestionamiento del incondicional servicio amoroso y contribuye a la creación de una figura más distanciada (Egido, 1987: 390). Alcida, que llega al desamor por el camino de la confusión, contempla, en su ilusión de libertad, los asuntos de los enamorados con cierta distancia e intenta aplicar sus remedios a Diana, para que no caiga en la trampa de elegir, «que entre los dos extremos de amar y aborrecer, está el medio» (Gil Polo, 1987: 95), previniéndola contra las engañosas palabras de Sireno y la falsedad del amor, que define como «una cosa imaginada por los hombres, que ni está en cielo ni en tierra, sino en el corazón del que la quiere» (Gil Polo, 1987: 98). Bien es verdad que esta actitud es más bien efímera y se desvanecerá en cuanto haga su aparición Marcelio.

La obra de Cervantes transitará por los mismos senderos y ahondará en esta figura. Son bien conocidas las innovaciones que introduce en *La Galatea*, fundiendo diversas tradiciones ajenas al mundo idílico desde el tono marcadamente trágico que abre la obra, con el asesinato de Cario, hasta la creación de personajes que encarnan la rebeldía ante la tiranía de amor. Gelasia no se contiene en la figura del «desamorado» que se ríe de las tribulaciones del amante, representada

por Theolinda o Lenio, el campeón del desamor, como lo llama López Estrada (1948: 33). La libertad de amar que pregona Gelasia se cifra en el soneto «¿Quién dejará del verde prado umbroso...?», ideario que repetirá después Marcela en términos muy parecidos. Gelasia reemplaza el amor humano por el amor a la naturaleza: «del campo son y han sido mis amores / rosas son y jazmines mis cadenas» (Cervantes, 1996: 431). Y es la naturaleza la que mejor representa su ideal de libertad. Sin embargo, este ideal no se interpreta por los pastores como tal, sino con los presupuestos del amor cortés, incluso entre las pastoras. Maurisa se queja amargamente de que Gelasia desprecie a su hermano que

la ama, la quiere, y la adora; y, en cambio de los continuos servicios que siempre le ha hecho y de las lágrimas que por ella ha derramado, esta mañana, con el más esquivo y “desamorado” desdén que jamás en la crueldad pudieras hallarse, le mandó que de su presencia se partiese, y que ahora ni nunca jamás a ella tornase (Cervantes, 1996: 430).

Y no solo la acusará de crueldad, también la responsabiliza de que Lenio, por no traspasar el mandamiento amoroso, intente quitarse la vida.

La figura del «desamorado» no es la única que cuestiona la obligatoriedad de amar, la malmaridada responde a presupuestos muy parecidos. En *La Galatea* esta figura la encarna Galatea, a punto de convertirse en otra malcasada más por voluntad de su padre. En la *Diana* de Montemayor, para no contravenir la obediencia paterna, Diana debe contraer matrimonio con Delio, hombre rico en bienes de fortuna, pero algo mermado, a la manera de Camacho, en los de naturaleza, que es tanto como decir feo o contrahecho. La imagen del matrimonio en la novela pastoril se debate entre un rechazo radical, bien porque se trate de matrimonios forzados o concertados, bien porque las pastoras tengan aspiraciones de libertad, y una aceptación implícita en las uniones idealizadas con que se cierran algunas novelas pastoriles (Albuixech, 2008; Cull, 1986).

Estos ejemplos que hemos entresacado de la novela pastoril conforman los antecedentes de Marcela, una nueva figura femenina, distinta de la dama cruel. Con Marcela, Cervantes traza una línea de continuidad con el género idílico y, al mismo tiempo, empuja al personaje hasta el paroxismo, para elevarlo a la categoría de único en su especie, con el propósito de irritar las leyes del idilio para ponerlo a prueba. Esta actitud caracteriza toda su obra literaria desde *La Galatea* al *Persiles*. Prueba suficiente serían don Quijote, Anselmo o el bueno de Carrizales, que entrarían en esta categoría. El personaje de Marcela está construido como una respuesta a la obligatoriedad de amar que defienden los pastores, pero, sobre todo, como una valoración del autor ante el género para poner de manifiesto la contradicción que supone incorporar al idilio elementos que le son contrarios. En el caso que nos interesa se confrontan dos concepciones del amor contrapuestas y

representativas de los géneros elevados. El discurso de Marcela responde directamente a la siguiente interpelación de Ambrosio: «¿Vienes a ver, por ventura, ¡oh fiero basilisco destas montañas! si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien tu crueldad quitó la vida? ¿O vienes a ufanarte en las crueles hazañas de tu condición [...]?» (Cervantes, 2011: I, 191). Los argumentos que esgrime para defenderse de la acusación de crueldad y de ser la responsable de la muerte de Grisóstomo no provienen de la tradición del amor cortés sino de la tradición neoplatónica. Marcela comienza su argumentación contra la obligatoriedad de amar abordando la dialéctica amor-belleza para mostrar que no es responsable de los efectos que su belleza causa en sus semejantes ni le es atribuible a ella culpa alguna por ser bella (Hart y Rendall, 1978). Para reivindicar su derecho a la libertad de amar recurrirá al neoplatonismo. Parte de la premisa de que «todo lo hermoso es amable». Ambos conceptos están intrínsecamente vinculados en la teoría neoplatónica de Marsilio Ficino y León Hebreo (Byrne, 2015: 80; Markievich, 2019). León Hebreo define la hermosura como lo que impulsa a amar, una «gracia, que, deleitando al ánimo con el conocimiento de ella, lo mueve a amar» (Vega, 1996: 408). Distingue entre la belleza corporal (percibida por los sentidos materiales) y la belleza espiritual (Vega, 1996: 409). El oído y, sobre todo, la vista trascienden la materia para elevarse hasta la verdadera belleza, que radica en el alma<sup>4</sup>. La disquisición de Marcela sobre la belleza está muy próxima a la que hace Lenio en *La Galatea* (López Estrada, 1948: 35 y ss.). Ambas, partiendo de la diferencia entre la belleza corpórea e incorpórea, distinguirán dos tipos de amor: el amor sensual o material y el amor espiritual. Esta gradación entre un tipo y otro de hermosura, le permitirá a Marcela postular el principio de la no reciprocidad en el amor, porque, no «todas hermosuras enamoran; que algunas alegran la vista y no rinden la voluntad» (Cervantes, 2011: I, 192). Dicho principio se basa en que solo el alma puede conocer la belleza espiritual. Para León Hebreo existen «muchas cosas hermosas que no son conocidas de muchos ojos muy claros, ni ellas causan a los que las ven deleite ni amor» (Vega, 1996: 523). Ya Diotima, en el *Banquete* de Platón, le había explicado a Sócrates que la belleza del alma es superior a la del cuerpo, y suficiente para engendrar amor (1988: 210b y c). Marcela, en sintonía con los padres de la Iglesia, cree que los adornos del alma son las virtudes «sin las cuales el cuerpo, aunque lo sea, no debe de parecer hermoso» (Cervantes, 2011: I, 193) y, en la mujer, la honestidad excede a todas las demás. El principio de la no reciprocidad avalado por la honestidad la conduce directamente a responsabilizar de su trágico final a Grisóstomo y su contumaz insistencia, porque según ha oído decir «el verdadero amor no se divide y ha de ser voluntario, y no forzoso.

<sup>4</sup> Por eso previene contra la idea que los hombres vulgares tienen de la hermosura porque no pueden comprender ni ver más allá de los ojos y los oídos corporales de manera que comprenden la hermosura espiritual como «cosa fingida, soñada o imaginada» (Vega, 1996: 411).

Siendo esto así [...] ¿por qué queréis que rinda mi voluntad por fuerza...?» (Cervantes, 2011: I, 192-193). El amor voluntario es una de las diferencias que separa al hombre de los animales, según León Hebreo, porque «el conocimiento y amor racional y voluntario se halla solamente en los hombres, porque proviene y es administrado de la razón» (Vega, 1996: 103). Marcela apelará a la distinción neoplatónica entre el amor simple, que la exime de la obligatoriedad de amar, y el amor recíproco, que la obliga (Byrne, 2015: 93). Según Ficino,

Sanza dubio due sono le spetie d'amore, l'uno è semplice, l'altro è reciproco. L'amore semplice è dove l'amato non ama l'amante; quivi in tutto l'amatore è morto, perché non vive in sé, come mostrammo, e non vive nello amato essendo da lui sprezzato (1987: 12).

Con ello se reafirmará en la proclamación de su libertad, ideal que comparte, como señalara Rodríguez Puértolas con don Quijote (1996: 184). Lo que Marcela le reprochará a Grisóstomo y a los que comparten la obligatoriedad de amar es atenerse de manera inflexible al precepto cortés de que el sufrimiento purifica al amante y lo hace digno de ser amado. Grisóstomo elige un camino contrario a los principios del idilio y su concepción del amor está lejos de la sencillez y el equilibrio que Fernando Herrera veía en la materia de esta poesía, a saber, «las cosas i obras de los pastores, mayormente sus amores, pero simples i sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales pero sin muerte i sangre» (2001: 690). La actitud de Grisóstomo violenta la naturaleza y es contraria al mundo de armonía que propone el idilio, manifestándose como consecuencia inevitable de una comprensión del amor anclada en los viejos odres cortesés. Frente a él, Marcela representa la mujer nueva que aboga por la libertad en el amor: «yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos» (Cervantes, 2011: I, 193).

Lo que me interesa destacar es que el discurso de Marcela supone una réplica, formulada desde el neoplatonismo, a la obligatoriedad de amar de la tradición cortés. El discurso denuncia una contradicción de la novela pastoril que no pasó por alto la intuición cervantina y que suponía una comprensión del amor que violentaba la armonía del idilio. El personaje de Marcela es la síntesis de esta contradicción. Surge como una rebelión ante la obligación de amar de la tradición cortesana, pero crece en los moldes de un género de origen popular que sublimaba la armonía entre el hombre y la naturaleza. De hecho, tanto la retórica como la preceptiva ubicaban el género dentro del estilo *humilis*. Pero con el Renacimiento, el mundo arcádico se traslada a la corte y pasa de ser un género cómico-popular a serio-cómico. La polémica sobre *El Pastor Fido* de Guarini es ilustrativa de este cambio porque sintetiza la comprensión que los teóricos renacentistas tuvieron del idilio. Giason Denores condenó la «pastoral» por mezclar lo serio y lo cómico y atentar así contra la esencia de los preceptos aristotélicos (Weinberg, 1961: 1.074-1.105).

Esta nueva figura femenina que hunde sus raíces en la estética cortesana desnaturaliza profundamente, al decir de Schiller, la «representación artística de la humanidad inocente y feliz» (Schiller, 1994: 93) y hace imposible la utopía del mundo feliz que describe don Quijote en el discurso de la edad de oro.

Es muy improbable que Cervantes conociera *La belle dame sans mercy*, aunque no sería imposible, porque había una traducción completa al catalán. Pero tampoco es imprescindible para ver en el episodio de Marcela el extremo de un cabo que nos conduce hasta la estética cortesana. Al final, este «caso de amor» se resolverá en un juicio, como en la tradición cortés y en la polémica de *La belle dame sans mercy*, solo que Cervantes no apela a Cupido ni a ninguna corte de amor sino a un paladín de la libertad. Cervantes le ha presentado al lector todos los argumentos a favor (los de Ambrosio, Grisóstomo y los demás pastores) y en contra (los de Marcela) de la obligatoriedad de amar. En esta ocasión, sin embargo, no deja el juicio inconcluso, sino que elige a don Quijote para que dicte sentencia. El veredicto no deja espacio para la duda: Marcela «ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo» (Cervantes, 2011: I, 195). Don Quijote en modo alguno podía concebir un amor «forzado» ni, mucho menos, permitir que «la amorosa pestilencia», como dice en el discurso sobre la edad de oro, diera al traste con la honestidad de la pastora «para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes» (Cervantes, 2011: I, 153).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante (1991 [1303-1305]). *De vulgari eloquentia*. Vittorio Coletti (ed.). Milano: Garzanti Editore.
- AUERBACH, Erich (1969). «Camila, o sobre el renacimiento de lo sublime». En *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*. Barcelona: Seix Barral, pp. 175-228.
- ALBUIXECH, Lourdes (2008). «El matrimonio y la tradición de la malcasada en la narrativa pastoril española». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 38, pp. 162-181.
- BADEL, Pierre-Yves (1988). «“Le Débat”. La Littérature française aux xive et xve siècles». En Daniel Poirion (ed.), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, 8: 1, pp. 95-110.
- BELTRÁN ALMARÍA, Luis (2021). *Estética de la novela*. Madrid: Cátedra.
- BYRNE, Susan (2015). *Ficino in Spain*. Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press.
- CAYLEY, Emma (2006). *Debate and Dialogue: Alain Chartier in his Cultural Context*. Oxford: Clarendon Press.
- CARTAGENA, Pedro de (2000). *Poesía*. María Rodado Ruiz (ed.). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- CERVANTES, Miguel de (1996 [1585]). *La Galatea*. Florencio Sevilla y Antonio Rey (eds.). Madrid: Alianza Editorial.
- CERVANTES, Miguel de (2011 [1605-1615]). *Don Quijote de la Mancha*. Florencio Sevilla y Antonio Rey (eds.). Madrid: Alianza Editorial.
- CHARTIER, Alain (1991). *La bella dama despiadada*. Carlos Alvar (ed.). Madrid: Gredos.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CULL, John T. (1986). «Another Look at Love in *La Galatea*». En José J. Labrador Herraiz y Juan Fernández Jiménez (eds.), *Cervantes and the Pastoral*. Cleveland: Penn State University / Behrend Collage / Cleveland State University, pp. 63-80.
- DUBY, Georges (2012). «El modelo cortés». En Ana Basarte y María Dumas (ed.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 11-34.
- EGIDO, Aurora (1987). «La invención del amor en la *Diana* de Gaspar Gil Polo». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, pp. 383-397.
- FICINO, Marsilio (1987 [1484]). *El libro dell'Amore*. Sandra Niccoli (ed.). Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- GAMBA CORRADINE, Jimena (2012). «*Quando Amor fizo sus cortes*. Demandas, juicios y sentencias en la poesía del siglo xv». En Pedro Cátedra (ed.), *Modelos intelectuales, nuevos textos y nuevos lectores en el siglo xv*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), pp. 269-294.
- GIL POLO, Gaspar (1987 [1564]). *Diana enamorada*. Francisco López Estrada (ed.). Madrid: Castalia.
- HANFORD, James Holly (1911). «Classical Eclogue and Medieval Debate». *Romantic Review*, 2, pp. 16-31, 129-143.

- HART, Thomas and Steven R. RENDALL (1978). «Rhetoric and Persuasion in Marcela's Address to the Shepherds». *Hispanic Review*, 46: 3, pp. 287-298.
- HERRERA, Fernando de (2001 [1580]). *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Inoria Pepe y José María Reyes (eds.). Madrid: Cátedra.
- IVENTOSH, Herman (1974) «Cervantes and Courtly Love: The Grisóstomo Marcela-Episode of *Don Quixote*». *PMLA*, 89: 1, pp. 64-76.
- LAPESA, Rafael (1992). «La descendencia hispano-portuguesa de una canción petrarquesca: De Garcilaso a *Camões* y Cervantes». En *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*. Madrid: Castalia, t. III: 2, pp. 131-147.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1948). *La «Galatea» de Cervantes. Estudio crítico*. La Laguna de Tenerife: Universidad de La Laguna.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1974). *Los libros de pastores en la Literatura Española*. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1988). «El Diálogo Pastoril en los Siglos de Oro». *Anales de Literatura Española*, 6, pp. 337-356.
- MATZAT, Wolfgang (2001). «Amor y subjetividad en *La Diana* de Montemayor». En Christoph Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Münster 20-24 de julio de 1999*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 893-898.
- MATZKEVICH, Hernán (2019). «La Persistencia del Neoplatonismo Italiano en la España de la Contrarreforma: El discurso de Marcela en *Don Quijote* y los Diálogos de amor de León Hebreo». *Escritura e Imagen*, 15, pp. 289-303.
- MCRÆ, Joan E. (2004). *Alain Chartier. The Quarrel of the Belle dame sans Mercy*. Joan E. McRae (ed.). New York / London: Routledge.
- MCRÆ, Joan E. (2008). «Cyclification and the Circulation of the *Querelle de la Belle Dame sans mercy*». En *Chartier in Europe*. Ashby Kinch Emma Cayley (ed.). Cambridge: D. S. Brewer, pp. 91-104.
- MEXÍA, Pero (2003 [1540]). *Silva de varia lección*. Isaías Lerner (ed.). Madrid: Castalia.
- MONTERO, Juan (ed.) (1996). *La Diana* de Jorge de Montemayor. Barcelona: Crítica.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1996 [1559]). *La Diana*. Juan Montero (ed.). Barcelona: Crítica.
- NEILSON, William Alan (1967 [1899]). *The Origins and Sources of the «Court of Love»*. New York: Russel and Russel.
- POGGIOLI, Renato (1975). *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*. Cambridge: Harvard University Press.
- PLATÓN (1988). *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*. Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Lledó (eds.). Madrid: Gredos.
- ROFFÉ, Mercedes (1996). *La cuestión del género en *Grisel* y *Mirabella de Juan Flores**. Newark / Delaware: Juan de la Cuesta.
- SCHILLER, Friedrich (1994 [1795]). *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Pedro Aullón de Haro (ed.). Madrid: Verbum.
- SOUVIRON LÓPEZ, Begoña (1997). *La mujer en la ficción arcádica*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- VEGA, Garcilaso de la, el Inca (1996 [1590]). *Traducción de los «Diálogos de amor» de León Hebreo*. Andrés Soria Olmedo (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.

- 
- VÉLEZ SAINZ, Julio (2015). *La defensa de la mujer en la literatura hispánica. Siglos XV-XVII*. Madrid: Cátedra.
- WARDROPPER, Bruce (1953). «El mundo sentimental de la *Cárcel de amor*». *Revista de Filología Española*, 37, pp. 168-193.
- WEINBERG, Bernard (1961). *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ZINK, Michel (2012). «Un nuevo arte de amar». En *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Ana Basarte y María Dumas (eds.). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 275-320.

Recibido: 12/05/2021  
Aceptado: 18/05/2021



MARCELA, O SOBRE LA FIGURA DE LA MUJER LIBRE: «LIBRE NASCÍ, Y EN LIBERTAD ME FUNDO»

RESUMEN: El tema amoroso, y por extensión el personaje femenino, adquiere en la Primera Modernidad una centralidad que desembocará en la figura femenina de la mujer libre, cuyo exponente más representativo es el personaje de Marcela. La figura de la mujer libre tiene su origen en la tradición cortesana con *La belle dame sans mercy* de Alain Chartier (c. 1424). Surge como una rebelión ante la obligación de amar, pero crece en los moldes de un género popular que sublima la armonía entre el hombre y la naturaleza. El episodio de Marcela, articulado sobre un «caso de amor» en el que dos bandos contienden sobre la obligatoriedad de amar, representa la culminación de esta nueva figura. El episodio es el resultado de una estética mixta que funde los elementos populares del idilio con elementos cortesanos, dando lugar a una importante transformación del género, que deja de ser cómico-popular para convertirse en serio-cómico.

PALABRAS CLAVE: Idilio, estética cortesana, caso de amor, serio-cómico, nueva figura literaria, mujer libre.

MARCELA, OR ABOUT THE FIGURE OF FREE WOMAN: «LIBRE NASCÍ, Y EN LIBERTAD ME FUNDO»

ABSTRACT: In First Modernity, Love, and by extension, the female character, acquires a centrality that will lead to the female figure of the free woman, whose most representative exponent is the character of Marcela. The figure of the free woman has its origin in the courtly tradition with the *Belle Dame sans mercy* by Alain Chartier (c. 1424). It arises as a rebellion against the duty of love but grows in a popular genre that sublimates the harmony between man and nature. The episode of Marcela, articulated on a case of love in which two sides argue over the duty of love, represents the culmination of this new figure. The episode results from a mixed aesthetics that melts the popular elements of the idyll with courtly elements, giving rise to an important transformation of the genre. It ceases to be comic-popular and to become serious-comic.

KEYWORDS: Idyll, courtly aesthetics, case of love, serious-comic, new literary figure, free woman.

LA BELLEZA DE LAS FEAS: RELEYENDO EL EPISODIO  
ROMANO DEL *PERSILES* A LA LUZ DE  
*LA ESPAÑOLA INGLESA*

RUTH FINE

The Hebrew University of Jerusalem  
ruth.fine@mail.huji.ac.il

Creo posible afirmar que la *intentio operis* cervantina puede ser estimada como transversal y totalizadora. Cervantes escribe en cierta medida para su comunidad de lectores, amantísimos y fieles lectores, aquellos que han transitado a lo largo de sus obras y son capaces de reconocer sus guiños, su autoironía, identificar paralelismos, relacionar episodios y personajes, reconstruir y aun construir especularidades productoras de sentido. El resultado de dicha lectura transversal conduce a una especie de concordancia cervantina, en la que los distintos textos se ponen en relación, y ello derivando en una nueva creación o, más precisamente, una creación en colaboración, respondiendo así a la centralidad que el lector y la lectura adquieren en la poética cervantina.

Adoptando esta lectura transversal, mi estudio se centrará en la relación especular identificable entre dos episodios presentes en *La española inglesa* y en el *Persiles* respectivamente: el envenenamiento de las heroínas, cuyo resultado es la pérdida de la belleza y la casi muerte de aquellas. Postulo que ambas representaciones cervantinas de una fealdad transitoria configuran un juego de paralelismos e inversiones especulares, el cual constituye un llamado a la reflexión acerca de las paradojas de la representación de la dupla belleza / fealdad en estas novelas y más allá de ellas. Sugeriré también, concisamente, que dichos episodios vehiculizan proyecciones de orden metapoético, respondiendo en sus modalidades a la estética que identifico como poética del cruce (Fine, 2006).

La representación de la fealdad en la literatura, como en la mayoría de los otros campos, se ha ido configurando sobre la base de su oposición a la belleza,

quedando simplificada al pronunciamiento «la fealdad es todo lo que la belleza no es»<sup>1</sup>. No obstante, Umberto Eco (2016) señala que la elaboración de una definición autosuficiente de fealdad, objeto que él emprende en su libro, permite determinar las características estéticas comunes entre los objetos estimados como feos: la fealdad estaría constantemente marcada por una falta, un exceso o incluso una combinación de ambos.

Eco diferencia la fealdad en sí misma de la fealdad formal y, muy especialmente, de la representación de la fealdad o fealdad artística. Ya Aristóteles (2010) había hablado de la posibilidad de alcanzar lo bello imitando con maestría lo que es repelente; y Plutarco (1992) nos dice que en la representación artística lo feo imitado sigue siendo feo, pero recibe una reverberación de belleza procedente de la maestría del artista. En cambio, y en oposición a la noción aristotélica de que lo feo puede ser embellecido a través del arte, los críticos posteriores hallan un valor real y autónomo en la representación de la fealdad. De ello derivan dos presupuestos fundamentales: el primero, que es válido representar lo feo en la literatura, explícitamente y sin desviaciones; y segundo, que esta fealdad no solo se vuelve admisible, sino también puede resultar atractiva sin necesidad de ser embellecida. A través de la literatura, entonces, lo feo puede ser experimentado sin transformaciones ni refinamientos, y aun así resultar placentero. Cervantes era muy consciente del placer estético inserto en la presentación de lo feo. Es bien sabido que sus *Monipodios*, *Camachas* y *Maritornes* constituyen personajes icónicos e inolvidables por su fealdad. Y en cuanto a los episodios de las novelas que nos ocupan, Cervantes experimenta en ellos con esta categoría estética, ubicándola, a su vez, en un espacio de transición, de vacilación: el pasaje de la belleza extrema a la fealdad mórbida, espacio que ofrece también una cuota nada desdeñable de ambigüedad.

La transición de la belleza femenina a la fealdad, y más importante aún, su liminalidad, fueron muy tempranamente consignadas por la mitología clásica. Así lo ejemplifica la figura de Lamia, reina de Libia, a quien Hera, presa de celos, transformó en un ser monstruoso. Otro conocido ejemplo es el de Medusa, cuya historia, narrada por Ovidio, cuenta que originalmente fue una hermosa doncella a quien la enfurecida y celosa diosa transformó en un monstruo, cambiando el hermoso cabello de la joven por un tupido ramo de serpientes. Finalmente, es dable recordar a Escila, a quien también Ovidio presenta como una hermosa ninfa que enamoró al dios Glauco y fue perseguida por él. Glauco recurrió a la hechicera Circe para que le preparara una poción de amor y esta, secretamente enamorada de Glauco, fingió ayudar al dios, pero su poción transformó a la hermosa ninfa en una horrible criatura. Se evidencian aquí manifiestos paralelos respecto del episodio de la hechicera romana en el *Persiles*. Lo significativo en estas antes bellas y

<sup>1</sup> Para un estudio sobre la fealdad en la literatura, ver Delgado Chinchilla (2012).

ahora monstruosas figuras femeninas, además de que su metamorfosis es causada por la pasión amorosa y también por la de los celos, es que en su nuevo estado siguen siendo una fuente de atracción, como también de perdición para quienes a ellas se acercan. Estimo que en los episodios que nos ocupan se encuentra inscripta esta liminalidad de orden estético y, hasta cierto punto, también ético: «la belleza de las feas» o «la fealdad de las bellas».

Pasemos ahora a las obras mismas. La estrecha relación entre el *Persiles* y *La española inglesa* es un hecho incuestionable, notado tempranamente por reconocidos filólogos como Rafael Lapesa (1950) u Otis Green (1969). Desde entonces, numerosos críticos se han pronunciado en tal sentido, entre ellos, Lozano Renieblas (2011) y Clamurro (2012), para mencionar solo dos ejemplos más recientes, algunos llegando a afirmar que *La española inglesa* constituye una reproducción en miniatura del *Persiles* (Avalle Arce, 1982). Indudablemente, ambos textos presentan numerosas y significativas similitudes de orden genérico, temático, social, religioso y aun estructural. La aparente ejemplaridad de ambas sería una de las bases para su identificación: la inquebrantable constancia del amor de los protagonistas hacia sus amadas. Dichos paralelos se evidencian en los episodios del envenenamiento de las heroínas aquí tratados: la enfermedad provocada por amenazadores solicitantes, la pérdida de la belleza y casi muerte, el final de restauración, la elevación del deseo carnal al espiritual y, muy especialmente, la situación estructural en tanto motivaciones realistas que vehiculizan y facilitan el final de las novelas, que en ambos casos consistirá en la feliz unión en matrimonio de los enamorados.

A los paralelos antes mencionados, quisiera añadir otro tal vez menos evidente: en ambas novelas el conflicto central nace por un «pecado de origen» en el que se ven involucradas ambas heroínas; Auristela es parte de la trama que busca despojar al legítimo heredero (el hermano mayor de *Persiles*, Maximino) de su prometida, como también Isabela es la consecuencia de un despojo: el de la hija de sus legítimos padres, hecho destacado por María Caterina Ruta en su análisis de la novela (1987-1988). Asimismo, en ambos relatos hallamos un significativo coqueteo con la condición de hermanos de los protagonistas, lindante en lo incestuoso, a lo que me referiré a continuación. Finalmente, ambas son víctimas y agentes de una de las pasiones más negativas y destructivas en el universo cervantino: los celos. Postulo, entonces, que la pérdida de la belleza podría ser leída como «castigo textual» a tales transgresiones y, asimismo, como la marca materializada de la carencia —la violenta ruptura respecto del origen, la frustrada vocación religiosa, entre otros— y el exceso —la posesión de una belleza portentosa y divina y, muy especialmente, la intensidad inconmensurable de los celos—. En efecto, carencias y excesos signan la historia vital de ambas protagonistas; y son precisamente la carencia y el exceso, como hemos visto, las huellas caracterizadoras de la fealdad.

Comencemos por la primera transgresión, la relación fraternal y pseudo-incestuosa de los héroes. Al respecto, recordemos que *La española inglesa* suscita múltiples interrogantes; ellos atañen a su carácter poligenérico, a la centralidad extrema de aspectos monetarios y mercantiles, al sorprendente tratamiento del conflicto entre España e Inglaterra, y a otros muchos y diversos aspectos. En tal contexto, surge la ya mencionada cuestión inquietante, planteada al inicio de la novela: el vínculo fraternal entre los héroes —Isabel y Ricaredo—. Ya en los párrafos de apertura del relato, en los que la voz narrativa ejerce un completo dominio del mundo configurado, el narrador subraya que el estatus familiar de Ricaredo (hijo carnal de Clotaldo) e Isabel (hija robada, secuestrada y adoptada en el seno de la familia del caballero inglés) corresponde al de hijos amados: «Tenía Clotaldo un hijo llamado Ricaredo, de edad de doce años [...] Catalina, la mujer de Clotaldo, noble, cristiana y prudente señora, tomó tanto amor a Isabel que, como si fuera su hija, la criaba, regalaba e industriaba» (Cervantes, 1998: 244). La relación filial, destinada idénticamente a ambos niños, y su educación y crianza como hermanos, no constituyen un impedimento para que Ricaredo se enamore apasionadamente de su «hermana», relación que el texto subraya:

Todas estas gracias, adquiridas y puestas sobre la natural suya, poco a poco fueron encendiendo el pecho de Ricaredo, a quien ella, como a hijo de su señor, quería y servía. Al principio le saltó amor con un modo de agradarse y complacerse de ver la sin igual belleza de Isabel, y de considerar sus infinitas virtudes y gracias, amándola como si fuera su hermana, sin que sus deseos saliesen de los términos honrados y virtuosos. Pero, como fue creciendo Isabel, que ya cuando Ricaredo ardía tenía doce años, aquella benevolencia primera y aquella complacencia y agrado de mirarla se volvió en *ardentísimos deseos de gozarla y de poseerla*: no porque aspirase a esto por otros medios que por los de ser su esposo, pues de la incomparable honestidad de Isabela (que así la llamaban ellos) no se podía esperar otra cosa, ni aun él quisiera esperarla, aunque pudiera, porque la noble condición suya, y la estimación en que a Isabela tenía, no consentían que ningún mal pensamiento echase raíces en su alma (Cervantes, 1998: 244-245. El énfasis es mío).

El discurso indirecto que vehiculiza la interioridad del protagonista masculino —amor, deseo, dudas—, es harto elocuente en su elección de los sintagmas que expresan el impulso transgresor de Ricaredo: en primer término, la insinuación del incesto respecto de aquella, a la que amaba «como si fuera su hermana» y, en segundo término, la pasión carnal que lo abrasa desde su adolescencia, cuando el pecho se le encendía y «ardía» por su «como... hermana». El *crescendo* pasional se hace evidente, y es puesto de manifiesto en la elección de los términos que expresan deseo y arrebató carnal: poseerla y gozarla, conceptos que insinúan, sin duda, que el agente de esa pasión siente el impulso de imponer su deseo a la mujer que es objeto del mismo. La larga y enredada frase apologética que continúa,

cuyo emisor ya no es Ricaredo, sino el narrador, afanoso en disculpar lo que tan explícitamente acaba de presentar como discurso del enamorado, no hace sino complicar las cosas: su efecto, a mi juicio, es irónico en extremo, insinuándose como una paralipsis, en la que la hiperbólica negación deja la firme sospecha de que los deseos de Ricaredo eran ciertamente transgresores y, probablemente, en más de un sentido: el incestuoso y el del arrebató sexual violento. Ello explicaría la ciertamente enigmática enfermedad que lo acosa como consecuencia de ese amor, la cual casi le quita la vida; el estar comprometido a otra mujer no parece ser causa suficiente para justificar una enfermedad tan grave que estuvo a punto de causarle la muerte.

Mil veces determinó manifestar su voluntad a sus padres, y otras tantas no aprobó su determinación, porque él sabía que le tenían dedicado para ser esposo de una muy rica y principal doncella escocesa [...]. Y así, perplejo y pensativo, sin saber qué camino tomar para venir al fin de su buen deseo, pasaba una vida tal, que le puso a punto de perderla. Pero, pareciéndole ser gran cobardía dejarse morir sin intentar algún género de remedio a su dolencia, se animó y esforzó a declarar su intento a Isabela. [...] Andaban todos los de casa tristes y alborotados por la enfermedad de Ricaredo [...]. No le acertaban los médicos la enfermedad, ni él osaba ni quería descubrirla. En fin, puesto en romper por las dificultades que él se imaginaba, un día que entró Isabela a servirle, viéndola sola, con desmayada voz y lengua turbada le dijo: Hermosa Isabela, tu valor, tu mucha virtud y grande hermosura me tienen como me vees; si no quieres que deje la vida en manos de las mayores penas que pueden imaginarse, responde el tuyo a mi buen deseo, que no es otro que el de recibirte por mi esposa a hurto de mis padres [...] que, puesto que no llegue a gozarte, como no llegaré, hasta que con bendición de la Iglesia y de mis padres sea, aquel imaginar que con seguridad eres mía será bastante a darme salud y a mantenerme alegre y contento hasta que llegue el felice punto que deseo (Cervantes, 1998: 245-246).

La novela cervantina insinúa y aun enfatiza el hecho de que el arrebató pasional transgresor acosaba al protagonista: ello vuelve a evidenciarse en la declaración amorosa a Isabel, en la que Ricaredo expresa el deseo de gozarla, deseo que postergará hasta el matrimonio. Como sabemos, finalmente Ricaredo no forzará ni gozará a Isabel, su «casi hermana», como tampoco la aborrecerá en su fealdad y desgracia, sino que probará su constancia y superación del deseo carnal que lo había dominado inicialmente.

El *Persiles*, por su parte, funda la cobertura identitaria de sus protagonistas en la relación fraternal que los une. De modo latente, a lo largo de la novela cervantina y aun en momentos específicos de la misma, la relación fraternal se confunde «peligrosamente» con la amorosa, creando proyecciones que lindan en una sugerida atracción incestuosa, tanto a ojos de los otros personajes

que encuentran en su periplo, como desde la perspectiva de los protagonistas mismos<sup>2</sup>.

A su vez, en lo que al exceso de celos respecta —*amor hereos*<sup>3</sup>—, importa señalar que en un estadio relativamente inicial tanto de los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, como de *La española inglesa*, los protagonistas (Auristela y Ricaredo, respectivamente) —a pesar de profesar supuestamente el amor espiritual de raigambre neoplatónica— padecen la enfermedad de amor y precisan de atención médica, que con más o menos éxito diagnostica la etiología de sus respectivas dolencias. Auristela enferma de celos debido a la aparición de una competidora, Sinforosa, en tanto que Ricaredo se enamora perdidamente de Isabela y enferma gravemente a causa de los impedimentos que no le permiten alcanzarla.

El amor debería redimir del pecado original, confirmando la elevación del deseo carnal al espiritual, del desorden al orden. No obstante, ello no termina de evidenciarse, y el exceso de celos podría ser una de sus causas. Recordemos las palabras del narrador dirigidas a Auristela: «¡Oh poderosa fuerza de los celos! ¡Oh enfermedad que te pegas al alma de tal manera, que sólo te despegas con la vida! ¡Oh hermosísima Auristela! ¡Detente: no te precipites a dar lugar en tu imaginación a esta rabiosa dolencia!» (Cervantes, 1997: 155). Celos, enfermedad y muerte se unen en sincopada consonancia mostrando su clara sintomatología. Solo la muerte acalla la voz y memoria de los celos, dice el texto (Cervantes, 1997: 160), cuya fuerza «se entra y mezcla con el cuchillo de la misma muerte» (Cervantes, 1997: 164).

En efecto, nuestras protagonistas llegarán al umbral de la muerte liberadora. En tal sentido, es importante recordar que la delgadez de Auristela, provocada inicialmente por el exceso de celos, vuelve a emerger al final de la novela, antes del hechizo de la judía romana: «Estos pensamientos y temores la traían algo flaca y algo pensativa», pero esta vez la delgadez es debida a la toma de conciencia de una carencia que el matrimonio no habría de llenar, sino únicamente la entrega a Dios. Este significativo conflicto que el texto deja suspenso es interrumpido por la pasión y los celos de Hipólita, los cuales la llevará a urdir una oscura venganza, la de tramar la enfermedad y muerte de Auristela, con objeto de quedarse ella como única destinataria del amor de Periandro (Cervantes, 1997: 449). Con ello, el tópico de los celos vuelve a convertirse en agente protagónico, al hacer que Hipólita genere, por mediación de una tercera, la enfermedad que postrará a Auristela y, por analogía amorosa, al propio Periandro. Este será uno de los últimos trabajos que pondrá a prueba el amor y la virtud de los protagonistas y su marca inexorable será no otra sino la de la fealdad, descrita por un narrador que parece encontrar placer en su detallada caracterización: «Ya se le parecían

<sup>2</sup> Un posible referente de tal cobertura podría ser Génesis, 12, cuando Abram y Sarai, aun con sus nombres primigenios, adoptan la identidad de hermanos en Egipto (Fine, 2014).

<sup>3</sup> Para la presencia del *amor hereos* en el *Persiles*, ver el estudio de Aurora Egido (1990).

cárdenas las encarnadas rosas de sus mejillas, verde el carmín de sus labios, y topacios las perlas de sus dientes; hasta los cabellos le pareció que habían mudado color, estrecháronse las manos y casi mudado el asiento y encaje natural de su rostro» (Cervantes, 1997: 454).

Tal como sucede en el *Persiles*, la aparición de un competidor —el conde Arnesto, enamorado de Isabela como Hipólita de Periandro— es la causa de la activación de los venenos que enferman y transforman la célebre belleza de la joven en fealdad repulsiva. Notemos que, como en el caso del *Persiles*, el narrador se regodea en la descripción de su monstruosa fealdad: «Finalmente, Isabela no perdió la vida, que el quedar con ella la naturaleza lo comutó en dejarla sin cejas, pestañas y sin cabello; el rostro hinchado, la tez perdida, los cueros levantados y los ojos lagrimosos. Finalmente, quedó tan fea que, como hasta allí había parecido un milagro de hermosura, entonces parecía un monstruo de fealdad» (Cervantes 1998: 269). Y aún se permite equiparar la fealdad femenina a la muerte: «Por mayor desgracia tenían los que la conocían haber quedado de aquella manera que si la hubiera muerto el veneno» (Cervantes, 1998: 269). Ricaredo, como Periandro, se mantiene en su firmeza alegando el tópico de llevar fijamente grabada en su alma la imagen de la amada: «Con todo esto, Ricaredo se la pidió a la reina, y le suplicó se la dejase llevar a su casa, porque el amor que la tenía pasaba del cuerpo al alma; y que si Isabela había perdido su belleza, no podía haber perdido sus infinitas virtudes» (Cervantes, 1998: 269). El joven capitán inglés se está refiriendo a la imagen o «idea» de la hermosura de Isabela, ya que en tanto recuerda esa imagen de belleza, el amor subsiste, siendo este, en principio, un deseo de belleza<sup>4</sup>. Las facultades del entendimiento, la voluntad y la memoria logran aislar, valorar y guardar la imagen de la amada en el alma del amante, de modo que esa imagen difícilmente puede ser sustituida, aun cuando el objeto sensible haya experimentado una transformación o deformación. Se trata, pues, de la «belleza de la fea»: la imagen de la hermosura —física, pero también interior— que permanece inmovible en la percepción del amante a pesar de la evidente pérdida de la belleza.

Periandro, al igual que el héroe de *La española inglesa*, no verá la fealdad de la enferma, sino la belleza que de ella lleva impresa en el alma, como buen amante platónico. El texto se ocupa de destacar este hecho en oposición a la reacción de su opositor, el duque de Nemurs, a quien esa fidelidad a toda prueba no alcanza, puesto que al comprobar que no hay recuperación alguna de la belleza de la enferma, termina marchándose<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> En tal sentido, cabe subrayar la importancia del neoplatonismo en la novela, en especial, bajo el influjo de León Hebreo, para quien la esencia del amor es el deseo de unión con el objeto amado.

<sup>5</sup> Importa destacar que Cervantes no se pronuncia unívocamente por el ideal platónico sino que, adoptando un registro irónico, glosa en este episodio la ceguera del amante que hace de la fealdad belleza, oscilación ausente en *La española inglesa*.

Recordemos, asimismo, que en ambas novelas se representa un contrapunto de carácter religioso: el mundo católico frente al bárbaro o el protestante, respectivamente, pero en tanto que la causante del envenenamiento en la novela ejemplar es la otra, la no católica, la camarera protestante, en Roma ya estamos en el mundo católico por excelencia y la no católica, la judía romana, será solo una mediadora y no la causante del daño. Recordemos que la capacidad y poder que se le otorga a la hechicera judía están siempre al servicio de otro sujeto instigador —Hipólita—, la responsable de lo planeado y perpetrado. En efecto, a diferencia de la madre protestante de *La española inglesa*, importa recordar un dato esencial que el texto destaca: que tanto la judía como su marido actúan al servicio de la cortesana cristiana, y los perversos designios son digitados por ella, y no por los judíos, meros intermediarios que actúan bajo explícita amenaza, hecho que el narrador, aun cubriéndolo de la necesaria pátina reprobatoria, no deja de destacar. La intervención de una tercera será crucial pero muy diferente: en un caso, una madre protectora y desesperada; en el otro, una hechicera pagada por una cortesana (Fine, 2015).

Julia ejemplificará acabadamente el poder de la medicina marginal, requerida por los cristianos a pesar de las muchas prohibiciones papales. Su acción causa la enfermedad de Auristela y casi su muerte. Y en lo que a la actividad hechiceril propiamente dicha respecta, es dable afirmar que presenta una de sus manifestaciones más complejas, ya que la hechicera judía parece no haber tenido contacto ni haber visto a su víctima, Auristela, y los objetivos le son indicados por su esposo, Zabulón. Ello no incide negativamente sobre el éxito de su misión, al contrario: sus poderes comienzan a obrar ya al día siguiente. La falta de precisión acerca del modo de contacto y los métodos utilizados por la judía resulta llamativa, otorgándole así un mayor misterio a su accionar. Constituye esta una diferencia fundamental respecto de su doble especular, la mujer protestante de la corte de la reina Isabel en *La española inglesa*, que expresamente utiliza venenos para quitarle la vida a Isabela y en el ínterin la despoja de su belleza, debiendo declarar finalmente cuáles habían sido dichas sustancias, a fin de poder suministrársele un antídoto a la convaleciente.

La motivación para la cadena accional es aquí determinante: la enfermedad y pérdida de la belleza de Auristela será el resorte principal para que los dos amenazadores pretendientes de la joven desistan de sus intentos y así la acción quede despejada en pos del esperado final feliz —la boda—, que clausurará el largo periplo de Periandro y Auristela, y la trama de la novela. Más aún, la enfermedad y fealdad de Auristela constituye la última de las muchas pruebas por las que atraviesa el amor de Periandro a lo largo de la novela, aquella que demuestra que no era la belleza física de Auristela la que originaba su amor, sino un sentimiento espiritual e inquebrantable. Una situación similar es observable en *La española inglesa*: la fealdad de Isabela pondrá a prueba el amor de Ricaredo, que inicialmente

se había exteriorizado como carnal en exceso, convirtiéndose en el resorte accional que active su partida y el desarrollo ulterior de la diégesis.

En ambas obras la pérdida de la belleza constituye, pues, un punto central de inflexión en la trama y también la prueba suprema para los enamorados. No obstante, dicha prueba puede ser también estimada como una marca de profunda ironía: esta subraya tanto lo que los protagonistas tienen en exceso —una hermosura celestial, divina, transformada ahora en una fealdad no menos excesiva—, como tal vez también aquello de lo que carecen: la voluntad de una definitiva entrega a Dios, hacia la que ambas heroínas se ven atraídas, y de modo más importante aún, algo que el texto sugiere de modo sutil, el silencio respecto de aquellas transgresiones provocadoras del posible «castigo» textual de la fealdad: los celos, el arriesgado juego del incesto y el que he denominado «pecado de origen», es decir, las motivaciones fundacionales de las historias, ancladas en injusticias y despojos. De este modo, sería posible afirmar que es otro tipo de fealdad la que sigue latente como subtexto en la clausura del texto, cuando la belleza física ha sido recuperada, y esta es una de carácter interior y aun moral.

A partir de las diversas ambivalencias mencionadas hasta aquí en la representación del movimiento pendular belleza / fealdad identificable en estas novelas, deseo finalmente sugerir una lectura metapoética de las mismas, en tanto manifestaciones de una estética de cruce, aquella que a mi juicio caracteriza la poética cervantina. En efecto, la belleza en la fealdad de las heroínas cervantinas o su fealdad en la belleza se insinúan como agentes de una suspensión o transgresión de límites, es decir, como una expresión de la paradoja, algo que es «lo uno y lo otro a la vez», o bien, como «ni lo uno ni lo otro». Y es precisamente en este sentido que el pasaje de la belleza a la fealdad suscita un especial interés, ya que permite identificar y comprender no solo la suspensión o transgresión de límites en lo que respecta a isotopía de la belleza y su opuesto, sino también a la narración como constructo. Puesto que el cruce es también un movimiento indudablemente paradójico, pero inscripto no en la exclusión sino en lo indecible, configurando así una dinámica de no clausura tan reconocible en la *intentio operis* cervantina. Si la estructura de ambas novelas puede ser vista en cierta medida como oximorónica o al menos como partícipe de una aporía (la española inglesa / la bárbara católica y sus muchas especularidades) a lo largo de las novelas (el bárbaro español, por ejemplo), nuestros episodios constituyen una eficaz construcción en abismo de tal estructura barroca de clarooscuros, la cual quedaría patentizada en el eje paradójico de la belleza fea o la fealdad bella<sup>6</sup>.

Isabela y Auristela, como la obra que las acogen, participan de una condición liminal, conformando el signo de una paradoja: española / inglesa, nórdica /

<sup>6</sup> María Caterina Ruta (1998) ofrece un importante estudio de la dupla fealdad / belleza en los dos episodios analizados, poniendo especial énfasis en la función de lo maravilloso.

católica, hermanas / amantes, celosas / virtuosas, y finalmente, hermosas y feas / feas y hermosas. Cervantes presenta lo indecible no como una incompatibilidad sino como un lugar posible de habitar, el signo de la estética barroca de cruce, un espacio de encuentro de opuestos, en fin, el espacio de lo propiamente humano, en el que conjuntamente con las brujas que inauguran la pieza teatral shakespeariana *Macbeth* es posible afirmar con total aceptación y hasta con júbilo «Lo hermoso es feo y lo feo es hermoso» (Shakespeare, 1996)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Umberto Eco (2007) también subraya a través de la cita tomada de Shakespeare la paradoja inserta en la relación fealdad / belleza.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (2010). *Poética de Aristóteles*. Valentín García Yebra (trad. y ed.). Madrid: Gredos.
- AVALLE ARCE, Juan Bautista (1982). «Introducción». En Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*. Avallé Arce (ed.). Madrid: Castalia, t. 1, pp. 1-35.
- CERVANTES, Miguel de (1997). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz (ed.). Madrid: Cátedra.
- CERVANTES, Miguel de (1998). «La española inglesa». *Novelas ejemplares*. Harry Sieber (ed.). Madrid: Cátedra, t. 1, pp. 241-283.
- CLAMURRO, William (2012). *Beneath the Fiction. The Contrary Worlds of Cervantes's «Novelas ejemplares»*. Berlín: Peter Lang.
- DELGADO CHINCHILLA, Oscar (2012). «Towards a Better Understanding of the Ugly in Literature». *Revista de Lenguas Modernas*, 17, pp. 323-338.
- ECO, Umberto (2007). *Historia de la fealdad*. María Pons Irazazábal (trad.). Barcelona: Lumen.
- EGIDO, Aurora (1990). «El Persiles y la enfermedad de amor». En *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, pp. 201-226.
- FINE, Ruth (2006). *Una lectura semiótico-narratológica del Quijote en el contexto del Siglo de Oro español*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- FINE, Ruth (2014). *Reescrituras bíblicas cervantinas*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- FINE, Ruth (2015). «En torno a la representación de la mujer judía en la obra de Cervantes en el contexto de la literatura del Siglo de Oro español». En María Caterina Ruta y Robert Lauer (eds.), «Un paseo entre los centenarios cervantinos». *Cuadernos AISPI*, 5, pp. 33-46.
- GREEN, Otis (1969). *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura, desde «El Cid» hasta Calderón*. Madrid: Gredos.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel (2011). «Tradición y experimentación en “La española inglesa”». En Christoph Strosetzki (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 527-534.
- PLUTARCO (1992). *De audiendis poetis Obras morales y de costumbres (Moralia)*. En *Obra completa*. Aurelio Pérez Jiménez y Paloma Ortiz (trad.). Madrid: Gredos, t. 3.
- RUTA, María Caterina (1987-1988). «La española inglesa, el desdoblamiento del héroe». *Anales Cervantinos*, 25-26, pp. 371-382.
- RUTA, María Caterina (1998). «La oposición bello / feo entre sustancia y mutación». En Antonio Pablo Bernat Vistarini (coord.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 213-222.
- SHAKESPEARE, William (1996). *Macbeth*. Alejandro Querejeta (trad.). Quito: Libresa.

Recibido: 28/05/2021

Aceptado: 24/06/2021



LA BELLEZA DE LAS FEAS: RELEYENDO EL EPISODIO ROMADO DEL *PERSILES*  
A LA LUZ DE *LA ESPAÑOLA INGLESA*

RESUMEN: El presente trabajo analiza la relación especular identificable entre dos episodios presentes en *La española inglesa* y en el *Persiles* respectivamente: el envenenamiento de las heroínas, cuyo resultado es la pérdida de la belleza y la casi muerte de aquellas. Postulo que ambas representaciones cervantinas de una fealdad transitoria configuran un juego de paralelismos e inversiones especulares, el cual constituye un llamado a la reflexión acerca de las paradojas de la representación de la dupla belleza / fealdad en estas novelas y más allá de ellas. Se sugiere también concisamente que dichos episodios vehiculizan proyecciones de orden metapoético, respondiendo en sus modalidades a la estética que denomino como poética del cruce.

PALABRAS CLAVE: *La española inglesa*, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, belleza, fealdad, poética de cruce.

THE BEAUTY OF THE UGLY: RE-READING THE *PERSILES* EPISODE IN ROME  
IN THE LIGHT OF *THE SPANISH ENGLISH LADY*

ABSTRACT: The present work analyzes the specular relationship between two episodes present in *The Spanish English Lady* and the *Persiles* respectively: the poisoning of the heroines, which results in the loss of their beauty and their near death. I claim that both representations of a transitory ugliness configure a game of parallels and mirroring inversions, which constitutes a call to reflection on the paradoxes of the opposites beauty / ugliness both in these novels and beyond. Finally, it will also be suggested that these episodes convey projections of a meta-poetic order, responding in their modalities to the Cervantine aesthetics that I identify as the poetics of border crossing.

KEYWORDS: *The Spanish English Lady*, *The Trails of Persiles and Sigismunda*, beauty, ugliness, poetics of border crossing.

## CERVANTES Y EL MONTAJE DE SUS COMEDIAS

AURELIO GONZÁLEZ

El Colegio de México  
agonza@colmex.mx

**E**n una lectura no analítica de una obra teatral, el receptor común tiende a no hacer mucho caso de las acotaciones. El problema es más serio cuando esto lo hace el crítico literario buscando básicamente el significado o el «mensaje» de la obra, olvidando que las acotaciones son el medio más directo y explícito con el que el autor pretende controlar y definir la puesta en escena de su creación, potencialidad que es condición del género y esencia del hecho teatral. Esta actitud se explica, como ha dicho Reynolds, porque «the temptation for the reader is often to pass over such detailed directions in the mistaken impression that the play begins with the opening lines of dialogue» (1986: 19).

Sobre la relación texto y representación —esencia del teatro—, críticos, estudiosos, académicos, directores, etc. plantean muchas posiciones encontradas que van desde los que consideran que la esencia es el texto dramático o literario y lo demás es meramente circunstancial, hasta los que ven el hecho teatral de manera completamente opuesta y consideran que el teatro es puesta en escena y el texto dramático es solamente un pretexto para la realización escénica. En este sentido se puede recordar que, en opinión de Jiří Veltruský (1991: 41), el error de percepción del valor de las acotaciones a propósito del peso que dispone para comprender la idea que tiene el autor de la puesta en escena, esto es, de la representación, se deriva de la limitada concepción teórica teatral que muchas veces se adquiere de que la obra dramática no es más que el componente literario del teatro.

En el caso del teatro cervantino, este problema de la relación entre la escenificación y el texto dramático se complejiza, ya que su teatro fue publicado impreso, pero mayoritariamente no fue representado en su tiempo y, por otra parte, en muchas ocasiones, la crítica ha considerado a Cervantes simplemente como un gran narrador metido a hacer teatro y no un auténtico dramaturgo, llegando incluso a decir que sus técnicas dramáticas son narrativas y que su poética teatral estaba ya superada cuando publicó sus comedias, como si Cervantes desconociera y no

hubiera asimilado la revolución teatral de Lope y no hubiera una evolución de concepción y construcción dramática de la *Numancia*, obra de la que ya habla en 1584<sup>1</sup>, a las *Ocho comedias* publicadas en 1615.

La relación que existe entre el texto dramático, básicamente los diálogos de los personajes y las acotaciones —parte fundamental del texto espectacular en la perspectiva del autor—, ha sido vista en distintas formas. Por ejemplo, Ingarden (1973: 208) utilizó los términos *Haupttext* ('texto primario') y *Nebentext* ('texto auxiliar o secundario') para distinguir entre el diálogo de los personajes y las indicaciones escénicas o acotaciones. Dicha selección de términos implica un paralelismo textual y, por lo tanto, dos sistemas significativos que podemos entender como complementarios e interdependientes. Sin embargo, en opinión de Veltruský, esta selección terminológica

no es afortunada, porque ciertas obras de la literatura dramática, como los guiones de la *Commedia dell'arte*, *Acto sin palabras* de Beckett o *Das Mündel will Vormund sein* [El pupilo quiere ser tutor] de Peter Handke, no contienen ningún parlamento y constan tan sólo de acotaciones. Pero esta salvedad respecto de la terminología no debería poner en duda el hecho de que la teoría del drama como obra literaria debe mucho a la concepción de las acotaciones propuesta por Ingarden (2011: 350-351).

Por otra parte, y tomando en cuenta como una característica esencial del género teatral, la presencia de una doble textualidad, esto es, la presencia de un texto dramático y de un texto espectacular en una relación signica y dialéctica, el personaje, para ser efectivamente teatral, no puede ni debe limitar su vitalidad al texto que se verbaliza, sino que tiene que poder desarrollarse visualmente y crear un texto espectacular en el escenario (mismo que debe ser coherente con el discurso dramático que enuncia el actor), que es el que implica el montaje particular de la obra, incluyendo la apariencia física del actor que encarna el personaje, el vestuario que usa, los movimientos y gestos que hace, el uso como apoyo expresivo de elementos de utilería, sonidos efectistas, música que corresponde a sentimientos, acciones o contextos, etc., y, por lo tanto, el personaje debe poder ser representado en un tipo de escenario particular, implícito, de acuerdo a las concepciones escénicas de la época de creación del texto, habitualmente por un actor o una actriz, los cuales usarán un vestuario particular y emplearán elementos de utilería que subrayarán o harán evidente la caracterización del personaje planteada también en los diálogos textuales. Estos elementos del montaje o texto espectacular pueden ser los que mayoritariamente el dramaturgo describa en las acotaciones

<sup>1</sup> Cervantes nos dice que «se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse, *La destrucción de Numancia* y *La batalla navals*» (1987: 9-10). También dice haber compuesto veinte o treinta comedias (entre ellas, *La gran turquesa*, *La Jerusalén*, *La Amaranta* o *La de mayo*, *El bosque amoroso*, *La única*, *La bizarra Arsinda* y *La confusa*).

o didascalias explícitas, que es el recurso escritural por medio del cual el autor expresa su idea de la puesta en escena requerida y tratará de limitar o controlar, dentro de lo posible, el montaje que hará después un director, al establecer una coherencia entre lo que se vería en escena y lo que hace o dice el personaje, y lógicamente también en relación con su apariencia física.

En relación con la doble textualidad, Anne Ubersfeld hace notar que «en un texto de teatro podemos observar dos componentes distintos e indisolubles: el diálogo y las didascalias escénicas o administrativas» (1989: 17). Pero es evidente que la proporción y el equilibrio del texto dialogal-didascalias ha variado según las épocas de la historia del teatro: ha habido momentos en que las acotaciones son casi inexistentes o muy escasas, como en la generalidad del teatro del Siglo de Oro (de ahí su importancia cuando aparecen) y, por el contrario, otros —como en la actualidad— en que pueden ser muy extensas y detalladas, e incluso hacer explícita la poética teatral del autor más allá del montaje concreto de la obra. Siguiendo a Ubersfeld, «las didascalias designan el contexto de la comunicación, determinan, pues, una pragmática, es decir las condiciones concretas del uso de la palabra» (1989: 17). Hay que aclarar la ventaja de la noción de didascalia, ya que esta es más amplia que la de acotación, dado que abarca las distintas marcas presentes en todos los estratos textuales, esto es, indicaciones explícitas (las acotaciones) e indicaciones espectaculares (movimientos, gestos, actitudes, etc.) implícitas o derivadas de los diálogos de los personajes. Mecanismo que Cervantes utiliza en sus comedias, pues, además de tener un amplio número de didascalias explícitas o acotaciones (mayor que en la generalidad de las obras de sus contemporáneos), los diálogos de los personajes dejan ver claramente la idea que tiene del movimiento y el montaje escénico en general.

Aston y Savona (1991: 76), refiriéndose también a las indicaciones del montaje teatral (*stage directions*), las distinguen, y las dividen en «intra-dialógicas», aquellas que pueden ser extrapoladas de los diálogos mismos, y «extra-dialógicas»: las que aparecen separadas de los diálogos de los personajes. La diferencia es que el autor dramático, en la acotación (indicaciones extradialógicas), hace explícita e indudable su idea del montaje de la obra y acumula elementos complementarios espectaculares.

El estudio de las didascalias de todo tipo, incluidas obviamente las acotaciones, es lo que nos permite determinar la teatralidad de un texto y, con ella, conocer la especificidad que distingue al texto teatral del texto simplemente literario (que dependiendo de la voluntad de un director, independientemente del género literario, puede ser representado) y, desde luego, el conocimiento escénico y la visión espacial y espectacular que tiene un autor dramático, en este caso Cervantes; las acotaciones de sus comedias, por la particularidad de haber editado Cervantes

las obras, razonablemente podemos suponer que vienen de él y no de la interpretación de un editor como Vera Tassis en el caso de Calderón, por ejemplo.

Como ya he dicho en otro lugar (González, 1997: 205-217), las acotaciones de las comedias cervantinas publicadas en 1615, además nos hacen sentir que estamos ante un Cervantes «autor» (en el sentido que tenía el término en los siglos XVI y XVII de director de una compañía teatral), el cual se involucra en la puesta en escena de sus obras, las concibe conociendo los escenarios de su tiempo y las convenciones de su entorno e, incluso, sugiere explícitamente algunas soluciones escénicas. Hay que tener en cuenta también que las acotaciones que conocemos de las comedias de Cervantes no son probablemente las que aparecerían en un manuscrito que se entregara a un «autor» que lo hubiera comprado para que lo representara su compañía, sino que provienen de un hecho insólito: puesto que se le cierra el camino de los corrales, Cervantes decide dar sus comedias a la imprenta, ofreciéndolas al discreto lector y trastrocando de esta forma los habituales procedimientos de difusión (Cervantes, 1992: 15) y haciendo más explícitas soluciones y requerimientos escénicos. Probablemente las acotaciones siempre existieron en la mente o los borradores, pero los autores no consideraban necesario conservarlas en la escritura definitiva para una compañía o en las ediciones para un público lector<sup>2</sup>.

Por otra parte, y lógicamente, ya que las *Ocho comedias* son un conjunto de obra escritas en distintos momentos anteriores a su publicación y reunidas por Cervantes en un momento dado y muy posiblemente retocadas y actualizadas dramáticamente en todo sentido para ser publicadas, en ellas encontramos varios tipos de acotaciones. Muchas veces están condicionadas por la temática de las obras, pues no son los mismos requisitos escénicos los de una comedia de santos como *El rufián dichoso*, que los de una comedia caballeresca como *La casa de los celos y selvas de Ardenia* o que algo parecido a la temática de capa y espada como *El laberinto de amor*.

Revisando las acotaciones desde una perspectiva general, en primer lugar, tenemos las que nos remiten, como hemos dicho, a un Cervantes «autor», que asume responsabilidad directa en el montaje y está preocupado por la calidad de lo que se va a representar, como en esta de *Pedro de Urdemalas*.

Entran los MÚSICOS, vestidos a lo gitano; INÉS Y BELICA y otros dos muchachos, de gitanos, y en vestir a todas, principalmente a BELICA, se ha de echar el resto; entra asimismo PEDRO, de gitano, y MALDONADO, han de traer ensayadas dos mudanzas y su tamboril (PU, II-1.971)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Véase Ubersfeld (1989: 17) y su comentario sobre la primera edición de las obras de Shakespeare, que no tiene acotaciones, y las subsiguientes sí, pero sacadas del propio texto. Tal como lo hacen en muchas ocasiones los editores modernos que marcan como una acotación el «aparte» que no ha explicitado el autor en una acotación.

<sup>3</sup> Todas las citas de las obras de Cervantes están tomadas de la edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Cervantes, 1987). En adelante indico entre paréntesis los títulos

En esta acotación, Cervantes subraya el hecho de que los músicos y quienes bailan deben tener preparada la danza (específicamente dos mudanzas), ya que esta parte espectacular de la comedia es fundamental para la verosimilitud del contexto gitano y, por tanto, no es algo secundario que pueda improvisarse o «fin-gir» que se realiza un baile cingaro. También subraya que el vestuario de todas y, en especial, el de Belica ha de ser muy atractivo y de calidad, se sobreentiende que para él es importante que impresione al público. Es claro que en este sentido no está pensando en un lector, en cuyo caso bastaría que indicara que debe tener unas características determinadas, pero lo dice desde la perspectiva de quien tiene un presupuesto de montaje: «echar el resto».

Una situación similar sobre un aspecto coreográfico la tenemos en otra comedia, *La gran sultana*, pero aquí Cervantes es más explícito sobre el realismo del baile, pues en su acotación pide que la danza se traiga a la función bien ensayada, indicando indirectamente la importancia que para él tiene esta faceta de la espectacularidad en el montaje de la comedia: «Levántase la SULTANA a bailar, y ensáyase este baile bien. Cantan los MÚSICOS» (GS, III-2.365).

Otra acotación donde pone de manifiesto la calidad y espectacularidad que espera del montaje de *La gran sultana* es la siguiente, en la cual utiliza términos como «lo más bizarramente que pudiere» para indicar la espectacularidad necesaria o «todo nuevo» pensando en la calidad.

Éntranse, y la SULTANA se ha de vestir a lo cristiano, lo más bizarramente que pudiere. Salen los dos MÚSICOS, y MADRIGAL con ellos, como cautivos, con sus almillas coloradas, calzones de lienzo blanco, borceguíes negros, todo nuevo, con vueltas sin lechuguillas; MADRIGAL traiga unas sonajas, y los demás sus guitarras; señálanse los MÚSICOS primero y segundo (GS, III-2.085).

En esta acotación, además de la precisión en los colores y telas de las prendas de vestir, así como que ya que son cautivos no llevarán lechuguillas<sup>4</sup>, en esencia una prenda muy cristiana, pero lujosa, llama la atención la referencia «señálanse los músicos primero y segundo» que realmente no corresponden al montaje de la obra sino al manejo del manuscrito de la comedia.

Otro ejemplo de la personalización de Cervantes, como director en el montaje de las obras, lo tenemos en las siguientes acotaciones de *La casa de los celos* y *selvas de Ardenia*, en las cuales deja muy claro que es él quien indica cómo debe

---

abreviadamente: *La gran sultana*: GS; *Pedro de Urdemalas*: PU; *La entretenida*: E; *El rufián dichoso*: RD; *La casa de los celos*: CC; *El laberinto de amor*: LA, seguido por la indicación de la jornada con números romanos y con arábigos el número del verso siguiente a la acotación.

<sup>4</sup> Una lechuguilla es un cuello o gorguera, independiente del vestido o traje, de unas características especiales ya que es de gran tamaño y oculta todo el cuello del que lo usa, dejando asomar solo la cabeza por encima de la prenda.

ser la apariencia y los elementos que deben llevar en la representación de los personajes simbólicos cuando afirma «como diré».

Con una soga a la garganta y una daga desenvainada en la mano sale la DESESPERACIÓN como diré (CC, II-1.313).

Suena la música triste y salen los CELOS como diré: con una tunicela azul pintada en ella sierpes y lagartos con una cabellera blanca, negra y azul (CC, II-1.323).

A propósito del vestuario en las obras teatrales cervantinas, en general, hay que recordar que

Sabida es la atención que presta Cervantes a la indumentaria de los actores, como reflejan las meticulosas acotaciones que acompañan sus comedias, un cotejo exhaustivo de las obras contemporáneas, impresas y manuscritas, confirma que se trata de un rasgo casi exclusivamente cervantino (Arata, 1995: 64).

En este sentido, hay que recordar que el vestuario o los demás elementos de indumentaria, en el teatro, tienen como primera función la caracterización inmediata de los personajes y su rápida identificación por el público. En este sentido, el vestuario se puede concebir como un signo visual del actor que corresponde a la apariencia exterior de este (Kowzan, 1992: 189), pero que son reflejo de su condición interior, psicología, etc., de ahí la importancia que les da Cervantes, misma que hace explícita en sus acotaciones abundantes y detalladas.

Otro ejemplo de la importancia que da Cervantes al vestuario, como elemento caracterizador en sus imaginados montajes, son las siguientes acotaciones.

Sale SALEC, turco, y ROBERTO, vestido a lo griego, y detrás dellos, un ALÁRABE vestido de un alquicel<sup>5</sup>; trae en una lanza muchas estopas, y en una varilla de membrillo, en la punta un papel como billete, y una velilla de cera encendida en la mano; este tal ALÁRABE se pone al lado del teatro, sin hablar palabra, y luego dice ROBERTO (GS, I-1).

Las indicaciones en la acotación son claras y Cervantes se apoya en tres tipos de vestuario: turco (lo que implica miembro de la corte), griego (cristiano, pero distinto de los cautivos y ajeno a la corte) y morisco (genérico y corresponde a un personaje de apoyo), que deben identificar a los personajes, amén de los detalles de la velilla encendida y la varilla, que ha de ser fina y flexible, de ahí la indicación que sea una ramita de membrillo, detalle que posiblemente le preocuparía a un director de escena, pero no necesariamente a un escritor dramático.

<sup>5</sup> «Alquicel»: ‘vestidura morisca a modo de capa, comúnmente blanca y de lana’ (*Diccionario de la Real Academia Española*).

En otros casos, para Cervantes, la caracterización por el vestuario es de gran importancia para la percepción que el público debe tener del personaje, por ejemplo, Cristóbal de Lugo en *El rufián dichoso* debe ser entendido claramente como un rufián por su comportamiento desde el primer momento que aparece en escena, pero es claro que no existe un traje plenamente codificado de rufián, y además Lugo también debe mostrar que aunque es un rufián, su condición social es más elevada, de ahí que Cervantes marque en la apertura de la obra que debe ir vestido con traje de estudiante y con una daga, ambos elementos simbólicos de estas dos condiciones. En este último elemento subraya además que no traiga espada, ya que esta es un arma caballescaca, en cambio la daga, por poderse ocultar, implica la condición rufianesca de quien la lleva. Al pedir que fuera una daga de ganchos, esto es, más compleja y costosa, y aunque la daga es más pequeña que la espada, busca la identificación de la condición del personaje por parte del público, percibiendo con claridad la presencia del arma al tenerla empuñada y a la vista.

Salen LUGO, envainando una daga de ganchos, y el LOBILLO y GANCHOSO, rufianes. LUGO viene como estudiante, con una media sotana, un broquel en la cinta y una daga de ganchos, que no ha de traer espada (*RD*, I-1).

Por otra parte, la de Cervantes es una época en la cual el vestuario está mucho más estereotipado y codificado que en nuestros días, tanto para indicar el nivel o condición social, como en su funcionalidad de acuerdo a las actividades, así, el traje de caza es específico de esta actividad y también el de estudiante, aunque este tiene variantes que marcan el nivel social y capacidad económica; manteo y bonete (estudiante de buen nivel) para Lugo en *El rufián dichoso*, que no capigorrón (de órdenes menores) que es la vestimenta del estudiante pobre, para Tácito y Andronio en *El laberinto de amor* o el contraste entre Cardenio y Torrente en *La entretenida*.

Sale el DUQUE DE ROSENA de caza (*LA*, I-418).

Entran TÁCITO y ANDRONIO como estudiantes capigorristas (*LA*, I-724).

Éntranse DON ANTONIO y DON FRANCISCO. Entran CARDENIO, con manteo y sotana, y tras él TORRENTE, capigorrón, comiendo un membrillo o cosa que se le parezca (*E*, I-245).

Cervantes, al mismo tiempo, señala en sus acotaciones los detalles de utilería o de condición del vestuario que a su ver son más significativos para la caracterización que quiere que el público perciba en sus personajes: así especifica los pellicos en el traje de pastores, de *El laberinto de amor*, el libro de horas del inquisidor devoto o el significado moral o costumbrista que debe tener un vestuario particular: «no muy aderezada, sino honesta» en *El rufián dichoso*.

Éntranse. Salen JULIA y PORCIA en hábito de pastorcillos con pellicos (*LA*, I-246).

Sale el Inquisidor TELLO DE SANDOVAL, con ropa de levantar, rezando en unas Horas (*RD*, I-722).

Éntranse todos. Sale ANTONIA, con su manto, no muy aderezada, sino honesta (*RD*, I-702).

Un detalle que llama la atención en las didascalias de vestuario de Cervantes y, en general, en toda su obra literaria es su predilección por el color verde<sup>6</sup>, baste recordar el caballero del Verde Gabán en el *Quijote* o estas acotaciones.

Vuelve TARUGO, y trae consigo a MOSTRENCO, tocado a papos, con un tranzado que llegue hasta las orejas, saya de bayeta verde guarnecida de amarillo, corta a la rodilla, y sus polainas con cascabeles, corpezuelo o camisa de pechos; y aunque toque el tamboril, no se ha de mover de un lugar (*PU*, II-1.927).

Échase a dormir, y sale al instante NACOR, moro, con un turbante verde (*GE*, I-357).

Entra el CARCELERO en la mano un manto, la mitad de arriba abajo de tafetán negro y la otra mitad de tafetán verde (*LA*, III-2.145).

Entra a esto instante el GRAN TURCO con mucho acompañamiento; delante de sí lleva un PAJE vestido a lo turquesco, con una flecha en la mano, levantada en alto, y detrás del TURCO van otros dos GARZONES con dos bolsas de terciopelo verde, donde ponen los papeles que el TURCO les da (*GS*, I-4).

Pero la acotación, claramente, es el texto en el cual se indican elementos del montaje cuyo funcionamiento o significado el público no percibe inmediatamente, tal es el caso del ocultamiento de identidad o la condición del personaje, y desde luego que el vestuario también es el recurso más inmediato para lograr esto. Aunque el vestuario es un elemento fundamental de caracterización de personajes y de la espectacularidad de las escena, este debe ser coherente con el plano de la actuación y así lo indica Cervantes, por ejemplo, cuando usa el recurso teatral típico de la comedia nueva de la mujer vestida de hombre, introducido por Lope y tan usado después de él por quienes le siguieron, este recurso debe corresponder a una realidad escénica; esto es, para ser convincente no basta que la mujer se vista de hombre, sino que tiene que comportarse como tal, con todas las dificultades que para la presentación espectacular esto acarrea. La voluntad cervantina de verosimilitud

<sup>6</sup> «Este color es una constante del vestuario y telas en la obra cervantina, lo mismo lo usa abundantemente en sus novelas que en el teatro o en la poesía. Si revisamos las menciones de colores en las prendas de vestir o telas, la presencia del verde es abrumadora pues aparece 48 veces, por 8 del azul, 10 del amarillo, 8 del rojo, 2 del bermejo, 4 del escarlata, 4 del morado, 5 del pardo y 4 del leonado término usado para indicar que algo era de color ocre o amarillo oscuro, semejante al del pelo del león» (González, 2018: 108).

lleva a incluir, en una acotación de *El gallardo español*, que Margarita, con disfraz varonil, debe actuar como hombre defendiendo a Arlaxa, en lo que consideraríamos más bien una indicación del director que una propuesta del autor: «Sale ARLAXA, defendiéndola MARGARITA del capitán GUZMÁN y de otros tres soldados» (*GE*, II-1.792).

En la España teatral que marginó a Cervantes, el recurso teatral de la mujer vestida de hombre fue marca de la comedia nueva, en un primer momento impulsado por Lope, y fue entendido y valorado en todas sus posibilidades por todos los grandes autores que a continuación de Lope lo emplearon, como Tirso, que le dio toda una serie de matices y peculiaridades o Calderón de la Barca que lo usó libremente en comedias y tragedias. Cervantes, aunque no pertenece en principio a la comedia nueva, también entiende sus grandes posibilidades dramáticas y lo asume sin problema, en lo que es prueba de su proximidad con el teatro lopesco.

Ya hace algunos años, Bravo-Villasante (1988) señaló adecuadamente la importancia del recurso dramático de la mujer vestida de hombre en el teatro áureo español, así como su éxito desde autores italianos como Boyardo, Tasso, Ariosto o Bandello, que lo usaron efectivamente en los muy particulares poemas épicos renacentistas y en múltiples cuentos y narraciones cortas amorosas en las cuales abrevaron después escritores y dramaturgos de toda Europa. La boga de este recurso teatral, según se puede deducir del inventario de las comedias de Lope que emplean este recurso, la podemos situar después de 1610, pues en esta década Lope escribe más de cuarenta comedias en las que se emplea el ocultamiento de la identidad femenina con el vestuario masculino, periodo que coincide con la publicación de las comedias cervantinas. En los veinte años anteriores, periodo de la escritura original cervantina, las comedias con este recurso no llegan a diez. Podemos suponer, de acuerdo con la posible fecha de composición de *El gallardo español*, de *El laberinto de amor* y de algunas otras comedias, que Cervantes conoce y valora la efectividad este recurso de Lope que se convierte en una moda literaria y ajusta sus comedias para seguir esta moda.

En otras acotaciones, Cervantes no es tan tajante con sus indicaciones y, probablemente, quiere dar cierta libertad al montaje de acuerdo con las posibilidades de quien lo vaya a hacer. Ejemplo de esta actitud lo encontramos en la caracterización de los demonios de *El rufián dichoso*: «Sale LUCIFER con corona y cetro, el más galán demonio y bien vestido que ser pueda, y SAQUIEL y VISIEL, como quisieren, de demonios feos» (*RD*, III-2.616).

Sin embargo, la preocupación de Cervantes es clara por la calidad del vestuario de Lucifer, «y bien vestido que se pueda», así como por el tipo de vestuario de los otros dos diablos, que, aunque se visten como quisieren, deben ser feos.

Desde luego, es en el espacio textual de las acotaciones donde se marca la mecánica de escenas de funcionamiento complejo para que puedan ser verosímiles, así como los refuerzos espectaculares de la escena. En este sentido tenemos que entender una acotación como la siguiente, en la cual Cervantes indica desde el material lujoso, el terciopelo, de la almohada en la que se debe sentar el embajador, que previamente tienen que revisar para comprobar que no lleve armas, aunque esto no tenga ninguna marca en el texto dramático, así como la ropa de brocado que le echan encima, así como la espectacularidad del sonido de las chirimías para resaltar la solemnidad del acto, todo posiblemente por la busca de realismo y verdad de Cervantes y, desde luego, la marca de estilo que ha dado pie a tantas interpretaciones<sup>7</sup> del infaltable color verde cervantino.

Éntranse. Parece el GRAN TURCO detrás de unas cortinas de tafetán verde; salen cuatro BAJAES ancianos; siéntanse sobre alfombras y almohadas; entra el EMBAJADOR DE PERSIA, y al entrar le echan encima una ropa de brocado; llévanle dos turcos de brazo, habiéndole mirado primero si trae armas encubiertas; llévanle a asentar en una almohada de terciopelo: descúbrese la cortina; parece el GRAN TURCO; mientras esto se hace puede sonar chirimías. Sentados todos, dice el EMBAJADOR (*GS*, II-1.002).

Es claro que, en el montaje de una obra, la caracterización de los actores como un personaje determinado es esencial; recuérdese que en el inicio del teatro en España tenemos la caracterización del rústico por el «sayagués»<sup>8</sup>. Cervantes no es ajeno a este recurso y considera que la forma de hablar puede ser definitoria del personaje, como en el caso de los gitanos en *Pedro de Urdemalas*. En el texto dramático, como si fuera una didascalia implícita, Cervantes escribe los textos que deben decir los gitanos, en la mayoría de los casos, resaltando la peculiaridad fonética de estos usando la zeta en vez de la ese, pero la importancia para la verosimilitud de su montaje es alta y no deja de hacerlo explícito en una acotación cuando señala que entra Maldonado, el conde de gitanos: «Éntrase el SACRISTÁN. Sale MALDONADO, conde de gitanos; y adviértase que todos los que hicieren figura de gitanos, han de hablar ceceoso» (*PU*, I-540).

Otro ejemplo de la espectacularidad compleja que pide Cervantes enumerando diversos detalles de efectos visuales y movimientos es la acotación para el final de *La gran sultana*.

<sup>7</sup> Baste, como ejemplo, recordar a Redondo (1995: 513-533) y Joly (1977: 54-64).

<sup>8</sup> A propósito de este término, hay que recordar lo que dice Bobes: «Llegamos, pues, a la conclusión de que no es precisamente Sayago y su lengua la base del sayagués, sino más bien la lengua del campo de Salamanca. Pero no solamente cuenta este lenguaje convencional con elementos dialectales. Frida Weber de Kurlat afirma que el sayagués es una elaboración artística y convencional de los materiales que la constituyen. [...] Hay una finalidad —caracterización de un tipo cómico— que sirve de catalizador de los elementos constituyentes» (1968: 383).

Éntranse. Suenan las chirimías; comienzan a poner luminarias; salen los GARZONES del TURCO por el tablado, corriendo con hachas y hachos encendidos, diciendo a voces: «¡Viva la gran sultana doña Catalina de Oviedo! ¡Felice parto tenga, tenga parto felice!» Salen luego RUSTÁN y MAMÍ, y dicen a los Garzones (*GS*, III-2.953).

También tenemos otras acotaciones que tienen que ver con el ritmo del montaje y que serían más propias de un director de escena: «Éntrase JULIA a vestirse de mujer lo más breve que se pueda» (*LA*, III-2.565).

Cervantes siempre tuvo una gran preocupación por el realismo y la verdad de lo representado —recuérdese su opinión con respecto a la comedia de santos<sup>9</sup>— y esta actitud no podía estar al margen de sus acotaciones, aunque a veces el comentario, en relación con el montaje, estaría un tanto fuera de lugar y, como han dicho varios críticos, sería más propio de un narrador.

Entra a esta sazón BUITRAGO, un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de sogá; finalmente muy malparado. Trae una tablilla con demandas de las ánimas de purgatorio, y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi, y la razón por que pedía se dice adelante (*GE*, I-629).

Entran a este instante seis con sus máscaras, vestidos como ninfas lascivamente, y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo, y hacen su danza. Todo esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa. Cantan (*RD*, II-1.760).

Éntranse todos, y salen dos DEMONIOS: el uno, con figura de oso, y el otro como quisieren. Esta visión fue verdadera, que así se cuenta en su historia (*RD*, III-2.267).

En sus acotaciones, Cervantes también se ocupa de aspectos escénicos, espaciales y de efectos. Por ejemplo, en esta acotación de *La casa de los celos*, indica claramente la distribución en el espacio escénico, así como las posibilidades de este y las entradas de los distintos personajes por espacios del tablado o del propio patio.

Apártase MALGESÍ a un lado del teatro, saca un libro pequeño, pónese a leer en él, y luego sale una figura de demonio por lo hueco del teatro y pónese al lado de MALGESÍ; y han de haber comenzado a entrar por el patio ANGÉLICA, la bella, sobre un palafrén, embozada y la más ricamente vestida que ser pudiere; traen la rienda dos salvaje vestidos de yedra o de cáñamo teñido de verde; detrás viene una DUEÑA sobre una mula con gualdrapa; trae delante de sí un rico cofrecillo y a una perrilla

<sup>9</sup> Recordemos lo que dice Cervantes en el *Quijote* a propósito de la comedia de santos: «¿Pues qué si venimos a las comedias divinas? ¡Qué de milagros fingen en ellas! ¡Qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo milagros de otro!» (I, 48).

de falda; en dando una vuelta al patio, la apean los salvajes, y va donde está el EMPERADOR, el cual, como la vee, dice (CC, I-185).

A propósito de esta obra, no hay que olvidar que, por ejemplo, desde una perspectiva no temática o formal, sino espectacular, «La escenografía de *La casa de los celos* es más compleja que la de ninguna otra obra cervantina [...] parece ser una comedia destinada a representarse en un teatro palaciego, teatro que todavía no se había creado en la época en que escribía el dramaturgo [1580-1590]» (Varey, 1987: 214-215)<sup>10</sup>. Sin embargo, Agustín de la Granja piensa —y coincido con él— que «[...] no sólo *La casa de los celos* fue, efectivamente representada, sino que Cervantes colaboró, de alguna manera, en la dirección escénica de esta comedia» (Granja, 1989: 109, n. 23).

En esta comedia, Cervantes indica la entrada de Angélica y su espectacular séquito por el patio del corral, el espacio del público de los «mosqueteros», pues llega cabalgando hasta el escenario. Este recurso, aunque muy llamativo y aparentemente más propio del teatro cortesano, sí se empleaba en el teatro de corral y «La subida de la actriz al tablado se hacía ante los ojos de los espectadores, aprovechando una rampa o palenque adosado a aquel de antemano» (Granja, 1989: 107).

La precisión cervantina en la mención de estos espacios escénicos tiene que ver con la posibilidad de efectos escénicos espectaculares o la tramoya, como las siguientes:

Vanse a herir con las espadas; salen del hueco del teatro llamas de fuego, que no los deja llegar (CC, I-731).

Éntranse todos, sino es BERNARDO, que aún duerme; suene música de flautas tristes; despierta BERNARDO, ábrese el padrón, pare una figura de muerto, y dice (CC, I-483).

Desde la primera jornada de la comedia de *La casa de los celos* se pide el uso de máquinas escénicas; ejemplo de ello es el «padrón de Merlín» mencionado en la acotación anterior, el cual, como dice el *Tesoro*, es «[...] una coluna sobre la cual se pone alguna escritura, que conviene ser publica y perpetua» (Covarrubias, 2006: s.v. «padrón»). Esta columna «de mármol jaspeado» tendrá implicaciones espectaculares recurrentes abriéndose y cerrándose varias veces para que aparezcan y desaparezcan personajes. Esto es lo que pide más claramente Cervantes en la acotación.

<sup>10</sup> Sin embargo, Cervantes bien pudo haber reescrito escenográfica y espectacularmente la comedia para la publicación en 1615.

Échase a dormir BERNARDO junto al padrón de Merlín, que ha de ser un mármol jaspeado, que se pueda abrir y cerrar, y a este instante parece encima de la montaña el mancebo ARGALIA, hermano de ANGÉLICA, la bella, armado y con una lanza dorada (CC, I-415).

Cervantes, en sus acotaciones relacionadas con la tramoya (González, 2019: 59-93), no solamente pide e indica cómo se debe usar el «padrón»; también usa el recurso escénico de la «nube».

Descuélgase la nube y cubre a todos tres, que se esconden por lo hueco del teatro; y salen luego el emperador CARLOMAGNO y GALALÓN, la mano en una banda, lastimada cuando se la apretó MARFISA (CC, III-2.644).

Por otra parte, es consciente de las dificultades a las que, a veces, las compañías se tienen que enfrentar, lo cual nos muestra su faceta de hombre de teatro, no solo escritor y así en el cierre de la primera jornada de *El rufián dichoso*, pide toda una «gloria»<sup>11</sup>, pero si no es posible, se conforma con un ángel: «Éntrase, y sueñan a este instante las chirimías; descúbrese una gloria o, por lo menos, un ÁNGEL, que, en cesando la música, diga» (RD, I-1.206).

No hay que olvidar en relación con la espectacularidad teatral, no importa que se trate de Cervantes, Lope o Calderón, que «[...] aunque el espacio escénico esté anclado forzosamente a ciertos elementos realistas, el resultado final no será producto de una imposible voluntad imitadora, sino más bien metafórica casi siempre a través de efectos especiales de carácter sinecdóquico» (Fernández Mosquera, 2010: 100) y eso es lo que Cervantes trata de marcar en sus acotaciones.

En esta sintética revisión, hemos tratado de mostrar que Cervantes conocía bien los mecanismos dramáticos de caracterización de personajes, vestuario, efectos espectaculares, tópicos teatrales como la mujer vestida de hombre, así como los recursos técnicos de los teatros de su tiempo; proponía soluciones y los utilizaba con soltura buscando resultados teatrales concretos de calidad, de acuerdo con su poética dramática personal y, también, con un montaje imaginado por él.

Como he dicho en varias ocasiones: «Es difícil la valoración estética o artística del teatro cervantino, pero creo que mientras más profundizamos en el estudio de las comedias y entremeses de Cervantes [...] resulta indudable que un estudio más

<sup>11</sup> Cervantes pide para un final espectacular de la primera jornada de *El rufián dichoso* que se descubra una «gloria». «[...] La máquina, en forma de rosa, permite la aparición (acercándola desde el fondo del escenario hacia la boca por su base rodada) de siete personajes que se despliegan ocupando toda la escena. Se compone de un mecanismo similar al de un paraguas» (Coso Marín y Sanz Ballesteros, 2007: 51). Compleja máquina escénica que obviamente no siempre estaría disponible, por lo que a su parecer también puede funcionar la opción «austera» de un ángel.

detallado de la concepción escénica de los dramaturgos del Siglo de Oro nos dará una visión más profunda no sólo del teatro de Cervantes sino de todo el teatro de los siglos XVI y XVII» (1995: 167). En este sentido no hay más que reiterar lo que dijo en su momento Canavaggio, pionero de los estudios teatrales cervantinos, que nos encontramos ante «un artiste scrupuleux, soucieux jusqu'à l'excès de forger une dramaturgie sans doute mentale, mais aussi expérimentale, irréductible à un canon ou un patron uniforme» (1977: 334).

Creo que, por la manera en que Cervantes establece sus acotaciones, se percibe una creación del espectáculo en el tablado y una búsqueda de la interacción entre los distintos elementos que configuran el hecho teatral, y cómo se relacionan los elementos dramáticos derivados de la palabra plasmada en su texto y el juego eminentemente escénico que realizarán los actores con la música, la danza «bien ensayada» y las canciones que él dará o que recoge y pone en sus comedias por haberlas oído en las calles de Sevilla o Madrid, el vestuario —con algún toque o elemento siempre verde—, los espacios múltiples del corral y los efectos espectaculares de padrones, nubes, tramoya y glorias, aunque si no se puede contar con esta última máquina escénica se conforma con un ángel, y así quedó dicho para la posteridad en sus comedias nunca representadas, pero sí publicadas...

## BIBLIOGRAFÍA

- ARATA, Stefano (1995). «Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada». En Jean Canavaggio, *La comedia*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 51-75.
- ASTON, Elaine and George SAVONA (1991). *Theatre as sign-system. A semiotics of text and performance*. London: Routledge.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1968). «El sayagués». *Archivos Leoneses*, 22: 44, pp. 383-402.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1988). *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Madrid: Mayo de Oro.
- CANAVAGGIO, Jean (1977). *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. Paris: Presses Universitaires de France.
- CERVANTES, Miguel de (1615). *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados / compuestas por Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- CERVANTES, Miguel de (1987). *Teatro completo*. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.). Barcelona: Planeta.
- CERVANTES, Miguel de (1992). *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*. Jean Canavaggio (ed.). Madrid: Taurus.
- CERVANTES, Miguel de (2018). *Don Quijote de la Mancha*. Florencio Sevilla Arroyo (ed.). Guanajuato: Museo Iconográfico del Quijote.
- COSO MARÍN, Miguel Ángel y Juan SANZ BALLESTEROS (2007). *El escenario de la ilusión*. Madrid: Antiqua Escena.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ignacio Arellano y Rafael Zafra (eds.). Madrid / Frankfurt am Main: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert / Real Academia Española / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2010). «La tempestad en Calderón: del texto a las tablas». En Manfred Tietz (ed.), *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena sobre los siglos*. Stuttgart: Franz Steiner, pp. 97-128.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1995). «Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas». En Giuseppe Grilli (ed.), *Actas II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Napoli. Annali. Sezione Romanza*, 37: 2, pp. 155-167.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1997). «La construcción dramática y espectacular de *El rufián dichoso* de Cervantes». En Serafin González y Lillian von der Walde (eds.), *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcua*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 205-217.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2018). «Vestir en la Segunda parte del *Quijote*». En Nieves Rodríguez Valle y Aurelio González (eds.), *Recordar el Quijote, Segunda parte*. Ciudad de México: El Colegio de México, pp. 101-120.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2019). «Tramoyas, maquinarias y efectos espectaculares en el teatro cervantino». En Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle (eds.), *Cervantes hombre de teatro*. Ciudad de México: El Colegio de México, pp. 59-93.

- GRANJA, Agustín de la (1989). «El actor y la elocuencia de lo espectacular». En José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. London: Tamesis, pp. 99-120.
- INGARDEN, Roman (1973). *The literary work of art*. Evanston: Northwestern University Press.
- JOLY, Monique (1977). «Semiologie du vetement et interpretation de texte». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2: 1, pp. 54-64.
- KOWZAN, Tadeusz (1992). *Literatura y espectáculo*. Adolfo García Martínez (trad.). Madrid: Taurus.
- REDONDO, Augustin (1995). «Nuevas consideraciones sobre el personaje del “caballero del verde gabán” (D. Q., II, 16-18)». En Giuseppe Grilli (ed.), *Actas II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Napoli. Annali. Sezione Romanza*, 37: 2, pp. 513-533.
- REYNOLDS, Peter (1986). *Drama: Text into performance*. Harmondsworth: Penguin.
- UBERSFELD, Anne (1989). *Semiótica teatral*. Madrid / Murcia: Cátedra / Universidad de Murcia.
- VAREY, John E. (1987). «El teatro en la época de Cervantes». *Cosmovisión y escenografía*. Madrid: Castalia, pp. 214-215.
- VELTRUSKÝ, Jiří (1991). *El drama como literatura*. Milena Grass (trad.). Buenos Aires: Galerna.
- VELTRUSKÝ, Jiří (2011). «El drama como obra literaria y como representación teatral». *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 13: 1, pp. 349-360.

Recibido: 02/05/2021

Aceptado: 04/06/2021



## CERVANTES Y EL MONTAJE DE SUS COMEDIAS

RESUMEN: En el hecho teatral hay una doble textualidad: dramática y espectacular. Tomando esto en cuenta, el dramaturgo controla el posible montaje de su obra en las acotaciones en el texto dramático, ya que estas son indicaciones explícitas sobre la idea que tiene el autor de la puesta en escena de su obra. En estas páginas, se revisan las acotaciones de Cervantes y se pone de manifiesto su conocimiento de la mecánica teatral y del espacio escénico de su tiempo, así como su actitud de director de escena.

PALABRAS CLAVE: Cervantes, Siglo de Oro, teatro, acotaciones, representación, puesta en escena.

## CERVANTES AND HIS COMEDIES' MONTAGE

ABSTRACT: In the theatrical realization there is a double textuality: dramatic and spectacular. Taking this in consideration, the playwright controls the possible stage montage of his work in the stage directions in the dramatic text, since these are explicit indications about the idea that has the author of the staging of his work. In this work is made a review of Cervantes stage indications in his comedies and is revealed his knowledge of theatrical mechanics and the scenic space of his time, as well as his stage director attitude.

KEYWORDS: Cervantes, Golden Age, theatre, stage indications, representation, stage montage.



## NOTAS PARA UN LIBRILLO DE MEMORIA CERVANTINO

ROSA NAVARRO DURÁN

Universitat de Barcelona  
rosanavarro@ub.edu

Quiero ofrecer a Florencio Sevilla Arroyo, mi estimado amigo ausente, unas mínimas notas, unos apuntes a textos que él conocía tan bien: las obras de Miguel de Cervantes; corresponden a lecturas del alcaíno y podrían figurar en uno de sus librillos de memoria o, si no los necesitó, lo hicieron en la suya.

En la maleta que encuentra don Quijote en Sierra Morena y que registra Sancho hay «un librillo de memoria, ricamente guarnecido» —que luego sabremos que es del Roto o Cardenio—, donde están escritos versos y cartas (Cervantes, 1993: 239). En él, aprovechando su papel en blanco, don Quijote escribirá la carta para Dulcinea y la libranza pollinesca para Sancho.

Y hay también un librillo de memoria en otra maleta o valija, esta vez robada y no hallada: la del francés al que «desvalija» Cortado. Si a ambos unimos el que tiene Dorotea —la de Lope—, como le dice Gerarda a don Bela: «en oyendo un vocablo exquisito, le escribe en un librillo de memoria» (Vega, 1980: 143), vemos que dichos librillos eran de uso corriente, como sanciona su definición en el *Diccionario de autoridades*: «El librito que se suele traer en la faltriquera, cuyas hojas están embetunadas y en blanco, y en él se incluye una pluma de metal, en cuya punta se ingiere un pedazo agudo de piedra lápiz, con la cual se anota en el librito todo aquello que no se quiere fiar a la fragilidad de la memoria» (Real Academia Española, 1969: II, 400). Quizás Cervantes gozaba de tan buena memoria como su don Quijote, al que le tapian la biblioteca y puede proseguir sus aventuras que imitan las de los libros de caballerías leídos; pero no sería raro que hubiera tenido, como Cardenio o como el francés desvalijado por Cortado, un librito de memoria, donde fuera anotando lo que le llamara la atención en sus muchas lecturas.

No es mi pretensión hablar de ese imaginado librillo de memoria de Miguel de Cervantes, sino ofrecer algunos detalles de sus obras que provienen de lecturas suyas; no son marcadas huellas, sino solo minucias, pero significativas y que nos

permiten añadir las obras de donde proceden a la biblioteca portátil del alcaláino, junto a las que el cura y el barbero mencionaron, para lanzarlas al corral y ser pasto del fuego o para salvarlas; en ambos casos su creador las había leído porque sabía de qué hablaba.

#### 1. RECIÉN SALIDOS DE LA CURA DE LA SÍFILIS

Fernán Juárez tradujo la tercera jornada del *Ragionamento* de Aretino, que salió a la luz con el nombre de *Coloquio de las damas* en las prensas sevillanas de Juan de León en 1547. Como indica su editora, Gagliardi: «La terza giornata del *Ragionamento* di Pietro Aretino, dedicata alla vita delle prostitute, fu pubblicata, clandestinamente, in un'edizione autonoma per la prima volta nel 1534, poi ancora nel 1535 (con due ristampe in due città diverse) en el 1547» (Xuárez y Aretino, 2011: 161).

El traductor cambia el nombre de una de las dos interlocutoras del coloquio; la Nanna de Aretino pasa a ser Lucrecia, que es quien va a contar su vida a su amiga Antonia. Como dice Gagliardi, el traductor, al ver el brusco inicio del diálogo, da un marco histórico al relato y un pasado a las dos damas, y además:

Ignorando le origine romane di Nanna, immaginò nell'Argomento introduttivo che due vecchie amiche d'infanzia bolognesi, dedite per anni al mestieri piú antico del mondo, si ritrovassero nel santuario di Loreto, desiderose di mettersi al corrente delle loro vite. Essendo stata piú avventurosa quella di Lucrecia («como Lucrecia había más peregrinado por el universo»), è lei a dare conto delle sue peripezie in Italia e in Europa [...]. E tuttavia Xuárez non si precluse la possibilità di continuare il dialogo fra le due prostitute, facendo loro promettere, al momento di congedarsi, che si sarebbero incontrate ancora per dare spazio ai racconti di Antonia (Xuárez y Aretino, 2011: XVI).

El «Argumento de la obra», que añade el traductor, comienza: «Lucrecia y Antonia fueron grandes amigas en su mocedad, por ser naturales y haberse criado juntas en la ciudad de Bolonia», y así narra su encuentro:

E habiendo andado Antonia en otras tales ramerías, vinieron a encontrarse, siendo ya ambas mujeres antiguas, en Nuestra Señora de Lorito, y como se conociesen, después de haberse abrazado muchas veces, se sentaron porque Antonia venía muy flaca, que había muy poco que salía de tomar el agua del palo santo (Xuárez y Aretino, 2011: 20, 22).

No hay más que ir al comienzo de *El casamiento engañoso* de Cervantes para encontrar a otro personaje que sale de una cura de sífilis, como Antonia:

Salía del Hospital de la Resurrección que está en Valladolid, fuera de la puerta del Campo, un soldado que, por servirle su espada de báculo y por la flaqueza de sus piernas y amarillez de su rostro, mostraba bien claro que, aunque no era el tiempo muy caluroso, debía de haber sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora (Cervantes, 2016b: 35).

Es el alférez Campuzano y será un amigo suyo, el licenciado Peralta, el que topa con él y se hace cruces ante el aspecto que tiene. Como Campuzano no está «para tener largas pláticas en la calle», Peralta le invita a ir a su posada y allá le contará su casamiento engañoso con una dama —como las del diálogo de Aretino—, doña Estefanía de Caicedo, que le había robado todo lo que tenía —aunque las joyas eran falsas— y le dejó en herencia el mal francés.

Pero Cervantes toma de Juárez otra idea: la de que solo una dama cuente su vida, Lucrecia, mientras Antonia apostilla el relato, y al final se abre la continuación con la petición de la narradora a su amiga de que «en el mismo lugar nos tornemos a ver mañana, porque quería, si dello fueres muy contenta, que me contases alguna particilla de tus aventuras» (Xuárez y Aretino, 2011: 152), propuesta que acepta Antonia.

Y, como saben los lectores, esa idea es la que organiza su *Coloquio de los perros*, donde Berganza cuenta su vida a Cipión, y este reserva el relato de la suya para la noche siguiente:

CIPIÓN: Sea esta la manera, Berganza amigo: que esta noche me cuentes tu vida y los trances por donde has venido al punto en que ahora te hallas; y si mañana en la noche estuviésemos con habla, yo te contaré la mía, porque mejor será gastar el tiempo en contar las propias que en procurar saber las ajenas vidas (Cervantes, 2016b: 62).

No son damas, sino perros, pero una y otro prometen, y se queda el final abierto, sin ese segundo coloquio. Esa estructura está tomada de la traducción de Juárez, que es quien añade el comienzo y el final, y Cervantes imita algún detalle más. Así falsamente la estafadora Lucrecia dice: «Mi cama será una carga de paja echada sobre una estera» (Xuárez y Aretino, 2011: 96). ¿Hace falta decir que Cipión y Berganza hablan sobre esteras? Lo precisa el alférez Campuzano: «echados detrás de mi cama en una esteras viejas», y ellos insistirán en que es así (Cervantes, 2016b: 52, 59, 62).

El rufián Monipodio manda sacar «una de las esteras de enea que estaban en el aposento y tenderla en medio del patio», que va a servir de mantel para todo lo que esconde la canasta de colar (Cervantes, 2016a: 63). Y si lo recuerdo es porque precisamente en *Rinconete y Cortadillo* hay otro eco del *Coloquio de las damas*. Lucrecia comenta una de sus hazañas a Antonia: «Mira si fue buena, pues que a

todos los forasteros que venían a mi casa lo contaba, y estuve por mandar hacer coplas sobre ello, si no fuera tenuta en el pueblo por mujer vanagloriosa» (Xuárez y Aretino, 2011: 92). En el patio de Monipodio la Gananciosa aconseja a su amiga la Cariharta sobre lo que debe hacer o no hacer con su rufián el Repolido, que acababa de darle una paliza: «Sosiégate, hermana; que antes de mucho le verás venir tan arrepentido como he dicho; y si no viniere, escribiremosle un papel en coplas, que le amargue» (Cervantes, 2016a: 71). Esas «coplas» que, si las escriben podrían amargar al Repolido, son como las que estuvo a punto de mandar hacer Lucrecia sobre una de sus exitosas burlas: coplas satíricas ambas.

## 2. METAMORFOSIS PERRUNA

Voy ahora a tomar notas de otro libro que también leyó Cervantes: el *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* de Giovan Francesco Straparola, traducido por Francisco Truchado. La obra original, *Le Piacevoli notti*, fue publicada en Venecia, por Comin da Trino: en 1550 la primera parte, y en 1553 la segunda. La traducción española de Francisco Truchado se publica en Zaragoza en 1578, por Juan Soler, y la segunda parte se stampa en 1581 en Baeza. Se editarán conjuntamente las dos partes en 1598, en Madrid, por Luis Sánchez; la última edición fue en 1612 en Pamplona por Nicolás de Assiayn<sup>1</sup>; pero Cervantes había leído antes las dos partes de la obra.

Como han visto los estudiosos, la fábula segunda de la noche primera cuenta el robo de un caballo por un ingenioso ladrón que es semejante al del que fue víctima Sancho, como él dice (II, 4): «[...] especialmente yo dormí con tan pesado sueño que quienquiera que fue tuvo lugar de llegar y suspenderme sobre cuatro estacas que puso a los cuatro lados de la albarda, de manera que me dejó a caballo sobre ella y me sacó debajo de mí al rucio sin que yo lo sintiese» (Cervantes, 1993: 584). Más adelante, en el capítulo 27, nos enteramos de que fue Ginés de Pasamonte: «Este Ginés de Pasamonte, a quien don Quijote llamaba Ginesillo de Parapilla, fue el que hurtó a Sancho Panza el rucio» (Cervantes, 1993: 772).

El argumento de la fábula de Straparola, traducido por Truchado, dice: «Cassandrino, famosísimo ladrón, le hurta la cama y el caballo con linda astucia al corregidor de Perugia, su amigo, y enmendándose de este vicio se hace hombre de bien» (Straparola, 2016: 113); el procedimiento es el mismo, pero, como bien anota Coppola, disintiendo de Federici (2010), que enlazaba los dos textos (Truchado, 2014: 28-29 y 138, n.º 12): «El mismo hurto de caballo refleja el proceder de Brunelo cuando se lo robó Sacripante en el *Orlando innamorato* de Boiardo

<sup>1</sup> Tomo los datos del estudio introductorio de Leonardo Coppola a su edición (Straparola, 2016: 13, 23).

(II, 5, 33-41) y en el *Furioso* de Ariosto (XXVI<sup>2</sup>, 72 y 74), fuente directa para el robo del asno de Sancho en el *Quijote* (II, 4)» (Straparola, 2016: 117, n.º 67); y cita las palabras del pasaje cervantino que avalan el modelo: «lo mesmo le sucedió a Sacripante cuando, estando en el cerco de Albraca, con esa misma invención le sacó el caballo de entre las piernas aquel famoso ladrón llamado Brunelo» (Cervantes, 1993: 585, e insistió en ello en el capítulo 27). Lo que sucede es que Ginés de Pasamonte no es un mago, sino un ladrón, tan ingenioso que lo veremos en esta segunda parte convertido en un titiritero, en maese Pedro, con su mono sabio y su retablo de Melisendra (Cervantes, 1993: caps. 2, 25 y 26); por tanto, Cervantes imita el pasaje de los poemas épicos, pero lo reduce al ingenio del ladrón porque ha leído la fábula de Straparola, traducida por Truchado, y se ha dado cuenta de la imitación del italiano. Se le superponen las lecturas, y él sabe guisarlas a su modo y conveniencia. La prueba de lo que digo es que hay más recuerdos de los relatos de Straparola en las obras de su lector, Cervantes, y uno de ellos es el que ahora quiero destacar.

En la fábula cuarta de la noche séptima, ya en la *Segunda parte del honesto y agradable entretenimiento*, nos encontramos con dos perversas hermanas y una malvada suegra que cambiarán los tres bellísimos hijos que da a luz Clareta, la hermosa mujer del rey Archiles —hija de un nigromántico, pero sin bienes de fortuna— por tres perritos:

Partido pues el rey y puesto en largo su viaje, la reina parió tres hijos, dos varones y una hembra, en la misma forma y manera que al rey en su virginal juventud había prometido. La maligna y envidiosa suegra, privada de todo género de piedad y encendida de diabólico y mortal odio, en el momento en que nacieron los hermosos y peregrinos infantes, determinó con dañado e infernal propósito hacer matar los inocentes niños [...]. En este tiempo que la reina parió, parió asimismo una perra dentro de su casa tres perrillos cachorros, dos machos y una hembra, los cuales eran estrellados en la frente y con un collar de diferentes pelos y colores alrededor de los cuellos (Straparola, 2016: 322-323).

Las envidiosas hermanas de Clareta los toman y se los llevan a su suegra para que cambie los preciosos niños recién nacidos por los cachorritos. Así lo hará y se los enseñará a la joven reina: «¿Veis aquí, hija mía, lo que paristes?» (Straparola, 2016: 323).

Y vuelvo al *Coloquio de los perros* porque hay en él un trueque semejante, aunque en este caso la bruja transforma a los niños en perros. Como le cuenta la Cañizares al perro Berganza —y él se lo narra a su compañero Cipión—, su madre se llamaba Montiel y era, como ella, discípula de la Camacha, brujas las tres. La

<sup>2</sup> No es el canto XXVI, sino el XXVII; y en nota Segre y Muñiz recuerdan el pasaje de Boiardo y el de Cervantes (Ariosto, 2002: 1.774-1.775).

Camacha, envidiosa «porque se le iba subiendo a las barbas en saber tanto como ella, o por otra pendenzuela de celos, que nunca pude averiguar, estando tu madre preñada, y llegándose la hora del parto, fue su comadre la Camacha, la cual recibió en sus manos lo que tu madre parió y mostrole que había parido dos perritos» (Cervantes, 2016b: 117). Y acabará su historia diciendo que, cuando la Camacha se estaba muriendo, «llamó a tu madre y le dijo cómo ella había convertido a sus hijos en perros por cierto enojo que con ella tuvo; pero que no tuviese pena, que ellos volverían a su ser cuando menos lo pensasen» (Cervantes, 2016b: 118). Esa metamorfosis inverosímil es desmentida por el razonable Cipión, aunque admite que el hecho de que ellos, siendo perros, hablen, «es caso portentoso y jamás visto» (Cervantes, 2016b: 129).

Más adelante en el relato de Straparola, los dos niños se convertirán en apuestos mancebos que van en busca de una poma de un árbol encantado, una de las empresas que su hermana Serena les ruega que lleven a cabo. Se encuentran con una maga, Circea, y ella les da un medio para que la feroz serpiente que custodia el jardín en donde está el árbol no les haga daño: «Tomá, pues, esta vestidura toda de espejos cubierta, y uno de vosotros se la ponga y vista, y así vestido se entrará dentro del jardín [...]; le saldrá al encuentro la inhumana bestia y espantable serpiente, y viéndose ella misma en los claros espejos de esa vestidura, cairá encantada en tierra» (Straparola, 2016: 330). No tienen los mismos efectos los espejos del caballero de los Espejos, pero sí le da nombre su sobrevista o casaca «de una tela al parecer de oro finísimo, sembradas por ella muchas lunas pequeñas de resplandecientes espejos» (Cervantes, 1993: 663).

En la fábula segunda de la noche novena de Straparola, Cucurucho, un ingenioso truhan, le pide a un mesonero que haga armar a su mujer con las armas más viejas que estén en la posada. Accederá ella —que se llama Paz—, pero con el peso de las armas, llenas de orín y mohó, se caerá al suelo y le será imposible levantarse (Straparola, 2016: 393). Vemos a don Quijote en el suelo tras su primera aventura, la de los mercaderes toledanos, por culpa del tropezón y caída de Rocinante, «y queriéndose levantar, jamás pudo: tal embarazo le causaban la lanza, adarga, espuelas y celada, con el peso de las antiguas armas» (Cervantes, 1993: 69). Él había limpiado las viejas armas «tomadas de orín y llenas de mohó» (Cervantes, 1993: 45), pero su peso pudo con él.

La fábula quinta de la noche primera le da a Cervantes la idea del pajar en donde pasar la noche el pícaro estudiante Carraolano del entremés *La cueva de Salamanca*. No hay más que verle entrar en casa y pedir a Cristina y a su señora Leonarda que le dejen refugiarse de la mala noche que el cielo presagia: «[...] yo no quería ni buscaba otra limosna, sino alguna caballeriza o pajar donde defenderme esta noche de las inclemencias del cielo, que, según se me trasluce, parece que con

grandísimo rigor a la tierra amenazan» (Cervantes, 1987: 815). Les cuenta que es salmantino, que iba a Roma, pero, muerto su tío, con el que iba, regresa a su tierra desde Francia; que le han robado los compañeros de Roque Guinarde en Cataluña, y que le había tomado la noche en su puerta. Aunque ellas están esperando al barbero Nicolás y al sacristán Reponce en ausencia de Pancracio, el marido de Leonarda y señor de la casa, les da pena el estudiante salmantino. Y como tienen una canasta «llena de mil regalos y de cosas de comer», donde hay «dos capones que aún no están acabados de pelar» (Cervantes, 1987: 814), Cristina le dice a su tía y señora: «Tengámosle en casa esta noche, pues de las sobras del castillo se podrá mantener el real; quiero decir que en las reliquias de la canasta habrá en quien adore su hambre; y más, que me ayudará a pelar la volatería que viene en la cesta» (Cervantes, 1987: 814-816).

En Straparola es el propio marido, Dimitrio, un rico mercader, quien, avisado por su vecino Manucio del comportamiento de su mujer Policena en su ausencia, fingirá ser un miserable pobre, con vestidos de uno de ellos, sucia la cara y manos con lodo y contrahaciendo la voz. Su vecino le aconseja hacerlo así y le dice que llame luego a su puerta:

Demandad, por amor de Dios, que os den posada, aunque sea en el pajar, porque llegáis ahora de camino y con la tempestuosa noche no halláis posada. Por ventura, pues decís que vuestra criada es tan caritativa, se moverá a piedad, y viendo el cruel tiempo os dará en casa donde durmáis; y de esta manera veréis lo que tanto deseáis (Straparola, 2016: 141).

Irá aquella misma noche «con aquella tempestad y fortuna de agua» a llamar a su propia puerta. Cuando la criada se asome a la ventana y pregunte quién llama a esa hora, Dimitrio contesta:

—Señora, yo soy un pobre viejo caminante que por la tempestad de la oscura noche he llegado en esta tierra y no hallo posada ninguna. Por amor de Dios, me deis un pajar o algún poco de lugar en vuestra caballeriza para descansar esta noche.

La moza, movida de piedad, rogó a su ama que por amor de Dios albergara un pobre viejo, porque hacía gran tempestad y no tenía el cuitado donde acogerse para que se enjugase (Straparola, 2016: 141).

Y Policena accederá diciéndole: «Ábrele porque te ayude a asar esas gallinas y perdices» (Straparola, 2016: 141).

Son tres los elementos que trazan el puente entre los dos textos y que señalan claramente la lectura de Cervantes: la mala noche, el refugio en el pajar (o en la caballeriza, como piden ambos), y la volatería que tiene el recién llegado que ayudar a preparar.

### 3. FALDAS SALVADORAS

Voy ahora al texto de *Gli Ecatommiti* de Giraldo Cinthio (1565) o de su traducción parcial al español por Luis Gaytán de Vozmediano, *Primera parte de las cien novelas de Giraldo Cinthio* (1590), que los estudiosos ya han señalado como fuente de pasajes de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ruffinatto (2012) ha analizado la deuda del pasaje del polaco Ortel Banedre de la novela de Cervantes (Cervantes, 2002: 489-503) con la sexta *novelle* de la *Deca sexta* de los *Ecatommiti*, y Muñoz Sánchez (2019), la de la primera parte del episodio de las dobles bodas de los pescadores (Cervantes, 2002: 341-351) con la novela octava de la segunda década de la obra de Cinthio. Como esta novela sí fue traducida por Gaytán, con razón Muñoz Sánchez no puede dilucidar si se inspiró Cervantes en el original o en la traducción, o en los dos a la vez.

Mis apuntes cervantinos los tomo de esa traducción, ahora editada por Aldomà (2019). Uno es tan ligero que no llega ni a nota: es la condición de Proteo que recomienda Poncio en el ejemplo III con las cortesanas: «sepa mostrarse con ellas un Proteo antes que a costa suya prueben ser Circes o Medusas» (Gaytán, 2019: 112). Lo será uno de los grandes personajes de las comedias de Cervantes: Pedro de Urdemalas, como él mismo dice: «un Proteo fui segundo. / ¡Válgame Dios, qué de trajes / he mudado, y qué de oficios, / qué de varios ejercicios, / qué de exquisitos lenguajes!» (Cervantes, 1998: 235). Tampoco puedo tender un puente directo entre las dos obras con el cambio del anillo con diamante por otro falso que le da Vico a la Griega, una cortesana, en el ejemplo II de Cinthio: «Fue la Griega a sacar el dinero, y Vico, entre tanto, guardando aquel fino, sacó deliberadamente un anillo que dalle con el diamante falso, tan semejante al otro que solo un lapidario o platero le conociera» (Gaytán, 2019: 110). Para ver otro parecido tenemos que ir al *Entremés del vizcaíno fingido* porque Solórzano, apoyado por Quiñones, le cambia una cadena valiosa por otra falsa a doña Brígida, también una cortesana, y consigue dinero y cena, porque como dice la copla que cantan los músicos, «La mujer más avisada / o sabe poco o no nada» (Cervantes, 1987: 797). Es precisamente la condición de «dama» de la engañada la que une ambos cambios.

Y hay otro engaño en el mismo ejemplo II: la prueba falsa de un inexistente hurto; y en este caso la víctima será el propio Vico antes de aprender a burlar a las cortesanas. El joven se enamora locamente de una cortesana, la Eslavona, y ella, gracias a una vieja criada suya, logrará que acabe en la cárcel, y después, que lo acusen de haber robado un fardo de rica tela de Holanda a un mercader vecino suyo, cuando la ladrona era ella; el modo es que la vieja «le arrojase algunos pedazos de la holanda que las dos hurtaron», por una ventana baja con reja y siempre abierta, al pobre aposento alquilado que él tenía; Vico no puede entender cómo

el alguacil ha encontrado en tal lugar la prueba del robo que él no había hecho (Gaytán, 2019: 103-104). La prueba amañada de un inexistente robo la encontramos en *La gitanilla*, porque Juana Carducha, hija de la dueña del mesón donde se alojan Preciosa, Clemente y Andrés, enamorada de este último, al ver que no tiene esperanza alguna de su amor y que el joven se iba, «puso entre las alhajas de Andrés, que ella conoció por suyas, unos ricos corales y dos patenas de plata, con otros brincos suyos» (Cervantes, 2015: 114); viene luego la denuncia, el asombro del joven y el castigo.

Pero es cierto que uno y otro motivo, el cambiazco y la prueba falseada, no son exclusivos de ambos relatos; mucho más insólito es, en cambio, el puente que traza entre ellos una falda que actúa como salvavidas. En la novela VIII de la segunda década, Ginebra y Lisca están a punto de morir ahogadas; las salvará Posidonio, pero hasta que pueda llegar a ellas nadando, «quedáronsele a la una y a la otra las faldas sobre el agua, a manera de un pabellón, y así juntas como cayeron se sostenían en ella como si fueran dos sirenas» (Gaytán, 2019: 297).

Vamos ahora a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, los peregrinos están en una ciudad de Francia, es mediodía, «entraba el calor, y la sombra de una gran torre de la casa les convidó que allí esperasen a pasar la siesta» (Cervantes, 2002: 573); Bartolomé tiende un tapete, se sientan todos a la redonda y van a empezar a comer cuando él, alzando los ojos, dijo a grandes voces: «¡Apartaos, señores, que no sé quién baja volando del cielo, y no será bien que os coja debajo!» (Cervantes, 2002: 573). Y, en efecto, ven bajar por el aire una figura, que enseguida llega a sus pies:

La cual figura era de una mujer hermosísima que, habiendo sido arrojada desde lo alto de la torre, sirviéndole de campana y de alas sus mismos vestidos, la puso de pies y en el suelo sin daño alguno: cosa posible, sin ser milagro. Dejola el suceso atónita y espantada, como lo quedaron los que volar la habían visto (Cervantes, 2002: 573).

No va a tener la misma suerte Periandro y, arrojado por la misma torre, «como no tuvo vestidos anchos que le sustentasen, hizo el golpe su efecto y dejole casi sin vida» (Cervantes, 2002: 574).

Como Cervantes había leído muy bien a Cinthio, no es raro que las faldas salvadoras de Ginebra y Lisca le inspiraran esa variante aérea como paracaídas.

#### 4. UNA ATREVIDA Y CURIOSA MUCHACHA, Y EL INESPERADO ROSTRO QUE ESCONDE UN YELMO

Las *Noches de invierno* de Antonio Eslava se imprimen en Pamplona, por Carlos de Labayen, en 1609, y son testimonio de que Cervantes seguía leyendo atentamente lo que se publicaba, porque podemos encontrar en la obra dos apuntes de pasajes de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*.

En el libro primero Fabricio le va a contar a su amigo Leonardo la historia de la pérdida del navío de su vecino Albanio; y al comienzo tiene un papel determinante la curiosidad de una hermosa muchacha de dieciséis años, Dorida, enamorada de Fileno, «igual con ella en nobleza y hacienda» (Eslava, 2013: 63), que vive en Candía. Toma puerto en la ciudad un bajel turco destrozado por la tormenta que va cargado «de salvajes indios y gente del todo negra y por aquellas partes jamás vista» (Eslava, 2013: 65).

Pues como acudiese casi toda la más parte de la ciudad a ver gente tan remota y extraña, Dorida, aficionada, como mujer, de novedades, ordenó con su muy amado Fileno que, después que la noturna diosa tendiese su negro manto y sus viejos padres fuesen acostados, fuese disfrazada a la marina con él, y entrasen en un batel a ver el roto navío y la gente tan extraña que en él venía (traza al fin de mozos, donde pocas veces advierten lo que más importa, que siempre se juzgan otras cosas por lo que son y no por lo que pueden ser) (Eslava, 2013: 65).

Hay que acompañar de noche al gobernador Sancho Panza de ronda por su ínsula para encontrar a una muchacha con curiosidad semejante, aunque el objeto de ella sea otro. Dos corchetes llevan ante el señor gobernador a una mujer vestida de hombre, y al acercarle a la cara unas linternas descubren el «rostro de una mujer, al parecer de diez y seis o pocos más años, recogidos los cabellos con una redecilla de oro y seda verde, hermosa como mil perlas» (Cervantes, 1993: 929). Ella contará su historia —es hija de un hidalgo principal y rico—, la razón de su disfraz y su presencia en la calle a tales horas. Su padre la ha tenido encerrada en casa desde que murió su madre, hacía ya diez años, y por ello le entraron ganas de ver mundo o al menos el pueblo donde vive. Como dice:

Cuando oía decir que corrían toros y jugaban cañas y se representaban comedias, preguntaba a mi hermano, que es un año menor que yo, que me dijese qué cosas eran aquellas y otras muchas que yo no he visto; él me lo declaraba por los mejores modos que sabía, pero todo era encenderme más el deseo de verlo [...]. No es otra mi desgracia, ni mi infortunio es otro, sino que yo rogué a mi hermano que me vistiese en hábitos de hombre con uno de sus vestidos y que me sacase una noche a ver todo el pueblo cuando nuestro padre durmiese (Cervantes, 1993: 932).

Él, vestido de mujer, al ver la ronda correrá más que ella, y la curiosa doncella acabará prendida por los corchetes y delante del gobernador. Todo terminará bien y sin más daño que el susto, cosa que no comparte con la complicada historia que se inicia con la salida nocturna de la curiosa muchacha que le dio la idea a Cervantes.

Y hay aún otro mínimo detalle en la segunda parte del *Quijote* que muestra la lectura del alcaíno de las *Noches de invierno*, cuya impresión es tan cercana a la escritura del texto: la sorpresa al desenlazar el yelmo del caballero vencido.

Es la noche segunda y diálogo tercero «entre Leonardo, Silvio y Albanio, en casa de Fabricio», donde el primero cuenta «los amores de Angélica la Bella» (Eslava, 2013: 137). Dos caballeros se enfrentan para dirimir la cuestión de la honra en entredicho de la hermosa dama, pero nadie sabe quiénes son. Como comenta Leonardo: «¿Quién imaginara que era Mauricio, el hijo mayor del duque, pues iba contra la voluntad de su padre? ¿Y quién pensara que el mantenedor era Gaulo Casio, su hermano tan amado, pues nunca se mostró apasionado en este caso?» (Eslava, 2013: 146). Mauricio vence y mata al mantenedor, y su victoria es recibida con alegría por Angélica y toda la ciudad. Sigue narrando Leonardo:

Pues como Mauricio viese muerto a su contrario, se apeó con mucha ligereza a cortarle la robusta cabeza y presentalla a la alegre Angélica, y como le hubo desenlazado el yelmo, vio que era su más que amado y querido hermano Gaulo Casio el muerto; y admirado o casi espantado de tal tragedia y lastimoso hecho, dejando de efectuar su comenzado intento, lleno de melancolía acompañada de ardientes suspiros, se salió de Ferrara casi desesperado (Eslava, 2013: 146).

No tenemos más que ir a otra victoria, la de don Quijote sobre el caballero de los Espejos y al mismo momento tras ella. La recordamos:

Don Quijote, que no miraba en estos inconvenientes, a salvamano y sin peligro alguno encontró al de los Espejos con tanta fuerza que mal de su grado le hizo venir al suelo por las ancas del caballo, dando tal caída que, sin mover pie ni mano, dio señales de que estaba muerto (Cervantes, 1993: 665-666).

Don Quijote se apea de Rocinante y va sobre el de los Espejos,

y quitándole las lazadas del yelmo para ver si era muerto y para que le diese el aire si acaso estaba vivo, y vio... ¿Quién podrá decir lo que vio sin causar admiración, maravilla y espanto a los que lo oyeren? Vio, dice la historia, el rostro mismo, la misma figura, el mismo aspecto, la misma fisonomía, la misma efigie, la perspectiva mesma del bachiller Sansón Carrasco (Cervantes, 1993: 666).

La admiración de don Quijote se junta a la de Sancho, al que llama para que compruebe lo que pueden los encantadores: «Llegó Sancho, y como vio el rostro del bachiller Carrasco, comenzó a hacerse mil cruces y a santiguarse otras tantas» (Cervantes, 1993: 666).

Solo es la sorpresa absoluta al deslazar el yelmo y descubrir la identidad del caballero vencido lo que une ambos textos: una mínima nota que permite admirar

cómo fructifica espléndidamente en la imaginación de Cervantes el ligerísimo estímulo de una lectura.

Hay otro pasaje de las *Noches de invierno* que también le inspiró, y esta vez no para detalles de la segunda parte sino para una de sus *Novelas ejemplares*, y con ello tenemos una fecha *post quem* para su escritura. El rey Clodomiro de Macedonia es cautivado por unos moros corsarios, que lo llevan al mismo lugar donde está preso el príncipe Sulpicio, hijo del rey Tolomeo de Polonia; y el joven lo consuela y le dice la traza que ha inventado para lograr la libertad de los dos.

Has de saber, rey y señor mío, que después que fui cautivo y puesto al servicio de Muley, rey de esta provincia, soy muy amado de Brazaida, su hija; y della mil veces he sido persuadido la lleve a mi tierra, y yo la entretengo hasta hallar urgente ocasión con fingidos amores y cautelosas razones, y por este respecto tengo tanta libertad en palacio y se hace todo lo que yo mando. Dígolo esto porque yo procuraré de fletar navío para que con mucho secreto nos vamos a nuestros reinos y salgamos de esta mísera esclavitud; que Brazaida (engañada la quiero llevar conmigo) mandará en el puerto se haga lo que yo dijere (Eslava, 2013: 167).

El favor que Sulpicio ha conseguido de Brazaida nos lleva al que lograrán Ricardo y Leonisa de sus amos, el cadí y su esposa Halima, aunque ellos serán a la vez supuestos intermediarios de sus amores para lograr escapar en un bajel. Estamos en el terreno novelesco de *El amante liberal*, y la sucesión de peripecias es distinta y mucho más compleja; pero es semejante la reunión de los dos personajes como cautivos por caminos distintos en el mismo lugar, y el cebo del amor como senda para la libertad. Si la huella de lectura de una escena del relato morisco *Ozmín y Daraja*, de la primera parte del *Guzmán de Alfarache*, me llevó a situar el término *a quo* en 1600 para esta novela ejemplar (Cervantes, 2016a: 25), ahora puedo llevarlo más adelante: hasta 1609, la fecha de impresión de las *Noches de invierno*.

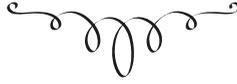
Estas pequeñas notas que he reunido en un librito de memoria imaginario pretenden solo ser un homenaje a Miguel de Cervantes, que supo libar tan bien algunas flores de los numerosos libros de su biblioteca portátil, y al mismo tiempo ofrecérselo a su gran estudioso, Florencio Sevilla Arroyo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARIOSTO, Ludovico (2002 [1549]). *Orlando furioso*. Jerónimo de Urrea (trad.). Cesare Segre y M.<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz (eds.). Madrid: Cátedra.
- CERVANTES, Miguel de (1987). *Teatro completo*. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.). Barcelona: Planeta.
- CERVANTES, Miguel de (1993). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- CERVANTES, Miguel de (1998). *La entretenida. Pedro de Urdemalas*. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.). Madrid: Alianza Editorial.
- CERVANTES, Miguel de (2002). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz (ed.). Madrid: Cátedra.
- CERVANTES, Miguel de (2015). *La gitanilla. Las dos doncellas*. Rosa Navarro Durán (ed.). Madrid: Alianza editorial.
- CERVANTES, Miguel de (2016a). *Rinconete y Cortadillo. El amante liberal*. Rosa Navarro Durán (ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- CERVANTES, Miguel de (2016b). *El casamiento engañoso. Coloquio de los perros*. Rosa Navarro Durán (ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- ESLAVA, Antonio de (2013 [1609]). *Noches de invierno*. Julia Barella (ed.). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- FEDERICI, Marco (2010). «Cervantes lettore di fiabe? Il furto dell'asino nella Sierra Morena». *Rivista di Filologia e Letterature Ispanische*, 13, pp. 67-75.
- GAYTÁN DE VOZMEDIANO, Luis (2019 [1590]). *Primera parte de las cien novelas de Giraldo Cinthio*. Mireia Aldomà (ed.). Barcelona: Universo de Letras.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2019). «Cervantes, lector de Giraldo Cinzio y Gaitán de Vozmediano: de *Gli Ecatommiti* y la *Primera parte de las cien novelas* a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*». *Anales Cervantinos*, 51, pp. 197-229.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1969). *Diccionario de autoridades*. Edición facsimil. Madrid: Gredos.
- RUFFINATTO, Aldo (2012). «Cervantes frente a Cinthio: un curioso juego triangular». *Anales Cervantinos*, 44, pp. 11-36.
- STRAPAROLA, Giovan Francesco (2016). *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. Francisco Truchado (trad.) y Leonardo Coppola (ed.). Madrid: Sial.
- TRUCHADO, Francisco (2014). *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. Marco Federici (ed.). Roma: Nuova Cultura.
- VEGA, Lope de (1980 [1632]). *La Dorotea*. Edwin S. Morby (ed.). Madrid: Castalia.
- XUÁREZ, Fernán y Pietro ARETINO (2011 [1547]). *Coloquio de las damas*. Donatella Gagliardi (ed.). Roma: Salerno Editrice.

Recibido: 02/03/2021

Aceptado: 30/05/2021



## NOTAS PARA UN LIBRILLO DE MEMORIA CERVANTINO

RESUMEN: El *Coloquio de las damas* (traducción de Fernán Juárez de la 3.<sup>a</sup> jornada del *Ragionamento* de Aretino, 1547), el *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* de Giovan Francesco Straparola, traducido por Francisco Truchado (1.<sup>a</sup> parte 1578, 2.<sup>a</sup> 1581), la *Primera parte de las cien novelas de Giraldo Cinthio*, traducida por Luis Gaytán de Vozmediano (1590) y las *Noches de invierno* de Antonio Eslava (1609) ofrecen motivos literarios, mínimos detalles, que son pruebas de la lectura de esas obras por Miguel de Cervantes porque él les dio nueva vida en las suyas. Están reunidos en este librito de memoria imaginario junto a la recreación cervantina.

PALABRAS CLAVE: Miguel de Cervantes, motivos literarios, novelas italianas, novelística española, huellas de lectura, recreaciones.

## NOTES FOR A CERVANTINE MEMOIR

ABSTRACT: The *Coloquio de las damas* (Fernán Juárez's translation of the third day of Aretino's *Ragionamento* in 1547), Giovan Francesco Straparola's *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* translated by Francisco Truchado (first part in 1578, second part in 1581), Girardo Cinthio's *Primera parte de las cien novelas* translated by Luis Gaytán de Vozmediano (1590) and Antonio Eslava's *Noches de invierno* (1609) contain literary motifs and small details revealing that Miguel de Cervantes had read these books. He gave them a new literary life in his own works. In this imagined memoir, they are collected side by side with Cervantes' own recreation.

KEYWORDS: Miguel de Cervantes, literary motifs, Italian novel, Spanish fiction, reading traces, recreations.

## NOTAS DE VARIA LECCIÓN A LA *ARCADIA* DE LOPE DE VEGA

IGNACIO ARELLANO

Universidad de Navarra – GRISO  
iarellano@unav.es

### 1. LA ERUDICIÓN DE LA *ARCADIA* Y LAS FUENTES DE LOPE. EL PAPEL DE LAS MISCELÁNEAS Y POLIANTEAS

Es lugar común en la crítica la afición de Lope a componentes eruditos, de la cultura y la literatura clásica, y a todo tipo de noticias enciclopédicas de botánica, zoología, astronomía y otras materias que inserta en sus obras, como es el caso de la *Arcadia*, afición que ha recibido a menudo valoraciones negativas. Morby señala, por ejemplo, que «Lo que más desfavorablemente se ha criticado en la *Arcadia* ha sido su pedantería. Al que no conoce sino la *Diana* de Montemayor puede sorprenderle el lastre erudito...» (1975: 17). Morby justifica —poco verosímilmente— ese «lastre erudito» del relato pastoril atribuyendo a Lope un deseo de renovación educativa que contraste con la propensión del género a los «cuentos y novelas» (1975: 18), aunque no lo cree del todo exitoso debido a que los «rellenos» —fábulas, anécdotas o academias— resultan «harto menos estructurales que las aventuras paralelas eliminadas» (1975: 19). Otros, como Avalle Arce (1959: 139) denuncian la estructura caótica de la obra y la supuestamente ingenua pretensión de cultura del Fénix por su recurso a las polianteas de la época, que Morby también resalta («fácil arbitrio de los prontuarios» [1975: 31]), y que señalan muchos estudiosos, especialmente la *Officina* de Ravisio Textor, el *Compendium naturalis philosophiae...* de Titelmans, el *Dictionarum historicum, geographicum, poeticum* de Carolus Stephanus o *Il sapere util'e delettevole* de Constantino Castriota<sup>1</sup>. Algunos, en fin, como Sánchez Jiménez (2012), se esfuerzan en

<sup>1</sup> Ver, entre otros, Conde Parrado y García Rodríguez (2002), Egido (1990), González Barrera (2007), Jameson (1937), Morby (1967; 1968), Osuna (1968; 1996), Trueblood (1958) y Vosters

advertir en la *Arcadia* una peculiar coherencia y originalidad, entre cuyos aspectos se contaría precisamente la erudición, manifestada en las listas de virtudes de animales y plantas, o en la «Exposición» final a modo de comentario docto<sup>2</sup>. La mayoría de los críticos abordan la cuestión de si las informaciones de Lope son de primera mano o provienen de fuentes secundarias por una labor de empeñoso acarreo que de algún modo devaluaría el exhibicionismo de la cultura lopianiana.

Creo que conviene replantear el asunto examinando dos aspectos: por un lado, los mecanismos y límites que definen la inserción de estos elementos; por otro, la función que desempeñan en una obra como la *Arcadia*. A menudo se busca un repertorio como el de Ravisio Textor —uno de los favoritos de Lope, sin duda, como estudian Conde Parrado y García Rodríguez, Egido, González Barrera, Morby, Trueblood, etc.— para identificar una «fuente». Sánchez Jiménez<sup>3</sup> parece concebir a Lope escribiendo la *Arcadia* con el repertorio de Textor al lado, en el que va buscando información a cada paso, pero aunque sea bien conocido este uso que hace el poeta de la *Officina* no es necesario pensar que recurra a ella para muchas curiosidades que menciona, porque numerosos motivos están demasiado extendidos, de manera que hay que analizar con cuidado los requisitos que denuncian una fuente concreta de inspiración; en muchas ocasiones será imposible determinar cuál es esa fuente, que bien puede no existir como un texto concreto. Algunos casos significativos pueden ser buenos ejemplos de lo que apunto.

Para la «anfisibena» —«monstruosa sierpe que tiene otra cabeza en la cola» (Vega, 2012: 246)— anota el citado estudioso que «Lope encontró el nombre y descripción de la anfisibena en Ravisius Textor» (Vega, 2012: n. 221)<sup>4</sup>. Pero no es tan seguro. Textor mismo indica su fuente en Plinio (VIII, 23: «La anfisibena tiene dos cabezas, la una donde las demás, y la otra en la cola»); la mencionan también Solino en *De las cosas maravillosas del mundo* («La anfisibena tiene dos cabezas, una de las cuales tiene en la parte delantera y la otra tiene en la cola», f. 81v); y la comentan Eliano, Lucano, san Isidoro, Dante, Ercilla, Pulci, Boiardo, el anónimo Baldo, etc.<sup>5</sup>. No es posible saber de dónde saca Lope su información; es

(1962; 1975). Para más referencias sobre este asunto, ver la lista bibliográfica de la nota 1 de González Barrera (2007).

<sup>2</sup> Exposición a modo de diccionario de motivos que saca Lope del *Dictionarium* de Carolus Stephanus precisamente. Ver Osuna (1968).

<sup>3</sup> Constantemente señala que tal o cual motivo lo encontró o pudo encontrarlo Lope en Textor, pero en muchos de esos casos Lope lo pudo sacar de cualquier lado.

<sup>4</sup> Textor: «Geminum caput habet Amphisibena, hoc est, ad caput et ad caudam tanquam parum esset uno ore fundit venenum, inquit Plinius...».

<sup>5</sup> Eliano, *Historia de los animales*, libro IX, 23; Lucano, *Farsalia*, libro 9, v. 719; san Isidoro, *Etimologías*, 12, 4, 20: «Ampisbaena dicta, eo quod duo capita habeant, unum in loco suo, alterum

más que probable que ni él supiera decir en qué momento conoce la anfisbena ni en qué fuente —muchos de los textos citados debió de conocerlos Lope bastante bien— bebió tal información. En un caso como este, la extensión del motivo lo constituye en mostrenco y dificulta mucho, si no hay otros rasgos que fijen una fuente concreta, decidir de dónde proviene.

Lo mismo puede decirse de los cinco triunfos del César (Vega, 2012: 397), noticia de la que el mismo anotador señala que «la pudo haber encontrado Lope en Ravisius Textor» (n. 538). Podría ser, pero la noticia proviene de Suetonio (2006: 37) y de ahí se extiende para servir de inspiración a numerosas representaciones renacentistas (Sebastián, 1981). Lope, en suma, no necesita acudir a Textor para este detalle. Que la triaca se fabrica con veneno de la víbora es detalle corriente (Vega, 2012: 538), pero, en este caso, la inserción en una serie de datos que provienen indudablemente de Castriota (Morby, 1975: 343) justifica la relación apuntada con dicho repertorio. Otras veces, un detalle revela que la fuente no es el frecuentado Ravisio Textor. «Cinco días le pedí / a Nino para reinar» dice Semíramis (399), dato que no cuadra a Sánchez Jiménez, quien anota que «Según la versión de Ravisius Textor que sigue Lope [...] Semíramis solo le pidió un día a su marido Nino». Pero Lope, en realidad, no sigue a Textor y la fuente última de este dato no es la *Officina* sino la *Biblioteca histórica* de Diodoro Sículo:

después se convirtió en esposa legal, se le pidió al rey a ceder el imperio durante cinco días. Después de haber recubierto luego con el cetro y el manto real, Semíramis utilizó el primer día para dar magníficas fiestas, a la que se invitó a los jefes del ejército y de las personas más importantes del estado de poner sus intereses. En el segundo día, en que los pueblos y grandes le rindieron homenaje en la reina de la calidad, se echó a su marido en la cárcel; y como ella se hizo de forma natural para las grandes empresas y llena de audacia, ella agarró el imperio [...] (II, 20).

Lope pudo tomarlo también a través de la tragedia de Virués, *La gran Semíramis*:

---

in cauda»; Dante, *Inferno*, canto 24, vv. 85-87: «Più non si vanti Libia con sua rena; / ché se chelidri, iaculi e faree / produce, e cencri con anfisbena»; Ercilla: «También en otra parte parecía / la coyuntura de la dura hiena, / y el meollo del cencris, que se cria / dentro de Libia en la caliente arena / y un pedazo del ala de una harpía, / la hiel de la biforme anfisbena» (*Araucana*, *CORDE*); Baldo anónimo: «No faltaban allí tostadas dípades y la pesada anfisbena de dos cabezas» (*CORDE*); Pulci, *Morgante*, XXV, 322-331: «Disse Astarotte: —La gran Libia mena / molti animali incogniti alle genti, / de' quali alcun si dice anfisbena, / e innanzi e indrieto van questi serpenti / che in mezzo di due capi hanno la schiena; / altri in bocca hanno tre filar di denti, / con volto d' uomo, manticore appellati; / poi son pegàsi cornuti ed alati»; Boiardo, soneto «De qual sangue Lernéo fu tinto il strale, / Di qual fiel di cieraste o anfisbena, / Il stral, che il cor mi punge in tanta pena, / Che altra nel mondo a quella non è equale?», etc.

Pídeme que le dé por cinco días  
 el gobierno de todos mis estados,  
 dejando yo todas las veces mías,  
 toda mi potestad y mis cuidados  
 (vv. 829-832).

[...]  
 Con ecesivo amor, gozo y contento  
 de su mano el gran Nino aquí os corona,  
 y os doy, como pedís, por cinco días,  
 todo el gobierno de las tierras mías  
 (vv. 858-860).

Dicho de otro modo, no siempre Lope habrá consultado un repertorio determinado para todos estos elementos de erudición curiosa propios de las silvas de varia lección. La insistencia de los anotadores en localizar motivos en Ravisio Textor, por ejemplo, no responde a la técnica que yo creo más verosímil: pues muchos motivos pertenecen ya a una cultura común, están diseminados por todas partes y, precisamente, la afición de Lope a esta clase de material hace que se integren en la *Arcadia* de manera directa, sin mediación necesaria de un determinado repertorio, cuya presencia —sin duda muy acusada— deberá hacerse evidente en la acumulación, orden de las citas o adaptación indiscutible de una fórmula: tal es el caso de Castriota, cuyo libro *Il sapere util'e delettevole* ha sido explotado sistemáticamente por Lope, como estudió Edwin S. Morby (1968).

Hay dos pasajes, el repertorio de flores de comienzo del libro primero (Vega, 2012: 176-178) y el discurso de Anfriso sobre virtudes de plantas, animales y piedras (Vega, 2012: 537-541) que constituyen un «mosaic of fragments painstakingly selected from Castriota's repertory» (Morby, 1968: 203). La presencia de Castriota en estos pasajes es nítida: la serie de elementos, su ordenación, los rasgos que se les atribuyen, etc. demuestran la explotación prácticamente de todo el libro de Castriota, con algunas supresiones (el adonio, la amapola o el loto en la primera lista) y algunos rasgos añadidos y en general con una reducción a los elementos básicos (las cinco páginas del discurso de Anfriso recorren prácticamente todo el volumen del italiano).

En este caso, el estrecho ceñimiento a la fuente permite aclarar algunas menciones. Sánchez Jiménez, al anotar el lino indiano resistente al fuego (Vega, 2012: 177), confiesa desconocer de dónde extrajo Lope «la información sobre el lino indiano, hierba que resiste el fuego» (Vega, 2012: n. 64). Pues la pudo extraer sencillamente de Plinio (1999: XIX)<sup>6</sup>, que es la fuente de Castriota, pero dada la inspiración de

<sup>6</sup> «Y se ha hallado lino a quien no consume el fuego, que llaman vivo [...]. Nacen en los lugares desiertos y abrasados con el sol de la India [...] y acostumbra a vivir ardiendo»; versión latina: «Inventum iam est etiam quod ignibus non absumeretur. vivum id vocant, ardentisque in focis

todo el pasaje, es seguro que en esta ocasión Lope saca su referencia del mismo *Il sapere util'e delettevole*: «Son di lui [del lino] più le spetie e fra l'altre una si trova in India, che resiste al fuoco, et è vivo» (f. 72r). Muchos otros textos hablan del «lino asbestino», tela que se supone se tejía del asbesto mineral, resistente al fuego<sup>7</sup>, y que parece variante contaminada con este otro lino herbáceo.

Pero, yendo a la segunda cuestión suscitada arriba, ¿qué objetivos tiene este tipo de acumulaciones eruditas y curiosas de varia lección? ¿Es, como se ha dicho a menudo, una exhibición algo trivial de unos conocimientos que Lope no había adquirido de primera mano?

Creo que en la sátira del prólogo del *Quijote*, que parece enderezada contra Lope, Cervantes intuye con precisión el uso que hace el Fénix de estos materiales, aunque lo juzgue negativamente. En palabras de Conde Parrado y García Rodríguez:

parece claro que lo que Cervantes critica, como se demuestra en los consejos que, más adelante en el mismo prólogo, le brindará el anónimo amigo, es que dicho empleo se convierta más en un fin que en un medio, cuando se recurre de manera caprichosa y acrítica a esos «librotos» (2002: 3).

Pero si no yerro, sucede que Lope pretende ese objetivo y trata estos elementos curiosos como un fin en sí mismos; es decir, en el texto de la *Arcadia* (en otros hay variantes de uso y funciones) la carga erudita constituye un repertorio de curiosidades que pretenden interesar al lector por los mismos motivos que pudieron interesarle libros como las polianteadas manejadas o las silvas de varia lección como la famosa de Pero Mexía o el *Jardín de flores curiosas* de Torquemada. A mi juicio, Lope no quiere «dignificar» con «ingredientes culturales y pedagógicos» un relato de entretenimiento e imaginación —como proponía Morby (1975)— sino que actúa en parte como un compilador más de curiosidades, no como mero receptor de informaciones de colectáneas de varia lección. Es una diferencia que me parece significativa para concebir el modo de composición del libro. De cualquier manera, no intento ahora abordar un análisis de la estructura de la *Arcadia* y en qué proporción aparece el material de misceláneas o silvas curiosas; me limitaré, muy modestamente, a proponer algunas explicaciones para ciertos motivos que a mi juicio requieren alguna explicación para ser comprendidos por un lector hodierno, y que los anotadores precedentes no han apurado del todo<sup>8</sup>.

---

conviviorum ex eo vidimus mappas sordibus exustis splendescentes igni magis quam possent aquis. regum inde funebres tunicae corporis favillam ab reliquo separant cinere. nascitur in desertis adustisque sole Indiae, ubi non cadunt imbres, inter diras serpentes, adsuescitque vivere ardendo».

<sup>7</sup> Ver Arellano (2015: 48-49) para otra documentación del lino asbestino.

<sup>8</sup> Mi referencia será la edición de Sánchez Jiménez, la más reciente y abundante en notas y que incorpora generalmente las informaciones de Morby.

Esta acumulación erudita —désele la interpretación que fuere— plantea en efecto, grandes dificultades al lector y editor modernos. Las ediciones que podemos tomar en consideración para la *Arcadia* son las de Morby (1975) y Sánchez Jiménez (2012). Morby utilizó para sus notas la «Exposición» final que no incluye en su propia edición, y que explota como fuente principal de informaciones, adaptando sus definiciones a menudo, pero su tarea es mucho menos elaborada que la que realizó para la *Dorotea* (1980), dejando en la *Arcadia* demasiados lugares sin dilucidar. La edición de Cátedra ofrece un aparato de más de 1.200 notas, pero en ellas abundan las estrictamente literales (sacadas a veces de la «Exposición», sin elaboración contextual), y se inclina excesivamente a proponer a Ravisio Textor como fuente de muchos motivos sin suficiente justificación, lo que le impide apurar otras posibilidades que a menudo aclaran supuestas confusiones de Lope, y siguen pendientes de explicación muchos pasajes.

Cierto que anotar exhaustivamente y con total eficacia un texto como la *Arcadia* es complicado, de manera que nada de extraño tiene que la tarea presente siempre posibles refinamientos y complementos, que es el objetivo (parcial) que pretendo con estas notas de varia lección, atinentes a unos cuantos lugares de la obra de Lope que me parecen todavía necesitados de glosa.

## 2. LA CULEBRA Y LA MURENA

Galafrón, en una serie de ejemplos de amores que contrapone a los desdenes de ciertas amadas, menciona a tigres y serpientes, hiedras y olmos, víboras y áspides, y entre ellos el ejemplo de la culebra y la murena: «a la culebra la murena siente» (Vega, 2012: 196), que en la edición de Morby (1975: 81) pasa sin nota y en la de 2012 se solventa con una nota literal («*Murena*: morena»), que no aclara el motivo zoológico aludido, el cual es un clásico de los repertorios, y que conviene explicar para entender también el uso del verbo «sentir» (la murena «siente» a la culebra) en el pasaje antecitado.

Se refiere el texto a los amores o cópula de la murena y la víbora o culebra, que comenta ya Plinio: «Dicen que se ayunta la víbora con la murena y la llama y solicita con silbos desde la ribera, y en sintiendo que viene, para no causarla daño, vomita el veneno que tiene» (cit. por *CORDE*). Claudio Eliano le dedica un capitulillo del libro I de su *Historia de los animales*, a este apareamiento de la murena y la víbora:

Cuando la murena se llena de frenesí genesiaco, se dirige a tierra y desea ardientemente el trato con un macho, aunque sea un macho muy perverso, pues se acerca a la madriguera de una víbora y ambos se aparean. Dicen también que la víbora, agujijoneada por la lujuria, se llega hasta el mar para realizar la cópula, y al igual que un juerguista golpea con su flauta la puerta, así la víbora llama con silbidos a la

amada y esta sale. De modo que la Naturaleza hace que seres que viven separados unos de otros se junten en un común deseo y en un lecho común (2008: I, 50).

Por eso la murena «siente» («oye») el reclamo amoroso de la culebra, los silbos con los que la llama para que se acerque a la orilla): «sentir»: ‘Particularmente se toma por oír, o percibir con el sentido del oído’ (*Diccionario de autoridades*).

### 3. GRULLAS, PIEDRAS Y EL MONTE TAURO

En el canto del gigante a Crisalda se acumulan numerosos motivos bien conocidos en repertorios de curiosidades y emblemas. El primero que merece algunas palabras es el de las grullas y el monte Tauro. Alasto ofrece a Crisalda una serie de regalos y riquezas: perdices, calandrias, águilas, tórtolas, ánades... entre ellos las grullas:

la grulla muerta en las viñas  
no de noche cuando vela,  
que no soy yo el monte Tauro  
para pasarme con piedras  
(Vega, 2012: 225).

El pasaje recibe esta nota de Sánchez Jiménez<sup>9</sup>:

De las grullas se creía que «de noche, mientras duermen, y de día, en tanto que pacen, tienen sus centinelas que las avisan si viene gente» (*Tesoro* [...] y que para velar así sostenían una piedra con el pico, que si se dormían las despertaba con el ruido de su caída (Ravisius Textor, *Officinae*, vol. II, pág. 190). Alasto prefiere las grullas muertas para comer, no las que velan con piedras, pues no es un monte para poder mantenerse de rocas. El monte Tauro está al extremo del Cáucaso («Exposición»).

Varias precisiones deben hacerse antes de comprender las alusiones del pasaje, que van por otro camino del que traza la nota citada. La primera es que Textor no dice (como asegura Sánchez Jiménez) que las grullas centinelas lleven una piedra en el pico, sino que la llevan en una pata: «excubias agunt nocturnas, lapillum pede sustinentes, quia lassatis somno decidens indiligentia sono coarguat» (1593: II, 171), que es copia casi a la letra de un pasaje de Plinio. Curiosamente la piedra en el pico explica la mención del monte Tauro, pero las alusiones son algo más complicadas de lo que intuye el editor<sup>10</sup>. Me permitiré aquí una pequeña diversión sobre los pájaros y las piedras.

<sup>9</sup> Morby (1975: 103) se limita aquí a copiar el texto de la «Exposición» sobre el monte Tauro, que resume también Sánchez Jiménez en una nota «literal» que no aclara la alusión ingeniosa.

<sup>10</sup> Reutilizo materiales de Arellano (1990), donde trato estas historias de pájaros y piedras y recojo

Plinio anota, en efecto, entre las costumbres de las grullas (1999: X, 30, 59) la de tener centinelas nocturnas que usan como despertador la piedra en la pata que el sueño relaja, avisando con el golpe: «Excubias habent nocturnis temporibus lapillum pede sustinentes qui laxatus somno et decidens indiligentiam coarguat». Otras piedras —que ahora no interesan— cogen también en las patas las grullas cuando vuelan en zonas tormentosas, añadiendo a la piedra la arena que toman en el buche, para lastrarse y sostener mejor su estabilidad (Plinio, 1999: X, 30, 60; Textor, 1593: II, 171). Tanto el lastre como la piedra para despertar centinelas dormidas pasan a las ejemplificaciones de grullas en múltiples textos desde la edad antigua hasta el xvii pasando por los bestiarios medievales.

La mención del monte Tauro viene reclamada por asociación de ideas: la mención de la grulla veladora atrae el motivo de la piedra y este, a su vez, el de otra piedra relacionada con el monte Tauro. Esta piedra se relaciona en la mayor parte de los textos con el ánsar, pero en ocasiones se les atribuye a las grullas: ánsares —o grullas— al atravesar el monte Tauro en el que acechan las águilas, toman una piedra en el pico para forzarse a guardar silencio mientras vuelan en la región<sup>11</sup>.

Plutarco, por ejemplo, en *Moralia* (967B), cuenta que los ánsares, con el miedo de las águilas, al cruzar el monte Tauro, toman una piedra en el pico para que les impida gritar mientras pasan. Además de Plutarco, hay dos obras antiguas, las de Eliano y Amiano Marcelino, citadas constantemente en los abundantes libros de emblemas que recogerán en lo sucesivo este motivo. En la *Historia de los animales* (V, 29), Claudio Eliano explica que los ánsares, cuando cruzan el monte Tauro, temen a las águilas, y cada uno, cogiendo en su pico una piedra para no hacer ruido, como quien se pone en la boca un freno, vuelan en silencio, y de esta manera, la mayoría de las veces escapan a la atención de las águilas. De Plutarco y Eliano pasan a Amiano Marcelino:

linquentes orientem ansares ob calorem plagamque petentes occiduam cum monten penetrare coeperint Taurum aquilis abundantem, timentes fortissimas uolucres, rostra lapillis ocludunt, ne eis eliciat uel necessitas extrema clangorem, isdemque collibus agiliores uolatu transcuris proiciunt calculus [...] (1967: XVIII, III, 9).

De estos lugares, principalmente de Marcelino, se trasladan a la emblemática de los siglos xvi y xvii, donde se hacen lugar común, como en Juan de Horozco y

los testimonios del paso del monte Tauro por los ánsares y grullas acechados por las águilas.

<sup>11</sup> La frecuencia del rasgo del grito en el vuelo (la grulla que sirve de guía a la formación grita siempre hasta volverse ronca [Plinio, 1999: X, 30]), y la lucha con las águilas, separan en la mayoría de los casos a las grullas de la emblemización del silencio con la piedra en el pico, que se atribuye, sobre todo, a los ánsares temerosos de las rapaces, pero la contaminación es también frecuente, de manera que las grullas con la piedra en el pico aparecen a menudo por el monte Tauro.

Covarrubias, cuyo emblema XLI del libro III de sus *Emblemas morales* se dedica al silencio con el mote «Silentium vita», y un ánsar en la ilustración, volando sobre el monte Tauro con una piedra en el pico. Horozco añade una explicación poética:

Pasando el monte Tauro a su ventura  
el ánsar bravo con temor crecido  
del águila real, siempre procura  
volar de suerte que no sea sentido,  
y para su defensa más segura  
porque no se descuide en dar graznido  
una piedra en el pico siempre lleva  
con que el silencio ser la vida prueba  
(1589: III, f. 183).

Y un comentario en prosa donde menciona su fuente («estas aves que criándose muchas dondequiera, las que están de parte del monte Tauro tienen esta propiedad, y así lo cuenta Amiano Marcelino, aunque otros dicen esto de las grullas. Es el monte Tauro en la Asia», etc.). A este lugar de Horozco Covarrubias pueden añadirse muchos otros que prueban la extensión del motivo.

Piero Valeriano, en *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum, aliarum Genitium*, pone el emblema de los ánsares con su piedra en el pico, emblema del silencio, y remite a Amiano. Las *Empresas morales* de Juan de Borja (1581) vuelven a representar el ave con la piedra en el pico, con el mote «Tuta Merces», y la identifica, en este caso, con la grulla. En 1599, aparecen en Madrid las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto, en cuyo f. 22r imprime de nuevo el emblema de un ánsar sobre un monte, que lo sobrevuela con una piedra en el pico, bajo el mote «Mors et vita lingua. La muerte y la vida es la lengua».

El famoso repertorio de Cesare Ripa explica para el Silencio:

volviendo a los gansos escribe sobre ellos Ammiano que [...] viéndose en la necesidad de atravesar el monte Tauro, donde abundan enormemente las águilas, temerosos de sus pobres fuerzas y para no descubrirse y darse a conocer con el ruido de su boca, recogiendo una piedra con el pico se la llevan consigo hasta salir de la zona de peligro [...] (1987: II, 315).

Ioachimo Camerario publica, en 1593, *Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumptorum...*: en los ff. 11v-12r, con el mote «Tuta silentio merces» se acompaña el grabado de cuatro aves —grullas aquí otra vez— volando sobre un monte en el que acechan tres águilas, que se comenta «Ne pereant clangore grues lapide ora saburrant / obstrue sic linguam garrulae, ne pereas»; más extensamente se especifica luego este ejemplo «de gruibus Taurum montem» que

otros antiguos, dice, lo cuentan «de anseribus sylvestris», antiguos entre los que menciona a Plutarco.

Quizá la acumulación más completa de todos estos detalles se dé en el libro de fray Andrés Ferrer de Valdecebro, *Gobierno general, moral y político halado en las aves más generosas y nobles* (1696). Trata las «Propiedades del ansarón»:

Han de pasar por el monte Tauro precisamente, y es una eminencia que está poblada siempre de águilas; y como en su natural desasosiego no cabe estar sin graznar y hacer ruido, siempre están dando voces [...] Reconociendo, pues, el peligro que las amenaza si las águilas los oyen, cogen una piedra en el pico, y con ella pasan volando el monte seguras, prevenidas y prudentes, con silencio tanto que se van recatando de el mismo vuelo: Cumque Taurum monten Aquilis abundantem penetrare [remite luego a Valeriano, que ya he mencionado antes] (1696: 294-295).

En resumen, puede decirse que, en la mayoría de los casos, el pájaro con la piedra en el pico, emblema del silencio prudente, es el ánsar que pasa por el monte Tauro, pero no es desconocida la atribución a las grullas de este rasgo —que procede de una contaminación de motivos no del todo rara—, aunque generalmente las piedras asociadas a las grulla son las que sirven de despertador de sus centinelas y de lastre para volar en las tormentas.

Volviendo, tras este rodeo, al texto de la *Arcadia*, lo que dice es: «te traeré la grulla cazada en las viñas, no la centinela nocturna, que se ayuda de la piedra (en la pata); porque yo no puedo pasarme (vivir, alimentarme) con piedras; con piedras se pasa (se atraviesa) el monte Tauro (las grullas / ánades, con la piedra en el pico para precaverse del ataque de las águilas), y yo no soy el monte Tauro».

Hace un juego de dilogía en «pasar», y las piedras no son las que mantienen al monte, sino las que llevan las grullas para «pasar» el monte, y no cualquier monte, sino el Tauro. Un típico ejemplo de alusión y dilogía, formas de ingenio mental y verbal, que apelan a una curiosidad zoológica frecuente, como se ha visto, en los textos clásicos.

#### 4. LOS ERIZOS Y LOS MADROÑOS

Continuando con motivos vegetales y animales menciona Alasto, algo más adelante, las guindas y los madroños que el erizo ensarta:

Las guindas rojas maduras,  
los madroños de las sierras,  
donde el erizo en sus pintas  
los ensarta como cuentas  
(Vega, 2012: 226).

Es una referencia al extraordinario modo en que los erizos recolectan los madroños, revolcándose para ensartarlos en sus púas cuando caen al suelo. Es otro motivo presente en los libros de emblemas y común en las zoologías al uso, desde el mismo Plinio, traducido por Jerónimo de Huerta, quien escribe al respecto:

Es admirable su industria, y así los contó Salomón entre los animales más sabios de la tierra, como declaran los setenta intérpretes, aunque la edición Vulgata en lugar de erizo traslada liebre. Prover. c. 30 Aperciben en el verano de sustento para el invierno, y para esto suben en los manzanos y perales, y meneando sus ramas hacen caer la fruta que está madura, y volcándose después sobre ella, hincada en sus espinas la llevan a su morada. Elia. de diff. ani. Lo mismo hazen en los madroñales, y como los madroños estando maduros son blandos y fácilmente se hincan en ellos las púas, suelen llevar tantos encima, que aunque son feos parecen entonces hermosos. Crían en tiempo de la vendimia y tienen grande cuidado de sus hijos, y para darlos alimento acomodado suben entonces a las cepas, y con el hocico y pies desgranar los racimos de las uvas, y cogiéndolas en sus espinas como las manzanas las llevan a los hijos para que coman de ellas. Plu. in lib. vtra anim. [...] Los erizos se proveen de la misma suerte de mantenimientos para los inviernos, y revolcándose sobre las manzanas las cogen en sus espinas y las llevan a las concavidades de los árboles, llevando sola una en la boca (*CORDE*).

Sebastián de Covarrubias Horozco (*Emblemas morales*, 1610: centuria I, emblema 39) trae el emblema de un erizo con las púas cargadas de madroños que responde perfectamente a la imagen aludida por Alasto en su canto. Lo comenta Peñasco González con aporte de otros testimonios:

Sobre esta estrategia del erizo nos habla Plutarco, *De sollertia animalium*, 16. El antecedente del emblema es muy probablemente Paradín, el emblema «Magnum vectigal» que representa al erizo tal cual lo vemos en la pintura de Covarrubias, de perfil, con las púas cargadas de frutos pequeños. Aunque es Bargagli quien lo presenta alejándose del árbol cargado de fruta en la empresa «Non solum nobis» que copia Camerarius, en su emblema 85 de la segunda centuria con igual mote (*Symbolorum & emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera collecta...*, Leipzig, Voegelinianis, 1595) y en Capaccio en su libro tercero con lema «L'humo providente». El significado varía de un emblematista a otro, el primero recalca del erizo su capacidad de aprovisionarse y administrarse. Covarrubias, por su parte, ve en el erizo no una virtud, sino un vicio, pues hartado de comer, aún se lleva más alimento consigo (2015: 229, n. 159).

El motivo, como se ha visto, muy insertado en el mundo de los emblemas, pasa también al refranero, como recoge Rodríguez Marín (2007): «Si vieres el erizo cargado de madroños, ¿preguntarás cuándo entra el otoño?».

## 5. LA MUERTE DE HIPÓLITO: ¿FOCA O TORO?, ¿ERROR DE LOPE?

Sigue Alasto ofreciendo su cornucopia de vegetales, frutas, animales de aire, tierra y acuáticos, entre otros,

las focas, con quien Teseo  
mató a Hipólito por Fedra  
y hasta las ballenas grandes  
que el ámbar precioso engendran  
(Vega, 2012: 230).

Lo cual anota Sánchez Jiménez:

Fedra se enamoró de su ahijado Hipólito, pero al rechazarle este le acusó ante su marido Teseo de haberla forzado («Exposición»). Teseo hizo que Neptuno matara a su hijo con un toro monstruoso—no con focas—que espantó a sus caballos.

En muchas versiones del mito, en efecto, Hipólito (más que «ahijado», alnado o hijastro de Fedra) muere aplastado cuando los caballos de su carro son espantados por un toro que envía Neptuno o por los «becerros marinos», como traduce a Plinio Jerónimo de Huerta (*CORDE*).

En las fundamentales *Metamorfosis* de Ovidio es, ciertamente, un toro que sale de las olas: «corniger hinc taurus ruptis expellitur undis / pectoribusque / tenus molles erectus in auras / naribus et patulo partem maris evomit ore» (lib. 15, vv. 511-513, sobre Hipólito).

Que Lope mencione las focas en vez del toro, pudiera ser un error del poeta, lapsus u olvido (que es lo que parece implicar la nota del editor), o bien una adaptación original para mejor integración en la serie de animales marinos, o pudiera ser que siga otra versión del mito con focas en vez de toro. Esto último es realmente lo que sucede.

En algunos relatos de la historia de Hipólito son las «focas» —no un toro— las que asustan a sus caballos, así lo recoge Natale Conti en su *Mitología*:

Theseum Phædræ uxoris precibus commotum a Neptuno patre impetravisse ut Hippolytum filium necaret quem Phædra falso accusavit tentatæ pudicitia quia noueræ libidini noluisse assentiri. Neptunus phocas Hippolyto iuxta litus maris vecto in curxu immisit quibus tanta trepidatio equis iniecta est ut in fugam versi illum e curru delapsam discerpserint quare Phædra postmodo poenitentia ducta, vt plerique senserunt laqueo vitam finiuit (1611: 164).

Ya en el comentario de Servio<sup>12</sup>, Teseo ruega a Egeo (no a Neptuno) que envíe una foca: «[Teseo] ille Aegeum patrem rogavit ut se ulcisceretur, qui agitanti

<sup>12</sup> Tomo estas citas de Moya del Baño (1969: 29).

currus Hippolyto inmisit focam, qua equi territu eum traxerunt» (*Eneida*, VII, 761). Y el mismo Servio: «invocavit Aegeum patrem, qui Hippolyto currum agitantanti inmisit phocam» (*Eneida*, VI, 445).

De Servio toma el motivo de las focas Boccaccio (*De casibus illustrium virorum*, I, X, 22, «De Teseo»), en donde son unas focas que andan por la ribera del mar («pascentes in littore phoce») las que provocan el accidente de Hipólito.

Entre otros, el padre Vitoria en el *Teatro de los dioses de la gentilidad* adopta la versión de las focas: «huyendo Hipólito del paternal furor y guiando su camino en un carro orillas del mar, saliendo las focas, espantaron y alteraron los caballos y despeñaron al casto mancebo» (1702: p. I, lib. IV, 438).

Que no es error u olvido de Lope lo confirma la mención de las focas de Hipólito en la *Jerusalén conquistada*:

Parecían asidos por brandales  
trizas y escotas como al olmo hiedra,  
aquel lienzo de varios animales  
que vio el apóstol de la Iglesia piedra,  
como del mar las focas desiguales  
al casto joven de la incasta Fedra,  
así contra los reyes con discordes  
silbos iban saliendo por los bordes  
(lib. 9, 27).

Son, pues, en efecto, focas, las que provocan la muerte de Hipólito y Lope no yerra. Simplemente se acoge a esta versión.

## 6. ISMENIAS TEBANO ¿OTRA CONFUSIÓN DE LOPE?

Tampoco yerra Lope cuando evoca al «Ismenias tebano», que «tañendo y cantando curaba los frenéticos» (247), y que Sánchez Jiménez considera una confusión del Fénix:

Ismenias curaba a los locos con el poder de su música (Ravisius Textor, *Officinae*, vol. II, pág. 102). Lope confunde su patria, pues el médico Hismenias no es el mismo que el «Ismenias thebanus», embajador de Tebas sobre el que cuenta otra anécdota Ravisius Textor (Vega, 2012: n. 228).

Ravisius Textor señala que «Hismenias tibicen fuit peritissimus» y que aliviaba muchas dolencias con la música («multis aegritudines laborantibus omnes animi molestias abstersit», II, 92). No aclara mucho más.

Plutarco en *Vida de Artajerjes*, o Claudio Eliano en *Historias curiosas* (lib. I, 21) cuentan la anécdota —a la que alude Sánchez Jiménez, pero que no hace aquí al caso— del Ismenias tebano que para evitar la reverencia obligada ante el rey de Persia, echa el anillo al suelo y a la vez que lo recoge se inclina «evitando» reverenciar al persa, porque «se inclina para recoger su anillo». Pero este no es el Ismenias al que Lope quiere referirse, ni se equivoca al mencionar al «Ismenias tebano», músico curador que sana a los frenéticos con su música, porque hay otros textos que transmiten esa historia y la procedencia tebana del tal Ismenias del que Textor recoge pocos detalles, pero que aparece, por ejemplo, en la *Silva de varia lección* de Pero Mexía: «de Ismenias, tebano, leemos que curó a muchos de dolores y otras enfermedades tañendo con la flauta suavísimamente» (1989: 88), con nota de Antonio Castro que ilumina algunos aspectos de la referencia:

Ismenias: Ismenio, sobrenombre de Apolo en Tebas, cuyo templo, denominado Ismenium, se encontraba delante de las puertas de la ciudad. Entre las diversas potestades que se le adjudicaban Apolo estaba considerado como dios de la música. Otra tradición lo hace dios de Tebas e hijo de Apolo (Mexía, 1989: 88, n. 7).

Pero Mexía cita juntos a Asclepiades, quien «escribe que a los frenéticos y que tienen enajenado el sentido les aprovecha cantalles y tañelles dulce y acordadamente» (1989: 87-88), y a Ismenias, lo mismo que Lope, que muy probablemente se basa en la *Silva* para estas menciones.

De todas formas, en numerosos textos aparece «Ismenias tebano» como músico que curaba con la armonía de sus sonos a los enfermos. Johannes Casus (John Case) en *Apologia musices tam vocalis quam instrumentalis et mixtae*:

Quomodo Ismenias Thebanus quamplurimos grauitè aegrotantes curaret? quomodò denique alij penè innumeri musicis sonorum modulibus et concentibus alia multa obstupenda facerent, certè non video, nec olim (quos lego) Philosophi perspexerunt (1588: IV).

Es posible que una de las fuentes del motivo sea Boecio, de quien recuerda Suárez de Figueroa: «Refiere Boecio haber sanado Ismenio tebano a muchos que tenían dolores en los muslos con la melodía» (1629: 403)<sup>13</sup>. Lo recogerá más tarde también el padre Feijoo como lugar común: «A Asclepiades se atribuye la curación de los frenéticos con el mismo remedio [la música] y a Ismenias tebano de la ciática y otros dolores» (*Teatro crítico*, discurso 12, 32).

<sup>13</sup> Boethius, *De institutione musica*: «Ismenias vero Thebanus Boeotiorum pluribus, quos ischiadici doloris tormenta vexabant, modis fertur cunctas abstersisse molestias». El pasaje lo citan luego otros muchos.

Hay, por otra parte, varios Ismenias tebanos que no se identifican con el médico musical y que no interesan para este lugar de la *Arcadia*. Es probable que en muchos textos este Ismenias músico haya nacido como avatar del Apolo Ismenio que anota Castro para la *Silva* de Mexía. En cualquier caso Lope que, en efecto, había leído y asimilado y recordado muchas más cosas de las que a menudo los comentaristas creemos, no yerra al mencionar el tal Ismenias tebano que curaba tañendo y cantando.

## 7. EL DESPOSADO NECIO

En las quejas de Celso se hace referencia, en cierto momento, a la necedad del desposado: «Necio dicen que, en efecto, / ha de ser el desposado» (Vega, 2012: 258), que pasa sin nota en las ediciones, y que convendría apuntar que se trata de otro motivo tradicional, alusivo a la idea de que la primera palabra que dice un novio es una necedad. Así aparece en los *Cuentos* de Garibay, donde se adapta al caso de un desposado realmente necio:

Un padre tenía un hijo necio, y quiriéndole desposar, encomendole mucho que no hablase, porque no entendiesen que era necio. Y estando todos asentados a la mesa, los parientes de la novia dijeron que parecía el desposado necio, como no le vían hablar; y oyéndolo el desposado, dijo a su padre:  
—Señor, bien puedo ya hablar, que me han conocido (*CORDE*).

Castillo Solórzano en *La guarda de Sevilla*:

Estuvo el galán caballero muy gustoso en la visita y muy despejado, sin que se le pudiese notar la primera necedad de los novios, porque era don Pedro de claro entendimiento y de galán despejo (*CORDE*).

Y en la famosa *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, en varias formulaciones:

Yéndose uno a desposar, avísole el padrino que parase mientes que la primera palabra que dijese a su esposa fuese avisada, porque los más suelen decir entonces necedad. Díjole:  
—Señor, bien pensada la tengo.  
Replicó el padrino:  
—Siendo bien pensada<sup>14</sup>, de razón será bien gorda.  
A uno diéronle poder para que se desposase por otro. Y, en desposándose, sentose cerca de la desposada. Y, como no hablase, preguntáronle por qué callaba. Respondió:

<sup>14</sup> Juega con el sentido ‘alimentada con pienso’.

—Señores, no me dieron poder para decir la primera necesidad.  
 Un gran necio iba muy pensativo a desposarse. Dijo uno:  
 —¿Qué va pensando nuestro desposado?  
 Respondió otro que iba cerca de él:  
 —En la primera necesidad que ha de decir.  
 Acudió el primero, diciendo:  
 —En casa llena presto se guisa la cena (*CORDE*).

A esto se refiere Celso en sus versos.

## 8. EL MONTE DE LA LUNA

Dos veces se menciona en la *Arcadia* el monte de la luna (o mejor Monte de la Luna). En la canción de Galafrón a las lágrimas: «¿de qué Tesalia o monte de la luna / has cogido las hierbas de Medea?» (Vega, 2012: 301); y en la ponderación que hace Galafrón de las habilidades de Polinesta, «la más famosa hechicera del Arcadia, donde si no hallas remedio no hay para qué buscarle en el monte de la luna ni en toda la peregrinación de Medea» (Vega, 2012: 550).

En los dos casos se relaciona con la hechicería y las hierbas venenosas. En la primera ocasión Sánchez Jiménez anota la calidad hechiceril de Medea, sin reparar en el monte, y en el segundo explica que «En la luna depositaba Ariosto las cosas perdidas, como el seso de Orlando», en seguimiento de una nota errada de Morby, en la que el erudito americano cree la referencia «probable recuerdo del *Orlando furioso* de Ariosto [...] en que la luna es el depósito de las cosas perdidas, como por ejemplo el seso de Orlando» (1975: 353).

Este Monte de la Luna —mejor en mayúscula, como nombre propio— no se refiere a la orografía del satélite, sino a una región en el nacimiento del Nilo, caracterizada por la proliferación de hierbas venenosas. En el anónimo *Libro de astrología* (hacia 1500), hay un capítulo «del Monte de la Luna», donde se lee:

Dicen los filósofos que esta tierra que non entra ninguno en ella de parte de la mucha calentura & otras cosas muchas. Dicen porque es deshabitada esta parte meridional de la tierra & en aquella tierra es un monte que se llama el Monte de la Luna, porque luego, como nace la luna, lo más alto deste monte se para luciente de luz clara & blanca &, como va creciendo la luna, la noche segunda crece más la blancura; e a la noche tercera cúbrese de luz que tira a amarilla [...] & sale de aquel monte el grand río llamado Nilo (*CORDE*).

Cervantes, en el *Quijote*, recuerda estos montes como el lugar de nacimiento del Nilo («aquella agua en cuya busca venimos, que parece que se despeña y

derrumba desde los altos Montes de la Luna» (1947-1949: I, 20), y es lugar conocido en las misceláneas como la de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, «el río Nilo nace, según se ha dicho, en África, cerca del monte Atlas [...] aunque según parece por la navegación de los portugueses que lo descubrieron es en los montes que llaman de la Luna, acercándose hacia mediodía» (2012: 691-692).

Calderón menciona con mucha frecuencia el Monte de la Luna en sus autos<sup>15</sup> y siempre en relación con la hechicería y los venenos: en el de *La vida es sueño*, la Sombra dice que aprendió magia en «el Monte de la Luna, / templo de la noche»; en *El jardín de Falerina*, el Lucero sale, según una acotación, «del primer carro, que será de Infierno» y pronuncia estas palabras: «¡Oh, tú, parda columna / del venenoso Monte de la Luna, / cuya pálida tez, lóbrega y fría / sobre los verdes tósigos que cría / de la cicuta, el opio y el beleño / catres le mulle a la deidad del sueño!»; en *El tesoro escondido* leemos: «¡Ah del lóbrego seno / del Monte de la Luna, / de cuyo vientre abortos / son el beleño, el opio y la cicuta!»; en *El pintor de su deshonra*, el Lucero apostrofa a la Culpa: «¡Oh, tú! que el pavoroso oscuro centro / de ese peñasco habitas escondida, / mientras no te declaras homicida / lid de la Gracia, siendo escandalosa / de la más dulce paz, caliginosa / madre letal del sueño, / alimentando monstruos del beleño, / que engendra el negro Monte de la Luna...»; en *La cena del rey Baltasar*, la Muerte declara que «con el opio y el beleño / de los Montes de la Luna / entorpece la fortuna / mi imagen pálida, el sueño»; las primeras palabras que pronuncia el Demonio en *El valle de la Zarzuela* son: «¡Oh tú, parda columna / del tenebroso Monte de la Luna, / cuya pálida luz, trémula y fría, / sobre las yerbas y áspides que cría / de la cicuta, el opio y el beleño / catres le mulle a la deidad del sueño»...

Aunque generalmente se sitúan en el citado nacimiento del Nilo, no falta la localización en Tesalia, tierra de hechizos y venenos, con la que se asocia estrechamente este Monte de la Luna, que es más que nada un mito. En el auto calderoniano de *El verdadero dios Pan*, Pan reside al comienzo de la obra en el Monte de la Luna, esta vez situado en Tesalia:

Este Monte, que a la Luna  
consagró en templo Tesalia  
—más de miedo que de amor,  
por ser el que en sus entrañas,  
siendo asilo de las fieras,  
es veneno de las plantas  
—no obstante su horror, abriga  
a la sombra de su falda  
tan numerosos rebaños,

<sup>15</sup> Para localizar estos pasajes de los autos remito a Arellano (2011, s.v.).

que apuran, roban y talan  
 tal vez su cristal al río,  
 tal al valle su esmeralda.  
 Con que, habiendo dicho que  
 esen una parte abundancias  
 y en otra horrores, no habré  
 menester decir con cuánta  
 propiedad se representa,  
 como en abreviado mapa,  
 el Mundo en él  
 (Calderón, 2005: vv. 191-208).

Y parece que el propio Lope, en *El peregrino en su patria*, lo sitúa también en Tesalia:

Cuando de hierbas de Tesalia trate,  
 y discurriendo el Monte de la Luna  
 los espíritus infimos maltrate,  
 no hay fuerza en hierba ni en palabra alguna  
 contra mi voluntad, que hizo el cielo  
 libre en adversa y próspera fortuna (2016: 393).

## 9. EL JUEGO DE LOS PROPÓSITOS

Los pastores y las pastoras de la *Arcadia*, entre canciones, celos, tareas y galanteos, se entretienen también con algunos juegos, entre ellos «mayormente el de los propósitos» (Vega, 2012: 309), juego que hay que entender en el contexto como una estrategia más de los cortejos, ya que los implicados se acogen a ese juego porque «solo pretendían declarar los suyos» (esto es, sus propósitos).

Aunque no ha perdido totalmente vigencia, es poco probable que un lector moderno entienda el funcionamiento de la escena y las implicaciones del juego, sin una aclaración. Así parece entenderlo el editor, que pone una nota al texto; nota, sin embargo, que poco puede aclarar en su reducida formulación («es un entretenimiento de ambos sexos», definición que toma de Covarrubias, quien dice realmente «es un entretenimiento de doncellas»)<sup>16</sup>. Lo que importa es comprender el desarrollo del juego, que explica detalladamente, en relación con un texto de *La Galatea* cervantina<sup>17</sup>, Óscar Perea Rodríguez, de quien tomo los siguientes pasajes:

<sup>16</sup> Curiosamente la equivocación en la cita del *Tesoro* hace a Sánchez Jiménez acercarse más a la organización real del juego. Ver los comentarios que copio de Perea Rodríguez.

<sup>17</sup> «Francenio y Lauso, que están presentes, se hallaron en una conversación de hermosas pastoras, entre las cuales, por pasar sin pesadumbre las horas ociosas del día, entre otros muchos juegos, ordenaron el que se llama de los propósitos. Sucedió, pues, que, llegando la vez de proponer y

Con los participantes habitualmente sentados en corro, el juego consistía en decir al oído de la persona más cercana un pensamiento secreto; cuando todos habían completado la acción, generalmente siguiendo el sentido de las agujas del reloj, el participante que había escuchado el secreto respondía con una frase al interesado, sentencia lo suficientemente ambigua e ingeniosa como para dejar entrever a todos con la respuesta cuál era la confianza que le había sido confiada en susurros. [...] por mucho que Covarrubias se empeñe en su definición diciendo que es un entretenimiento de doncellas, la diversión cortesana debió de unir a hombres y mujeres desde épocas muy tempranas. [...] Otras menciones al juego de los propósitos insisten en este componente de desorden, si bien a veces no parecía tan divertido. Así, Góngora se queja en una de sus epístolas de esos parientes que juegan a los propósitos, diciéndose los dos una cosa al oído y saliendo otra. Tirso de Molina, en su comedia *La huerta de Juan Fernández*, vuelve a presentar a hombres y mujeres unidos en este entretenimiento, al hacer exclamar al personaje de Laura: «los propósitos jugamos, / y son tan firmes los míos / en materia de quererte, / que por causa tuyo olvido / parientes obligaciones». Otro comediógrafo áureo, Luis Vélez de Guevara, también hace aparecer a un grupo mixto (Úrsola, Pelayo y Gila), practicando varios entretenimientos cortesanos, entre ellos el juego de los propósitos, en su obra *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado* (1615). Por último, hay que mencionar el contrafactum a lo divino del maestro de estas lides en el Siglo de Oro, Alonso de Ledesma, que no dudó en utilizar el juego de los propósitos para moralizarlo en clave religiosa en uno de sus poemas publicados en 1611 en su obra *Juegos de Nochebuena* (2010: 6.515).

Perea da como primera mención del juego en la literatura del Siglo de Oro esta de la *Arcadia*, pero la de *La Galatea* cervantina es anterior.

#### 10. LOS OJOS DEL AVE NICTÁLOPE

En la canción de Brasildo se suceden los elogios a la belleza de una gentil ninfa, cuyos ojos negros se comparan con los del «ave que ve de noche», por la capacidad de atraer, los de una a las aves de «mil nombres», los de la otra a «los hombres», en un pasaje que no recibe nota y que es poco probable que un lector moderno comprenda sin alguna ayuda.

El texto es:

como a los del ave  
que ve de noche acuden de mil nombres,  
así a tu luz los hombres (Vega, 2012: 372).

---

comenzar a uno destos pastores, quiso la suerte que la pastora que a su lado estaba y a la mano derecha tenía, fuese, según él dice, la tesorera de los secretos de su alma, y la que por más discreta y más enamorada en la opinión de todos estaba. Llegándosele, pues, al oído, le dijo: Huyendo va la esperanza. La pastora, sin detenerse en nada, prosiguió adelante, y al decir después cada uno en público lo que al otro había dicho en secreto, hallose que la pastora había seguido el propósito, diciendo: Tenella con el deseo» (*CORDE*).

Se entiende «a los ojos del ave que ve de noche»: es decir, el búho. El rasgo de acudir a los ojos del búho otras muchas aves («de mil nombres», aunque se destaquen especialmente los cuervos) se relaciona a menudo con la envidia que la belleza de dichos ojos provoca en las otras aves, o bien con la atracción que produce su resplandor. Es motivo reiterado que a propósito de un pasaje del *Quijote* comenta Rodríguez Marín (1947-1949)<sup>18</sup>, con citas de Álvaro Cubillo de Aragón y Agustín de Salazar y Torres. Los dos textos que cita Rodríguez Marín mencionan el uso del búho como señuelo para cazar aves atraídas por los ojos del pájaro nocturno que exhiben durante el día; cuando las aves se acercan, bien para admirar la belleza de esos ojos, bien para atacarlos con envidia, las aves de presa preparadas se lanzan sobre las víctimas atraídas por el cimbel:

al búho gallego, cuyos ojos  
señuelo son para cazar las aves  
que admiradas a verlos se le llegan  
y con pecho sencillo e ignorante  
dan en las garras del halcón rapante,  
siendo para prenderlas trampa o liga  
(Cubillo de Aragón, 1654: 18-19).

Ya el búho prevenido  
en el llano tenía el halconero,  
y el pájaro agorero  
ofrecía a las cuervas por despojos  
el oro de sus ojos,  
que este metal de suerte los inclina  
que a su esplendor se arrojan presurosas  
(Salazar y Torres, 1694: 86).

La técnica de usar los ojos del búho como señuelo la comentan los manuales de cetrería, por ejemplo, el de Alonso Martínez de Espinar, *Arte de ballestería y montería*:

el búho del tamaño del águila, de más cortas plumas y más bajo vuelo; [...] los ojos mayores y más resplandecientes que todas las demás aves [...] son grandísimos cazadores [...] que tienen en la oscuridad mucha vista; donde quiera que esté escondida la caza la ven y la matan [...] son por esta causa las aves sus enemigos; y así, cuando de día le aciertan a descubrir, le persiguen y llegan a picar los ojos; particularmente le siguen las picazas, cuervas y rendajos, las cuales cacarean y hacen mucho ruido para juntar otras aves, que todas acuden a él (1644: XXXIV, 417-418).

<sup>18</sup> En su edición del *Quijote* (I, 377-378). Reutilizo algunos materiales de Arellano (2016).

En el siglo XVIII, Agustín Calvo Pinto, en su *Silva venatoria*, para explicar por qué se cazan los búhos por la noche, ofrece una variante, fundamentada precisamente en la envidia por la hermosura de los ojos: «Dicen algunos naturales que el cazar estas aves de noche [búhos] es porque las otras aves de rapiña, envidiosas de la hermosura de sus ojos, no se los saquen» (1754: 125).

Góngora tuvo en cuenta esta imagen en varios lugares. En el romance «Triste pisa, y afligido» (n.º 22, vv. 41-48), le sirve para expresar la velocidad con que un enamorado moro se «lanza» a los ojos de su amada. Antonio Carreira (1998), a propósito de este romance recuerda otra mención del motivo en «Aunque entiendo poco griego»:

Alborotó la aula Hero,  
que el muro del velo blanco  
tenía dos saeteras  
para los ojos rasgados,  
a quien se calaron luego  
dos o tres torzuelos bravos  
como a búho...  
(1998: n.º 63, vv. 85-91).

Y en su nota a este último aduce otros textos de Liñán y Verdugo («se andaban tras las visitas que ella hacía o le hacían como tras de los ojos del búho las otras aves»), Zabaleta («en saliendo a donde los otros pájaros están no le dejan sosegar los otros pájaros. Unos embisten a sacarle los ojos. ...»), o Castillo Solórzano («Cual tropa de varias aves / suele en giros importunos / de su luz aficionada / seguir los ojos del búho»).

Góngora desarrolla sobre todo la imagen con lujo de alusiones en la segunda *Soledad* (vv. 891-901). Salcedo Coronel, en su comentario de las *Soledades*, escribe sobre el búho:

Es del tamaño de un águila esta ave, pero de más recogido y corto cuello, [...] los ojos mayores y más resplandecientes que todas las demás aves [...] huye de los rayos del sol, y busca en la noche el sustento, sirviéndole sus ojos de antorchas con que le halla y descubre, y si alguna vez vuela de día es perseguido de todas las aves y llegan a quitarle las plumas, invidiosas por ventura de sus ojos; por esta causa le ponen los cazadores junto a las redes, para hacer acudiendo las aves mayor presa de ellas (1636: f. 293v).

Y Pellicer en las *Lecciones solemnes*:

comenzó a tender las alas [el búho] ocupando un verde poso, que es un montoncillo de tierra y piedras que hacen los cazadores para que se pose el búho y vengan las

aves a los ojos [...]. Caláronse diez y diez y ciento a ciento al oro intuitivo, a los hermosos ojos del búho (1630: cols. 603-604).

## 11. EL PÁJARO SOLITARIO

Anfriso, sentado sobre una peña y suspirando sus quejas amorosas, se compara con un «pájaro solitario» que se queja en secos árboles (Vega, 2012: 382), pasaje que no merece nota de los editores (Morby, 1975: 221), pero del que conviene aclarar un detalle que pudiera implicar algunos ecos intertextuales. Se trata de precisar que en el pasaje «solitario» no es adjetivo que se aplica a un pájaro cualquiera, sino un sustantivo que nombra al pájaro así llamado y que el *Diccionario de autoridades* define como:

Ave algo mayor que el gorrión. Su color es negro con unas pintas blancas [...] Llámase así porque por la mayor parte vuela solo. Es de especie y linaje de los tordos. Habita ordinariamente en los tejados de las casas viejas y desiertas de moradores. Su canto es muy suave.

La comparación del poeta o el enamorado con el pájaro solitario es frecuente y aparece en Petrarca, *Canzoniere*, soneto CCXXVI: «Passer mai solitario in alcun tetto / non fu quant'io» que tiene a su vez ecos de «Vigilavi, et factus sum sicut passer solitarius in tecto» (Salmos, 101: 8). Aunque en alguna ocasión pudiera entenderse «solitario» como mero adjetivo, la identificación con una especie concreta se reitera en muchos textos, orientando la interpretación de las menciones en el Siglo de Oro. Aquilecchia resume algunos casos relacionados con Petrarca y un poema de Leopardi, enumerando algunas presencias del pájaro solitario en poesías renacentistas:

i versi del Pulci, Morgante, XIV, 60: La passer penserosa e solitaria | che sol eon seco starsi si diletta; [...] strambotto di Pamfilo Sasso: Come fa il passer solitario in volo, | piangendo la mia cruda e triste sorte; il capitolo di Benvenuto Cellini sulla prigione: Cantava un passer solitario forte | sopra la rocca; e — meno noto, ma forse più direttamente legato al tema leopardiano — il sonetto di Giovanni Botero [«al passero solitario»]: Gentil augel, che su solingo tetto' (1978: «Abstract»).

San Juan de la Cruz desarrolla una serie de cualidades simbólicas del solitario aplicadas a sus experiencias místicas, muy lejanas sin duda de las del personaje de la *Arcadia*:

Este conocimiento [de la divina luz] entiendo quiso dar a entender David cuando dijo: Vigilavi, et factus sum sicut passer solitarius in tecto; que quiere decir: Recordé y fui hecho semejante al pájaro solitario en el tejado (*Ps* 101, 8). Como si dijera: Abrí los ojos de mi entendimiento y halleme sobre todas las inteligencias naturales, solitario sin ellas en el tejado, que es sobre todas las cosas de abajo. Y dice aquí que fue *hecho semejante al pájaro solitario*, porque en esta manera de contemplación tiene el espíritu

las *propiedades* deste pájaro, que son cinco: La *primera*, que ordinariamente se pone en lo más alto; y así el espíritu en este paso se pone en altísima contemplación. La *segunda*, que siempre tiene vuelto el pico [hacia] donde viene el aire; y así el espíritu vuelve aquí el pico de afecto hacia donde viene el espíritu del amor, que es Dios. La *tercera* es que ordinariamente está solo y no consiente otra ave alguna junto a sí, sino que, en posándose alguna junto, luego se va; y así el espíritu en esta contemplación está en soledad de todas las cosas, desnudo de todas ellas, ni consiente en sí otra cosa que soledad en Dios. La *cuarta* propiedad es que canta muy suavemente; y lo mismo hace a Dios el espíritu a este tiempo, porque las alabanzas que hace a Dios son de suavísimo amor, sabrosísimas para sí y preciosísimas para Dios. La *quinta* es que no es de algún determinado color... (López Baralt, 1984: versión en línea).

Más cercano al pastor lopiano sería el amante del soneto de Quevedo<sup>19</sup>, que aprende a lamentarse del pájaro solitario:

Músico llanto en lágrimas sonoras llora monte doblado en cueva fría, y destilando líquida armonía hace las peñas cítaras canoras.	
Ameno y escondido a todas horas, en mucha sombra alberga poco día; no admite su silencio compañía; solo a ti, solitario, cuando lloras.	5
Son tu nombre, color y voz doliente señas más que de pájaro de amante; puede aprender dolor de ti un ausente.	10
Estudia en tu lamento y tu semblante gemidos este monte y esta fuente, y tienes mi dolor por estudiante.	

Comenta González de Salas:

Refiriome don Francisco que en Génova tiene un caballero una huerta y en ella una gruta hecha de la naturaleza en un cerro, de cuya bruta techumbre menudamente se destila por muchas partes una fuente con ruido apacible. Sucedió, pues, que dentro della oyó gemir un pájaro que llaman solitario y que al entrar él se salió y en esta ocasión escribió este soneto.

## 12. LA MARAVILLOSA AGUIJADA DE BAMBA

En la galería de personajes notables aparece el rey Bamba con su aguijada en la mano: «aquel que en la una mano tiene un aguijada florida y en la otra un cetro de

<sup>19</sup> Remito a mi edición de *El Parnaso español* de Quevedo, para estos textos del poeta y de González de Salas.

oro es el godo Bamba, a quien España debe los principios de su policía» (Vega, 2012: 389-390). Sánchez Jiménez añade una nota de cierta extensión (la 506) sobre el rey y su leyenda:

El rey visigodo Wamba (Bamba) reinó entre 672 y 680. Según la leyenda era campesino —por eso se le representa con la aguijada para azuzar a los bueyes—, pues se le eligió de acuerdo a una profecía que decía «que lo fallarían en las partes más vaxas d'España contra la mar e que lo fallarían arando con un buey blanco e con otro vermejo» (García de Salazar, *Historia de las bienandanzas*, lib. XIII, «Título del enreñamiento del noble rey Banba», f. 229r). *La Estoria general* de Alfonso X trata de modo más general la elección de Wamba (pág. 284). En el *Isidro*, Lope le vuelve a mencionar como «villano y rey» (canto X, v. 902). Lope escribió sobre el tema su comedia *Vida y muerte del rey Bamba*, antes de 1598, y por tanto contemporánea de esta *Arcadia* y el *Isidro* (Morby, 1975: 228)<sup>20</sup>.

En la página 402 vuelve a mencionar en las redondillas que acompañan a las imágenes las «insignias dos / que rigen vasallo y buey» de Bamba (el cetro y la aguijada), explicadas algo superflamente por Sánchez Jiménez (n. 547) como «la aguijada, para dirigir a los bueyes y el cetro, para gobernar a los hombres».

Estas notas, sin embargo, no proporcionan ilustración para el detalle verdaderamente relevante que atañe a la aguijada de Bamba. Es cierto que el dato de guiar un buey blanco y otro bermejo puede servir para identificar al elegido por la mano divina para gobernar el reino, pero ese dato no aparece en el texto de Lope y no implica dimensión maravillosa. Lo maravilloso, marca de la divina elección, es que la aguijada de Bamba florezca («aguijada florida»).

Es motivo tópico en la evocación del rey Bamba; tomo del *CORDE* los siguientes ejemplos:

Y nuestro rey Bamba de las Españas, que fue excelente rey, fue hallado con una aguijada en la mano cuando le vinieron a dar la obediencia por rey y a llevarlo a Toledo. Y pareciéndole cosa de burla y escarnio que él fuese elegido por rey, dijo burlando: «Cuando esta mi aguijada tuviere hojas, seré yo rey de los godos». Y luego la aguijada floreció y llevó flor y hojas y fruta (Arce Otálora).

Bamba fue elegido rey de España. Y lo fue muy valeroso por muerte del rey Recisundo. Y segund se lee aunque era de la casta de los godos, labrador era que estaba arando con un par de bueyes cuando le fueron a buscar para elegirle por rey segund más largo cuenta Valerio de las historias escolásticas y de España, [...] aunque si aquello que allí se escribe es verdad del florecer de la aguijada, misterio fue divino (Sebastián de Horozco).

<sup>20</sup> Morby, en el lugar aludido por Sánchez Jiménez, se limita a recordar que Lope escribió sobre el tema en la citada comedia.

una vara que traía,  
ya después de hincada en tierra  
estas palabras decía.  
Cuando esta vara florezca  
yo seré rey de Castilla.  
Aun no lo hubo bien dicho  
la vara ya florecía  
(Romance anónimo del rey Bamba).

No podía faltar, por tanto, en la comedia del mismo Lope, *Vida y muerte del rey Bamba*, donde se plantea el conflicto de la sucesión del reino, y deciden los godos que será rey quien proponga el papa. Un ángel anuncia al pontífice que Dios:

Rey tiene elegido  
el cual arando se hallará en España  
con dos bueyes, uno rojo y otro blanco,  
el cual tendrá por sobrenombre Bamba  
(Vega, 1604: f. 99v).

Los nobles regresan de Roma, y hallan a Bamba arando, pero él rechaza la propuesta absurda que le hacen:

BAMBA	Suspense y embelesado me estoy del caso admirando. ¿Cuándo, Dios, merecí, cuándo ser elegido y llamado? Yo no lo puedo creer; porque veo que me falta. para persona tan alta el valor y el merecer.
ERBICIO	Digo que te está guardada España por justa ley.
BAMBA	Así puedo yo ser rey, como dar flor mi aguijada. <i>Florece el aguijada</i> (Vega, 1604: f. 103 r).

### 13. LA SANTA CASA

La Santa Casa que el rey Jaime (el Conquistador) hubiera podido ganar «si el tiempo, con furia tanta / no me hiciera resistencia» (Vega, 2012: 406) no es «Jerusalén, o en general, los Santos Lugares», sino la Santa Casa de la Virgen María, cuya historia traza por ejemplo el padre Horacio Turselino, traducido por

el padre Juan de Rojas, en su *Historia Lauretana en que se cuentan las translaciones, milagros, y sucesos de la santa Casa de Nuestra Señora de Loreto* compuesta en lengua latina por el padre Horacio Turselino (1603), y que sirvió a Calderón para el argumento del auto sacramental *A María el corazón*. Se trata de una leyenda piadosa muy extendida, según la cual los ángeles trasladaron la casa de la Virgen desde Nazaret, a través de varias estaciones, pasando por Dalmacia hasta una heredad de la dama Laureta en Italia (que dará para siempre el nombre a la Casa, llamada luego «de Loreto»). Esto escribe, entre otras cosas, Turselino, en la versión del padre Rojas:

por haber sido obrado en ella [la casa de Narazeth], mediante la salutación an-gélica, el inefable misterio de la encarnación del Hijo de Dios, [...] fue siempre estimada y reverenciada la santidad de aquel lugar, con suma veneración de los primeros cristianos: teniendo por autores y maestros de su devoción a los sagrados apóstoles; los cuales para avivar y conservar la piedad y religión de la Iglesia tierna, y para perpetuar en todas las edades la memoria de tan inefables sacramentos, consagraron aquella celestial casa, celebrando en ella los divinos misterios. Y así desde aquellos primeros tiempos los santos apóstoles por sí mismos, con suma devoción, reverenciaron aquellos sacros lugares y con su ejemplo y doctrina lo enseñaron a los fieles; y de los apóstoles y dellos, de padres a hijos, se fue conservando por muchas edades la religión con que eran adoradas aquellas humildes paredes, que eran las memorias que habían quedado como testigos visibles del sagrado nacimiento de la Virgen Nuestra Señora, y de la encarnación del Verbo en sus entrañas (Arellano, 1999: 75-76, v. 61).

El rey Jaime pretendió conquistar Jerusalén, organizando dos cruzadas (1269 y 1274), pero ambos intentos fracasaron. El primero, el más empeñoso, se inició con la partida de una flota el 4 de septiembre de 1629, pero una tormenta la obligó a refugiarse en Aigues Mortes, cerca de Montpellier (la furia del tiempo que menciona el poema de Lope). La mención concreta de la Santa Casa de la Virgen —que pudiera entenderse como metonimia por los Santos Lugares, pero que no se identifica exactamente con ellos— alude precisamente a la devoción mariana característica de este rey<sup>21</sup>.

#### 14. ENEAS, CRISEIDA Y CREÚSA. LOPE TAMPOCO AQUÍ SE CONFUNDE

Un problema que no se ve con claridad si incluye una errata o un error del anotador se advierte en la referencia a Eneas y su mujer, de la canción de Lucindo:

<sup>21</sup> Ver Alejos Morán (1995) para este asunto de la devoción mariana del rey Jaime.

Huir de Troya, aunque era fuego, pudo  
sacando a su mujer Eneas troyano  
y yo a mi libertad de nieve dudo  
(Vega, 2012: 453).

Sánchez Jiménez enmienda de nuevo a Lope al señalar que «Fue a su padre, Anquises, y no a su mujer Criseida [*sic*] a quien el piadoso Eneas libró del fuego de Troya. De hecho Criseida [*sic*] murió entre las llamas. Se confunde Lope, pues» (2012: 453, n. 664). Ya Morby veía una desviación de Lope, aunque le daba el beneficio de la duda: «Lope se aparta aquí, probablemente de intento, de la tradición más conocida, según la cual Eneas saca de una Troya en llamas a su padre Anquises, mientras que Creúsa, su mujer, perece» (1975: 279, n. 118).

Es poco verosímil que Lope se confunda en un detalle semejante de una obra tan importante como la *Eneida*. Y, en efecto, no se confunde el poeta, sino en este caso el anotador. El nombre de la mujer de Eneas es Creúsa, no Criseida, que es la hija de Crises, sacerdote de Apolo, que aparecen en la *Iliada*<sup>22</sup>. Creúsa sale de Troya en llamas, caminando en pos de Eneas, que lleva en hombros a su anciano padre. En la huida, Creúsa se queda atrás y se pierde. Eneas no la volverá a ver, pero sí verá la sombra o visión de Creúsa, que le anuncia algunos sucesos de la misión que Eneas debe cumplir. Se puede considerar, pues, que Creúsa sale de Troya, no se sabe si muere ni consta que muera entre las llamas: los dioses han intervenido de alguna forma, y el destino de Creúsa queda incógnito, salvo el dato de quedar bajo la protección de los dioses (misteriosamente viva o su espíritu, si ha perecido en el camino).

Puede decirse, por tanto, que Lope maneja con cierta libertad el motivo de la fuga de Creúsa, pero no se confunde ni falsea lo narrado en la *Eneida*:

heu misero coniunx fatone erepta Creusa  
substitut, erraitne uia seu lapsa resedit,  
incertum; nec post oculis est reddita nostris  
(*Eneida*, II, 738-740).

et terram Hesperiam uenies, ubi Lydius arua  
inter opima uirum leni fluit agmine Thybris.  
illic res laetae regnumque et regia coniunx  
parta tibi; lacrimas dilectae pelle Creusae.  
non ego Myrmidonum sedes Dolopumue superbas  
aspiciam aut Grais seruitum matribus ibo,  
Dardanis et diuae Veneris nurus;  
sed me magna deum genetrix his detinet oris  
(*Eneida*, II, 781-788).

<sup>22</sup> Supongo una errata o lapsus de Sánchez Jiménez por la cercanía de los nombres. Morby trae bien el nombre de la mujer de Eneas.

Juan de la Cueva, en *Áyax Telamón*, interpreta, efectivamente, que Creúsa queda bajo el amparo de los dioses, ya que no puede acompañar a Eneas en su destino, pero ni muere ni queda prisionera en la ciudad devastada, a la que regresa de modo misterioso tras perderse en el camino de la fuga:

Para el fin que él solo entiende  
y en mando expreso defiende  
con Eneas ir Creúsa.  
Por esto en Troya se queda,  
no presa, mas en seguro,  
donde el enemigo duro  
jamás ofendella pueda (*CORDE*).

#### 15. ¿TEMIS O TETIS?

Otro lugar dudoso en la edición de Sánchez Jiménez es la mención de Temis, cuyo oráculo consulta Venus al ver que su hijo Cupido no crece:

Ya sabes que al oráculo confuso  
Venus, por ver que no crecía Cupido  
a preguntar la causa se dispuso,  
y que le fue de Temis respondido  
que hasta que al niño diese hermano, en vano  
pensaba ver el tierno amor crecido (Vega, 2012: 464).

La confusión se produce en la nota que explica a «Tetis, hija de la Tierra, “tuvo un famoso oráculo en Beocia”» («Exposición», n. 680).

La nota cambia el nombre de Temis en Tetis. La «Exposición» citada trae la buena lectura, Temis (no Tetis) «Temis, hija de la Tierra que tuvo un famoso oráculo en Beocia, junto al río Cefiso. Ovid. 1 Met.» (718). Es posible que la confusión del anotador provenga de que la titánide Tetis, divinidad de las aguas, era efectivamente hija de la Tierra y hermana de Temis. Según versiones de los mitos Júpiter tuvo tres mujeres: Metis (hija del Océano y de Tetis, la cual era a su vez hija del Cielo y de la Tierra), Temis (hija del Cielo y la Tierra) y Juno. El oráculo de Temis, según Baltasar Vitoria (*Teatro de los dioses de la gentilidad*), fue el más antiguo de la gentilidad. Vitoria comenta la respuesta que Temis da a Venus sobre el crecimiento de Cupido, y la necesidad de que Cupido tuviera un compañero (Anteros, el amor correspondido), y lo considera, como todos los oráculos paganos confuso y errado, aduciendo como ilustración el pasaje de Lope que comento («Estas respuestas y otras dieron ocasión a que se llamase

el oráculo confuso el desta diosa Temis, como lo dijo Lope de Vega...», I, lib. IV, cap. 15).

#### 16. EL CARDO ENTERRADO

En una serie de informaciones agrícolas sobre frutales y hortalizas, se compara al cardo con el avariento, porque los dos aprovechan mejor sepultados: «el cardo, bueno enterrado / como el avariento vil, / que aprovecha sepultado» (Vega, 2012: 591). Para Sánchez Jiménez, el texto se refiere a que «Los buenos cardos o cardillos están parcialmente enterrados. Del mismo modo, el avaro solo es bueno cuando se le entierra, pues solo entonces distribuye su riqueza, en el testamento» (n. 921). La comparación es evidente, pero la identificación de la planta y el hecho de estar enterrados los cardos no quedan claros en la nota, que puede conducir a una idea errada del vegetal mencionado.

Tal como ha ilustrado magistralmente Ángel Gómez Moreno (2011), los detalles botánicos desempeñan a menudo papeles muy relevantes en el arte y la literatura, y conviene precisarlos lo mejor posible. En lo que se refiere a los cardos hay muchas especies que los textos áureos mencionan, usando, entre otros términos cardo arrecife, cardo ajongerero o carlina, cardo santo o cardo bendito, cardo corredor, cardillo o tagarnina, cardo mariano, cardo borriquero... y cien más. Lo que me interesa apuntar aquí es que los «cardos» no se identifican con los «cardillos». Los cardillos o tagarninas («tagarnina»: ‘Lo mismo que cardillos’, *Diccionario de autoridades*) son una especie silvestre, de menor volumen que los cardos y que no se aporcan o entierran. Es una de las hierbas que el escudero del caballero del Bosque rechaza como dieta de los caballeros andantes: «—Por mi fe, hermano —replicó el del Bosque—, que yo no tengo hecho el estómago a tagarninas, ni a piruétanos, ni a raíces de los montes» (*Quijote*, II, 13).

Hernán Cortes, en sus *Cartas de relación*, enumera una lista de verduras de Nueva España a las que da nombres españoles y distingue los cardos de las tagarninas en pasaje que copian luego González de Oviedo y Alonso de Zurita: «Hay todas las maneras de verduras que se hallan, especialmente cebollas, puerros, ajos, mastierzos, berros, borrajás, acederas y cardos y tagarninas» (Hernán Cortés, *CORDE*).

Uno de los problemas de las identificaciones botánicas es la variedad de la nomenclatura, ya que la misma especie recibe nombres distintos en diversas regiones<sup>23</sup>, o se aplica el mismo a variedades distintas. La cuestión es sumamente complicada, como apunta Álvarez López:

<sup>23</sup> El cardillo o tagarnina, por ejemplo, se llama en distintas regiones de España cadillo, cardetes, cardico de monte, cardico de olla, cardillo blanco, cardillo de comer, cardillo real, cardillón, cardo lechal, cardo manso, cardo mantequero, cardo pavero, cardo santo, cardo triguero, cardo zafranero, lechocino, tagardilla, tagardina, tagarninas burreras, tagarrina, etc. Algunos de estos términos como lechocino o

El asunto de las compuestas espinosas que de una manera general podemos llamar cardos, es muy complejo. Por una parte se trata de especies muy numerosas, muchas de ellas con hábitos o propiedades semejantes, suficientemente llamativas para ser notadas, pero por lo general también sin rasgos bastantes para que su distinción pudiera ser claramente transmitida de unos autores a otros. No puede extrañarnos por ello que la duda o la vacilación se transparenten muchas veces sobre este tema (1947: 123).

Pero, dejando a un lado estas complicaciones a menudo irresolubles, en cualquier caso, la tagarina o cardillo (*Scolymus hispanicus*) no es el cardo a que se refiere el texto de Lope. Se refiere a una variedad cultivada (seguramente el *Cynara cardunculus*) que ha de sembrarse en abril, que se tapa con tierra para que las pencas queden más tiernas y blancas, porque si les da el sol toman un color verde y se hacen amargas. La práctica sigue vigente en el cultivo actual del cardo en distintas zonas españolas, como Navarra, donde se ha sustituido habitualmente la pared de tierra que cubría al cardo, difícil de hacer y fatigosa, por la técnica de envolver las plantas con papel o plástico.



[IMAGEN 1]. Cardos enterrados.

De estos cardos comenta Gabriel de Herrera en su *Obra de agricultura*, explicando la técnica del entierro de las pencas:

---

lechacino se aplican a plantas distintas en otras zonas. Es difícil decidir a menudo a qué especie se puede referir exactamente un texto entre tantas variedades mencionan Dioscórides (cirsio, buglosa, hippophesto, silibo, etc.). Laguna en sus comentarios no tiene claras tampoco ciertas diferencias entre cardo (*scolymo*), alcahofa (cinaria) y otras variedades.

El sembrar simiente es lo mejor por marzo y principio de abril y el poner dellos sea que pongan por liño en acequia larga por amor del regar donde regarse tienen y vaya una mata puesta de otra un buen tranco por amor del aporcar que la tierra de enmedio se parta para cubrir el cardo, digo la de los entrelieños que con la mitad de una parte del medio liño y con la otra mitad de la otra parte se cubra el cardo y por el liño vaya una mata de otra dos pies porque al aporcar vaya una acostada sobre otra (*CORDE*).

#### 17. LOS FILÓSOFOS CLEONTINO, CLEÓBULO (Y SU MUERTE) Y LOS AMORES DE ARISTÓTELES

En la serie de sabios que a la vez se ocuparon en amores argumenta Anfriso:

Acuérdate del maestro de Platón, que amaba y enseñaba, y que Cleontino tenía su casa llena de mujeres y sus escuelas de discípulos. No se despeñó estudiando Cleóbulo, ni le estorbó la edad larga la intempestiva muerte (Vega, 2012: 597).

Las notas que ponen los editores a este pasaje no resultan satisfactorias. Morby se limita a consignar: «Cleontino, filósofo. [El maestro de Platón es Sócrates; Cleóbulo, filósofo, usualmente incluido entre los siete sabios de Grecia]» (1975: 390, n. 28). Y Sánchez Jiménez, que de nuevo ve una equivocación en Lope, no ayuda mucho más:

Cleontino: «filósofo» («Exposicion»). Pese a esta parquísima definición, creemos que Lope se equivoca, y que ha confundido el nombre de Gorgias (Gorgias Leontinus, o abreviado, G. Leontinus). Obviamente el Fénix encontró estas noticias sobre los filósofos y el amor en alguna poliantea.

Cleóbulo fue uno de los Siete Sabios de Grecia, conocido no solo por su filosofía, sino también por su belleza (597, nn. 948 y 949).

En realidad Lope no se equivoca: simplemente maneja alguna fuente en la que el nombre del filósofo es exactamente *Cleontino*, variación onomástica del filósofo que apunta, sin dar en el blanco, Sánchez Jiménez. Por el detalle de la cercanía de Cleóbulo y la referencia a la muerte intempestiva de este (que se «despeñó»), junto con otros detalles (que no se siguen al pie de la letra) la fuente de Lope parece ser el *Libro áureo del emperador Marco Aurelio*, del obispo Guevara, donde viene el nombre de Gorgias Cleontino en la forma que usa Lope:

Cleóbulo el curiano al cabo de ochenta años de su edad y cuarenta y cinco que leía filosofía, escalando la casa de una su vecina, cayó y murió de una escalera. [...] Anacarses [...] tanto amor tuvo con una amiga suya tebana que le enseñó cuanto sabía y cuando él estaba malo en la cama ella leía por él en la academia [...] Gor-

gias Cleontino, natural de Sicilia más concubinas tenía en su casa que libros en la academia [...] (1593: f. 171r).

«Cleontino» es la forma de la edición del *Libro áureo* de Amberes, 1539; de la de Venecia, Gabriel Giolito de Ferrariis, 1553 (f. 185r), etc.

En todo caso, el texto de Guevara explica la intempestiva muerte de Cleóbolo a edad tan avanzada como ochenta años por escalar la casa de una vecina, y la forma Cleontino de Lope, que no se equivoca, sino que usa una forma conocida del nombre del filósofo.

Otro de los filósofos mencionados es Aristóteles, «desterrado por adorar una mujer» (Vega, 2012: 598), que Sánchez Jiménez identifica como la meretriz Hermia, remitiendo a Ravisio Textor.

Conviene añadir unas pocas palabras. El de los amoríos de Aristóteles es un motivo clásico, muy extendido en la Edad Media, y contaminado de dos variantes. La primera —que es la que se alude en la *Arcadia* a juzgar por otro texto de la *Dorotea*— es la de Hermias, en efecto. El pasaje de Ravisio Textor, en la nómina de meretrices famosas, es este:

Hermia fuit meretrix, cui prae nimio amore sacra fecit Aristoteles, eiusque laudibus hymnos dicavit unde ab Eurimedonte seu Demophilo accusatus, relictis Athenis (ubi XXX. annos docuerat) Chalcidem se recepit. Autor Origenes.

Hermias era en realidad un hombre, tirano de Atarne, una de cuyas concubinas se dice —según algunas versiones de los hechos— que fue mujer de Aristóteles. Esto refiere Diógenes Laercio en su *Vida de Aristóteles*:

Pasó después a estar con el eunuco Hermias, que era tirano de los atarnenses y según algunos su bardaje, bien que otros afirman que tenía afinidad con él, habiéndole dado en mujer a su hija o sobrina, como dice Demetrio de Magnesia [...] el cual añade que Hermias había sido esclavo de Eubulo [...] Aristipo, en el libro I de *Las delicias antiguas*, dice que Aristóteles amó una concubina de Hermias, y que habiéndola tomado por mujer y por el gran gozo que tuvo le ofreció sacrificios, como los atenienses a Ceres Eleusina, y a Hermias le compuso el himno que escribiremos abajo (1991: 115).

Cuenta también que fue acusado de impiedad por Eurimedonte o Demófilo, según diversos testimonios, a causa del himno compuesto a Hermias, y desterrado por ello.

El padre Feijoo sigue la versión de Laercio y sabe bien que Hermias era el tirano de Atarne, y no mujer: «no faltaron quienes diesen los más infames y sucios colores al grande amor que profesó a Aristóteles Hermias, tirano de Atarne; no

obstante que todos aseguran que este tirano era eunuco» (*Teatro crítico*, IV, discurso 7, párrafo 19).

Estos motivos se confunden en la tradición posterior. En la *Dorotea* (Vega, 1980: 242) Lope vuelve a recordar el hecho llamando a la dama de Aristóteles Hermia, y aludiendo al destierro del filósofo:

Onfalia rindió a Hércules, Briseida a Aquiles; pues en llegando a sabios, Aristóteles adoraba a Hermia y le compuso himnos, como usaban los griegos a los dioses, tanto que acusado de Demófilo y Eurimedonte, se desterró de Atenas<sup>24</sup> (acto 3, escena 2).

Y otra vez en un soneto de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*:

Vuesa merced se tiemple en darle penas,  
señor Amor, a un hombre de mi fama,  
que si quiso Aristóteles su dama  
también le desterraron los de Atenas...

La segunda variante de los amores de Aristóteles, que no hubiera podido utilizar Polinesta en sus ejemplos del estudio vencedor del vicio, y que por tanto no es pertinente en el pasaje de la *Arcadia*, es la de Filis, bella cortesana que para vengarse de los desprecios del filósofo lo seduce y obliga a llevarla en su lomo como si fuera una caballería, con freno y cincha, tema que se refleja en textos y grabados durante los siglos posteriores.

## 18. LAS FUENTES DE BEOCIA

Anfriso, llevado por Polinesta a su estudio, «como si hubiera bebido en las famosas fuentes de Beocia que la una da la memoria y otra la quita, así estaba divertido y suspenso» (Vega, 2012: 616).

Sánchez Jiménez anota que,

En Beocia existía una fuente dedicada a la madre de las Musas y diosa de la memoria Mnemosine. También había una de este nombre en el Hades, que daba la memoria a quienes bebían de ella, al contrario que les ocurría a los que bebían del Lete. No hemos podido averiguar de dónde extrajo Lope esta noticia (n. 999).

<sup>24</sup> En su nota de la *Dorotea*, Morby remite a Diógenes Laercio y señala que, para Lope, Hermia es mujer, como en la *Arcadia*. Como apunta Morby, el dato de Lope debe de provenir del citado pasaje de Ravisio Textor, aunque esta versión podría haberse transmitido de otras fuentes.

El motivo del texto no tiene relación con las Musas, el Hades o el Leteo, sino con una de las innumerables fuentes maravillosas que son componente ineludible de las misceláneas y silvas, y que a menudo se estructuran como parejas antitéticas (las aguas de una provocan fertilidad, las de otra esterilidad; las ovejas que beben de una se ponen blancas, las que beben de otras negras, etc.).

Probablemente Lope recuerda aquí el pasaje de Pero Mexía, que dedica un capítulo entero, el XXXI de la segunda parte de su libro, a lagos y fuentes maravillosos: «De otras dos fuentes en Boecia escribe san Isidoro y estos otros autores alegados: la una quita totalmente la memoria y la otra que la ayuda y hace que todos se acuerden» (1989: I, 729). Pero pudiera recordar a san Isidoro mismo (*Etimologías*, XIII, 3: «In Boeotia duo fontes: alter memoriam, alter oblivionem adfert»). O bien a Plinio (1999: XXXI, 2): «En Beocia, junto al río Orcomeno, hay dos fuentes dedicadas al dios Trofonio, de las cuales la una da la memoria y la otra olvido, y de aquí las dieron el nombre» (1.031). Covarrubias en el suplemento del *Tesoro* también las recuerda, s.v. «fuente»: ‘En Boecia hay otras dos, la una quita totalmente la memoria y la otra la aumenta’.

## 19. FINAL

Lope, sin duda, muestra una inclinación, a menudo ingenua, a exhibir conocimientos y erudiciones, pero también explota directamente la atracción indudable que las curiosidades tienen para el público de todos los tiempos, desde los lectores de las *Historias curiosas* de Claudio Eliano, hasta —más cerca de Lope— los aficionados a las silvas de varia lección, como la de Pero Mexía o el *Jardín de flores curiosas* de Torquemada. En la *Arcadia* integra estas variaciones de los materiales pertinentes. Buscar una justificación —como la supuesta inquietud pedagógica y «seria» que propone Morby— o señalar con dedo acusatorio la «acumulación desorganizada» de estos componentes es igualmente errado, a mi juicio, lo mismo que esforzarse en rastrear una unidad coherente —según los criterios modernos—.

Pero, independientemente de la valoración que se haga de estos elementos, es obvio que plantean al lector moderno una serie de dificultades. Proporcionarle un aparato de notas aclaratorias se hace indispensable. La complejidad de las referencias, fuentes, alusiones, conceptos, ideas sobre el mundo y la cultura, creencias zoológicas, botánicas y lapidarias, emblemas y mitologías... convierten a textos como la *Arcadia* en un laberinto de innumerables pliegues, y a la tarea de anotarlos en una grande, aunque eutrapélica fatiga. Y siempre hay motivos que encubren un sentido oculto, disimulado u olvidado para el lector de un tiempo que ya no maneja los mismos modelos culturales. Pero, sin la comprensión de esos motivos una parte esencial de obras como la *Arcadia*, se pierde. Para contribuir en modesta medida a esa comprensión están redactadas las notas precedentes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEJOS MORÁN, Asunción (1995). «Jeroglíficos marianos en el Siglo cuarto de la conquista de Valencia». En Sagrario López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica. Actas, I Simposio Internacional de Literatura Emblemática Hispánica*. La Coruña: Universidad de la Coruña, pp. 277-292.
- ÁLVAREZ LÓPEZ, Enrique (1974). «Comentarios históricos y botánicos con motivo de un “Glosario” hispano-musulmán de los siglos XI al XII». *Anales del Jardín Botánico de Madrid*, 7, pp. 5-175.
- AMIANO MARCELINO (1967). *Rerum gestarum*. Viktor Gardthausen (ed.). Stuttgart: Teubner.
- AQUILECCHIA, Giovanni (1978). «Il passero solitario di Leopardi e un sonetto del Molza». *Italian Studies*, 33, pp. 77-82.
- ARELLANO, Ignacio (1990). «Piedras y pájaros: ilustración extravagante a un pasaje del *Médico de su honra* de Calderón». *Bulletin Hispanique. Homenaje a M. Chevalier*, 92: 1, pp. 59-69.
- ARELLANO, Ignacio (2011). *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra <<https://dadun.unav.edu/handle/10171/20441>> [Consulta: 16/12/2020].
- ARELLANO, Ignacio (2015). «La erudita bufonería de *La pícaro Justina*. Algunas notas». *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 15, pp. 33-52.
- ARELLANO, Ignacio (2016). «Empresa de la envidia: los ojos del búho en Saavedra Fajardo». *Criticón*, 12, pp. 217-222.
- AVALLE ARCE, Juan Bautista (1959). *La novela pastoril española*. Madrid: Revista de Occidente.
- BOETHIUS, Anicius Manlius (2013). *De institutione música*. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica.
- BORJA, Juan de (1680 [1581]). *Empresas morales*. Bruselas: Foppens.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1999). *A María el corazón*. Ignacio Arellano et alii (eds.). Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Reichenberger.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2005). *El verdadero dios Pan*. Fausta Antonucci (ed.). Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Reichenberger.
- CALVO PINTO, Agustín (1754). *Silva venatoria*. Madrid: Herederos de don Agustín de Gordejuela.
- CAMERARIO, Ioachimo (1593). *Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumptorum*. Nuremberg: Johannis Hofmanni & Huberti Camoxii.
- CASE, John (1588). *Apologia musices tam vocalis quam instrumentalis et mixtae*. Oxford: Josephus Barnesius.
- CASTRIOTA, Constantino (1522). *Il sapere util'e delettevole*. Napoli: Cilio Alifano.
- CERVANTES, Miguel de (1947-1949). *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rodríguez Marín (ed.). Madrid: Atlas.
- CONDE PARRADO, Pedro y Javier GARCÍA RODRÍGUEZ (2002). «Ravasio Textor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica». *Tonos*, 4 <<https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/50930>> [Consulta: 16/12/2020].
- CONTI, Natale (1611). *Natalis Comitum Mythologiae, siue Explicationum fabularum libri decem*. Genevae: Stephanum Gamonetum.

- CORDE. *Corpus diacrónico del español* <<http://www.rae.es>> [Consulta: 16/12/2020].
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián (1610). *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián (2006). *Tesoro de la Lengua castellana o española*. Ignacio Arellano y Rafael Zafra (eds.). Pamplona: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert / Real Academia Española / Centro para la Edición de Clásicos Españoles.
- CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro (1654). *El enano de las musas*. Madrid: María de Quiñones.
- DIODORO SÍCULO. *Biblioteca histórica*, II <<http://www.anarkasis.net/Diodoro-de-Sicilia/libro2.htm>> [Consulta: 16/12/2020].
- EGIDO, Aurora (1990). «Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del Mundo como obra de arte». *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, pp. 198-215.
- ELIANO, Claudio (1984). *Historia de los animales*, IX-XVI. José María Díaz-Regañón López (ed.). Madrid: Gredos.
- ELIANO, Claudio (2006). *Historias curiosas*. Madrid: Gredos.
- ELIANO, Claudio (2008). *Historia de los animales*, I-VIII. José María Díaz-Regañón López (ed.). Madrid: Gredos.
- FERRER DE VALDECEBRO, Andrés (1696). *Gobierno general, moral y político hallado en las aves más generosas y nobles*. Barcelona: Cormellas.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2011). «La flora entre los primitivos y Cranach. De *Razón de amor* a Cervantes: paisaje, exégesis y poética». *Edad de Oro*, 30, pp. 127-166.
- GÓNGORA, Luis de (1994). *Soledades*. Robert Jammes (ed.). Madrid: Castalia.
- GÓNGORA, Luis de (1998). *Romances*. Antonio Carreira (ed.). Barcelona: Quaderns Crema.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián (2007). «Lope de Vega y los “librotes” de lugares comunes: su lectura particular de Ravisio Téxtor». *Anuario Lope de Vega*, 13, pp. 52-71.
- GUEVARA, Antonio de (1593). *Libro áureo de Marco Aurelio*. Amberes: Juan Steelsius.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de (1589). *Emblemas morales*. Segovia: Juan de la Cuesta.
- ISIDORO, san (1993). *Etimologías*. Manuel A. Marcos Casquero y José Oroz Reta (eds.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- JAMESON, Ann K. (1937). «The Sources of Lope de Vega's Erudition». *Hispanic Review*, 5, pp. 124-139.
- LAERCIO, Diógenes (1991). *Vidas de los filósofos más ilustres*. Ciudad de México: Porrúa.
- LÓPEZ BARALT, Luce (1984). «Para la génesis del “pájaro solitario” de San Juan de la Cruz». *Romance Philology*, 37, pp. 409-424.
- LUCANO, Marco Anneo (1984). *Farsalia* <[https://kupdf.net/download/lucano-marco-anneo-la-farsalia-bilingue\\_5a04077fe2b6f5a32305de4b\\_pdf](https://kupdf.net/download/lucano-marco-anneo-la-farsalia-bilingue_5a04077fe2b6f5a32305de4b_pdf)> [Consulta: 16/12/2020].
- MARTÍNEZ DE ESPINAR, Alonso (1946). *Arte de ballestería y montería*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas.
- MEXÍA, Pero (1989-1990). *Silva de varia lección*. Antonio Castro (ed.). Madrid: Cátedra.
- MORBY, Edwin (1967). «Franz Titelmans in Lope's *Arcadia*». *Modern Language Notes*, 82, pp. 185-197.
- MORBY, Edwin (ed.) (1975). Lope de Vega, *La Arcadia*. Madrid: Castalia.
- MORBY, Edwin (1968). «Constantino Castriota in the *Arcadia*». En Walter Poesse (ed.), *Homage to John M. Hill*. Valencia: Indiana University, pp. 201-215.
- MOYA DEL BAÑO, Francisca (1969). *Estudio mitográfico de las Heroidas de Ovidio* (IV, V, VII, X, XVIII, XIX). Murcia: Universidad de Murcia.

- OSUNA, Rafael (1968). «El *Dictionarium* de Stephanus y la *Arcadia* de Lope». *Bulletin of Hispanic Studies*, 45, pp. 265-269.
- OSUNA, Rafael (1996). *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo*. Kassel: Reichenberger.
- PELLICER, José (1630). *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora*. Madrid: Imprenta del Reino.
- PEÑASCO GONZÁLEZ, Sandra (2015). *Edición filológica y estudio de Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610)*. Sagrario López Poza (dir.) [tesis doctoral]. A Coruña: Universidade da Coruña <<https://core.ac.uk/download/pdf/95054355.pdf>> [Consulta: 16/12/2020].
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2010). «Juego de los propósitos». En *Gran Enciclopedia Cervantina*. Madrid: Castalia, t. 7, pp. 6.514-6.516.
- PLINIO (1999). *Historia natural*. Francisco Hernández y Jerónimo de Huerta (trad.). Madrid: Visor.
- PLUTARCO (1986). *Moralia*. Harold Cherniss y William C. Hembold (ed.). Cambridge / London: Harvard University Press / W. Heinemann.
- QUEVEDO, Francisco de (2020). *El Parnaso español*. Ignacio Arellano (ed.). Madrid: Real Academia Española / Espasa.
- RAVIUSIUS TEXTOR, Iohannes (1593). *Officinae Ioannis Ravissii Textoris epitome*. Lugduni: Antonium Gryphium.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1990). *Diccionario de autoridades*. Madrid: Gredos [ed. facsímil, 3 t.].
- RIPA, Cesare (1987). *Iconología*. Juan y Yago Barja (trads.). Madrid: Akal.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (2007 [1926]). *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas*. Madrid: Atlas.
- SALAZAR Y TORRES, Agustín (1694). *Cítara de Apolo*. Madrid: Antonio González.
- SALCEDO CORONEL, José (1636). *Soledades de don Luis de Góngora comentadas*. Madrid: Imprenta Real.
- SEBASTIÁN, Santiago (1981). «El tema del Triunfo de César en la decoración del Renacimiento español». *Cuadernos de trabajos de la Escuela Española de Arqueología e Historia en Roma*, 5, pp. 241-246.
- SOLINO, Cayo Julio (1573). *De las cosas maravillosas del mundo*. Cristóbal de las Casas (trad.). Sevilla: García Escribano.
- SOTO, Hernando de (1983). *Emblemas moralizadas*. Carmen Bravo Villasante (ed.). Madrid: Fundación Universitaria Española.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal (1629). *Plaza universal de todas ciencias y artes*. Enrique Suárez Figaredo (ed.). Perpiñán: Luis Roure Librero.
- SUETONIO (2006). *Vida de los Césares*. Vicene Picón (ed.). Madrid: Cátedra.
- TORQUEMADA, Antonio de (2012). *Jardín de flores curiosas*. Enrique Suárez Figaredo (ed.). *Lemir*, 16 <[http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/07\\_Jardin\\_Flores\\_Torquemada.pdf](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/07_Jardin_Flores_Torquemada.pdf)> [Consulta: 16/12/2020].
- TRUEBLOOD, Alan (1958). «The Officina of Raviusius Textor in Lope de Vega's *Dorotea*». *Hispanic Review*, 26, pp. 135-141.
- VALERIANO, Piero (1562). *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum, aliarum Gentium. Basileam: Guarinum*.

- VEGA, Lope de (1604). «Vida y muerte del rey Bamba». En *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*. Zaragoza: Angelo Tavanno.
- VEGA, Lope de (1975). *La Arcadia*. Edwin Morby (ed.). Madrid: Castalia.
- VEGA, Lope de (1980). *La Dorotea*. Edwin Morby (ed.). Madrid: Castalia.
- VEGA, Lope de (2012). *La Arcadia*. Antonio Sánchez Jiménez (ed.). Madrid: Cátedra.
- VEGA, Lope de (2016). *El peregrino en su patria*. Julián González Barrera (ed.). Madrid: Cátedra.
- VEGA, Lope de (2019). *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Ignacio Arellano (ed.). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- VIRUÉS, Cristóbal de (1609). *La gran Semíramis*. Teresa Ferrer Valls (ed.). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc67089>> [Consulta: 16/12/2020].
- VITORIA, Baltasar de (1702). *Teatro de los dioses de la Gentilidad*. Barcelona: Juan Pablo Martí.
- VOSTERS, Simon (1962). «Lope de Vega y Titelmans: cómo el Fénix se representaba el Universo». *Revista de Literatura*, 21-22, pp. 5-33.
- VOSTERS, Simon (1975). «Lope de Vega y Juan Ravisio Tégor. Nuevos datos». *Iberorromania*, 2, pp. 69-101.

Recibido: 17/12/2020

Aceptado: 11/02/2021

NOTAS DE VARIA LECCIÓN A LA *ARCADIA* DE LOPE DE VEGA

RESUMEN: El artículo aborda una serie de motivos y referencias eruditas y curiosas de la *Arcadia* de Lope de Vega, indagando en su sentido, fuentes posibles y función poética. Frente a diversas interpretaciones que consideran estos elementos materiales de erudición postiza, se defiende la utilización por parte de Lope como componentes curiosos capaces de atraer la atención del lector, y se muestra el dominio de los repertorios diversos, apuntando fuentes posibles que explican algunas variantes menos difundidas de algunos de estos motivos eruditos y curiosos.

PALABRAS CLAVE: Anotación de textos, novela pastoril, Lope de Vega, erudición, curiosidades.

NOTES FROM VARIOUS LESSONS TO LOPE DE VEGA'S *ARCADIA*

ABSTRACT: The article examines a series of erudite and curious motifs and references in Lope de Vega's *Arcadia*, investigating its meaning, possible source and poetic function. Against various interpretations that consider these elements as examples of false erudition, this article defends the use by Lope as curious components capable of attracting the reader's attention; also shows the knowledge that Lope has of the diverse repertoires, pointing out possible emblematic, classical, poetic, or natural history sources that explain, in a more complex and precise way, some variants from some of these curious motifs.

KEYWORDS: Text annotation, pastoral novel, Lope de Vega, erudition, curiosities.



UNAS ADIVINANZAS ESPAÑOLAS DE LOPE DE VEGA:  
ESTUDIO DE UNA FÓRMULA CÓMICA EN LA *JERUSALÉN  
CONQUISTADA* (1609) Y LA *DONCELLA TEODOR* (c. 1608-1610)\*

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Université de Neuchâtel  
antonio.sanchez@unine.ch

En el cuadro final del tercer acto de *La doncella Teodor* (c. 1608-1610)<sup>1</sup>, Lope de Vega pone en escena el duelo entre Teodor y los sabios de la corte del sultán de Constantinopla. El enfrentamiento, preparado según deseos de la protagonista (vv. 2.678-2.721), supone el clímax de la comedia y se dispone en una escena de gran aparato que detalla cuidadosamente la acotación autógrafa de Lope:

Haya un dosel con gradas, unas sillas arriba, un bufete abajo y otra silla y dos bancos a los lados. Salgan acompañamiento y Finardo, Beliano, filósofo, y dos hijas suyas, Demetria y Fenicia, Tibaldo, otro sabio, Teodor con laurel en la cabeza y el Soldán; él se asiente arriba, ella detrás del bufete y los sabios en sus bancos (Vega, 2008: 372)<sup>2</sup>.

---

\* Este artículo se inscribe en el marco del proyecto «Lope de Vega as a Courtly Writer: *La Filomena* (1621) and *La Circe* (1624)» (IZSAZ1\_173356 / 1), financiado por el Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS).

<sup>1</sup> Según sus consabidos criterios métricos, Morley y Bruerton (1968: 314) proponen una fecha de escritura de la comedia entre 1610 y 1615. Fijándose en las invocaciones religiosas del manuscrito, Fichter (1941: 86-87) y González Barrera (2007: I, 169-170; 2008: 31) precisan que debió de escribirse entre abril de 1608 y abril de 1610, apoyándose en conjeturas acerca de referencias históricas en la obra. Véase también Fernández Rodríguez (2019: 312). *La doncella Teodor* se publicó en la *Novena parte* de comedias de Lope (1617).

<sup>2</sup> Retocamos levemente la puntuación del pasaje. Fernández Rodríguez (2019: 181) señala que esta acotación es un caso excepcional en las comedias bizantinas de Lope, cuyos cuadros suelen ser débiles (Oleza, 1986), esto es, poco marcados. Sobre el género de la comedia bizantina, *vide infra*, en el estado de la cuestión.

Tras la entrada de los personajes, se organiza el debate, que culmina en la escena que nos interesa. En ella, el gracioso Padilla interroga a Teodor con una serie de adivinanzas chuscas sobre ciudades y elementos notables de España: Madrid, Salamanca, Toledo, Segovia, el río Guadiana..., adivinanzas todas que el público reconocería. El presente trabajo examina este pasaje en relación con unos versos del libro XV de la *Jerusalén conquistada* (1609), también protagonizados por un español y un sultán (en esta ocasión, Saladino). Tras proporcionar un breve estado de la cuestión, analizamos las adivinanzas de *La doncella Teodor* y las comparamos con las de la *Jerusalén*, estudiando su función respectiva y reflexionando sobre la pertinencia de este eco textual para resolver cuestiones como la datación de la comedia o los usos autoriales de Lope.

### 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las dos obras que nos interesan han gozado de desigual fortuna, pero tienen en común que, por diferentes motivos, no están entre las más estudiadas del corpus lopesco<sup>3</sup>. *La doncella Teodor* cuenta con tres ediciones modernas: la de Menéndez Pelayo (1913) y dos del mayor experto en el texto, González Barrera (2007b; 2008). El primer estudio que conocemos sobre la obra es también de Menéndez Pelayo (1941), quien la inscribe en la tradición ginófila, aunque critica algunos aspectos característicos de la misma, como el supuestamente «largo y pedantesco razonamiento sobre las mujeres sabias, con un largo catálogo de ellas» (1941: 250). Tras algunas menciones en monografías —destaca la de McKendrick, en su reflexión sobre la «Scholar and Career Woman» (1974: 224)—, conviene destacar el trabajo de Case (1994), quien estudia los roles sexuales en la comedia y la interpreta como parodia de textos cervantinos (*Los tratos de Argel* y *Los baños de Argel*) y de la novela bizantina en general, lectura arriesgada, pero que tiene el mérito de avanzar la hipótesis de González Barrera (2005; 2006; 2007a; 2007b; 2008) y Fernández Rodríguez (2015; 2017; 2019) sobre la adscripción de *La doncella Teodor* en el subgénero de la comedia bizantina<sup>4</sup>. Asimismo, abundan los trabajos como los de Menéndez Pelayo (1941: 219-244), Darbord (1995), Case (1996) y González Barrera (2006), que estudian cómo las diferentes versiones de la historia desarrollaron su temática partiendo de su origen musulmán. Centrado

<sup>3</sup> Jerez-Gómez llega a afirmar que *La doncella Teodor* «ha sido, de algún modo, silenciada por la crítica» (2010: 255-256). Solo por omisión, en cualquier caso, como ha pasado con otros cientos de comedias de Lope.

<sup>4</sup> Oleza y Antonucci la caracterizan como «comedia novelesca» (2013: 709). Véase al respecto Fernández Rodríguez (2019: 200), quien aboga por la necesidad de precisar subgéneros dentro de ese grupo y elabora, precisamente, la categoría de la «comedia bizantina», que tiene muchos elementos en común con la novela bizantina.

exclusivamente en la comedia lopesca, Jerez-Gómez (2010) explica cómo la mezcla de erotismo y defensa de la capacidad intelectual femenina que encontramos en *La doncella Teodor* debió de hacerla exitosa en la época. Por su parte, Gómez Canseco (2010: 41-43) clasifica la obra entre las comedias de tema turco de Lope, pues hay escenas importantes que se desarrollan en Estambul, lo que también nota Madroñal (2011), quien contextualiza *La doncella Teodor* dentro del ciclo de comedias toledanas de Lope<sup>5</sup>, e incluso llega a relacionarla con la *Jerusalén* (que trata asimismo el tema de Constantinopla) (2011: 186), conexión importante para nuestros propósitos. Además, Madroñal estudia *La doncella Teodor* en relación con *La Santa Liga* y *La prueba de los ingenios*, pues la comedia comparte con la primera algunas caracterizaciones y con la segunda el tema de la mujer que luce su ingenio. Por último, Mochón Castro (2012: 101-114) traza el linaje de la historia de la doncella Teodor en una tradición de defensa de la inteligencia femenina, compara la comedia con otras obras lopescas (*La prueba de los ingenios*, por ejemplo) y subraya los méritos de Lope al actualizar y rescatar un tema que había caído al nivel de la literatura de cordel. Hemos mencionado ya las contribuciones de González Barrera y Fernández Rodríguez, que merecen atención especial porque han contextualizado *La doncella Teodor* en un género (comedia bizantina) que definió el primero de estos dos estudiosos fijándose en la estirpe de Heliodoro (viajes por mar, amantes separados, peripecias, anagnórisis y final feliz) y que el segundo ha matizado y relacionado con traducciones de los clásicos y algunas fuentes italianas muy presentes en Lope.

En cuanto a la *Jerusalén*, su importancia en la carrera de Lope y en la épica áurea no nos permite realizar un estado de la cuestión, ni siquiera panorámico, pues los estudios sobre su adscripción genérica<sup>6</sup>, fuentes<sup>7</sup> y espíritu abundan. Sí que conviene señalar la existencia de dos ediciones modernas: las de Entrambasaguas (1951-1954) y la de Carreño (2003), por la que citaremos.

## 2. *LA DONCELLA TEODOR*

Para comenzar examinando la acción de *La doncella Teodor* donde la dejamos, tras la entrada en escena los personajes se distribuyen en sus posiciones respectivas sobre las tablas. A ellos se une el galán toledano don Felis, amante de Teodor

<sup>5</sup> Madroñal aclara que la fuente inmediata de la comedia (una *Historia de la doncella Teodor* de 1543) fue impresa precisamente en Toledo, y que la obra lopesca combina «el color local toledano con el exotismo de tantos lugares a los que se llega viajando» (2011: 195). Recordemos que Lope hace toledanos a Teodor y a su amante.

<sup>6</sup> Véase, por ejemplo, Pierce (1956), Lara Garrido (1981), Wright (2004) y D'Artois (2006).

<sup>7</sup> Destaquemos, entre estos, cuatro de Gómez Canseco (2005; 2007; 2013; 2015) y uno de Conde Parrado (2017).

y agente del rey de Persia, para presenciar el debate acompañado de su criado Padilla, el gracioso, que aparece cómicamente vestido «de sabio con una ropa y guantes y una gorra colorada» (Vega, 2008: 374). Uno de los sabios de verdad, Beliano, le propone al sultán que sean sus hijas Demetria y Fenicia quienes comiencen interrogando a Teodor (vv. 2.905-2.910)<sup>8</sup>. El sultán acepta y Teodor las vence haciendo gala de sus conocimientos de teología e historia natural (vv. 2.960-3.129), tras lo cual entra a la palestra el propio Beliano, quien antes de confesar su derrota le propone a Teodor diversas cuestiones morales y naturales (vv. 3.130-3.187). Por último, Tibaldo le presenta a Teodor el enigma de Edipo (vv. 3.187-3.219), y Foresto una pregunta sobre los orígenes del matrimonio y otros problemas que la sabia doncella elucida con facilidad (vv. 3.121-3.278). Entonces comienza la breve escena que nos interesa, pues el gracioso Padilla, vestido, recordemos, de sabio, pretende también interrogar a Teodor con lo que Menéndez Pelayo (1941: 254) y Mochón Castro (2012: 105) han definido como «enigmas de broma». El diálogo es suficientemente breve para citarlo completo:

PADILLA	¿Cuál es la sala en que caben seis mil hombres por lo menos?
TEODOR	Salamanca, allá en España.
PADILLA	¡Acertola, por san Pedro! ¿Cuál es la puente en que paze ganado blanco y moreno, espacio de siete leguas?
TEODOR	Aquel prado en cuyo centro pasa el río Guadiana.
PADILLA	¡Oste puto, yo me pierdo! ¿Cuál es aquel animal en cuyo famoso pecho cabén más de diez mil hombres? (Aquí la cojo y la venzo).
TEODOR	El León, ciudad de España.
PADILLA	¡Acertola, malo es esto! ¿Cuál es la villa fundada sobre centellas de fuego?
TEODOR	Madrid, sobre pedernales en el reino de Toledo.
PADILLA	¡Papósela, por San Blas! ¿Cuál es (aquí la derriengo) una puerta que cerrada entran y salen sin cuento

<sup>8</sup> Este nuevo protagonismo femenino supone una innovación de Lope en una comedia ya de por sí centrada en la ginofilia (Vélez Sainz, 2015).

cuantos quieren cada día?  
 TEODOR La misma que en ese pueblo  
 llaman la Puerta Cerrada.  
 PADILLA ¡Mal año, malo va esto!  
 ¿Cuál es aquel pasadizo  
 entre dos ciudades puesto?  
 TEODOR Es la puente de los barcos  
 que tiene los dos extremos  
 en Sevilla y en Triana.  
 PADILLA ¡Vive Cristo que me yelo!  
 ¿Cuál es la fruta española  
 en cuya cáscara vemos  
 un millón de hombres?  
 TEODOR Granada.  
 PADILLA ¡Aderézame esos bledos! (vv. 3.298-3.335).

El pasaje proporciona un contraste cómico con las escenas previas, y no solo por el contenido de los enigmas, que examinaremos enseguida, sino porque viene enmarcado en una apuesta por la cual el que pierda el enfrentamiento deberá desnudarse (vv. 3.286-3.291), desafío que debemos entender en la tradición de retos cómicos con los graciosos<sup>9</sup>. En *La doncella Teodor*, el desafío entraña un riesgo añadido, pues Teodor es mujer y doncella, por lo que la desnudez, cómica en él, sería en ella escarnio. Sin embargo, a estas alturas de la obra el público adivinaría que Padilla va a perder y escucharía con agrado las adivinanzas del gracioso.

Como hemos avanzado, los enigmas de Padilla versan sobre España, de donde proceden Padilla, don Felis y Teodor. Estilísticamente, estas siete maravillas ibéricas se pueden dividir en varias categorías. Unas son claramente juegos de palabras: se construyen sobre sendos equívocos las dedicadas a León (ciudad y animal) y Granada (ciudad y fruta), e incluso la de la Puerta Cerrada de Madrid (nombre propio y adjetivo); un calambur es la que trata de Salamanca. Diferentes son los acertijos relativos al Guadiana, Madrid y Triana, que se basan más bien en hipérboles metafóricas sobre peculiaridades de la geografía hispana. Puesto que el evanescente curso del Guadiana<sup>10</sup> y el puente de barcas de Triana son muy conocidos, centrémonos por el momento en la adivinanza sobre las murallas de Madrid, que alude a una tradición que difundía la literatura corográfica sobre la villa y corte. Según estos textos, las murallas de la ciudad estarían construidas con pedernal y, por tanto, serían, metafóricamente, muros de fuego, pues el pedernal sirve para encenderlo.

<sup>9</sup> Como el de Coquín y el rey don Pedro en el calderoniano *El médico de su honra* (Sánchez Jiménez, 2014b).

<sup>10</sup> El río Guadiana desaparece bajo tierra en parte de su curso, por lo que forma una especie de puente larguísimo («siete leguas») sobre el que pacen abundantes ganados.

Desde luego, la noticia estaba muy extendida en la época y se encuentra en textos tan dispares como el relato de viaje de Navagero (García Mercadal, 1999: II, 37) o las corografías de Jerónimo de la Quintana (1629: f. 31r) y González Dávila (1623: f. 13r). Podemos suponer, pues, que gran parte del público de los corrales madrileños podría resolver la adivinanza con tanta facilidad como Teodor.

### 3. LA JERUSALÉN CONQUISTADA

En cualquier caso, encontramos una versión extensa del pasaje en el libro XV de la *Jerusalén conquistada*, publicada precisamente en 1609, esto es, en pleno arco temporal de la composición de *La doncella Teodor*, aunque el libro presenta algunas complicaciones de datación que conviene revisar brevemente antes de entrar en materia: como es conocido, la obra aparece mencionada por primera vez en el prólogo de la edición de las *Rimas* (1604), donde Lope prometía acabar pronto el poema, que tendría dieciséis libros. En efecto, la obra parecía terminada en 1605, cuando el Fénix le cuenta al duque de Sessa que quería imprimirla con celeridad (Sánchez Jiménez, 2018: 164). No obstante, y aparentemente por problemas de censura, la *Jerusalén* solo apareció en 1609 y con veinte libros, no dieciséis: Lope la debió de completar entre ese 1605 y agosto de 1608, fecha del privilegio<sup>11</sup>.

En la epopeya lopesca, un embajador de los reyes cruzados, el español Garcipacheco, acude a Saladino. El pasaje comienza con ecos de lo que podríamos denominar el «paradigma de la embajada» en Lope. Esta estructura, presente en diversas comedias del Fénix, supone una entrada pomposa en escena, normalmente un desfile que usa los dos extremos de las tablas, por los que aparecen diversos grupos de personajes. Aunque esta particularidad escénica no afecta a la *Jerusalén*, que no es una obra dramática, el paradigma de la embajada en Lope suele asociarse a ciertas escenas que nos interesan, como la del embajador arrogante que se da a sí mismo asiento cuando no se lo ofrecen. Es lo que ocurre en la *Jerusalén* con Garcipacheco, embajador en la corte de Saladino:

Pacheco mira al Saladino y mira  
si hay por toda la sala algún asiento  
y, como no le ve (cosa que admira,  
hecho español, gallardo atrevimiento),  
una almohada de sus pies retira  
del persa, al atrevido brazo atento,  
y sin respeto a tanta piedra bella  
bajola un poco y asentose en ella  
(Vega, 2003: XV, estr. 110).

<sup>11</sup> Para estos detalles, véase Pedraza Jiménez (2003: 83) y Sánchez Jiménez (2018: 188-190).

Entrambasaguas (1951-1954: III, 285-289), que ha estudiado las fuentes del pasaje, conecta este comportamiento de Garcipacheco con el cuento XXIX del *Patrañuelo* de Timoneda (referido a un embajador veneciano ante el Gran Turco), con la *Floresta española* de Francisco Asensio (relativo a Roberto, duque de Normandía, ante Constantino de Jerusalén), con la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz (relativo al duque de Alba) y con el *Deleite de la discreción* de Fernández de Velasco (relativo a don Diego de Mendoza ante el sultán)<sup>12</sup>. Además, el episodio tiene claros paralelos en otras obras de Lope: por ejemplo, en *El casamiento en la muerte* (Vega, 1997: vv. 862-907) y *El honrado hermano* (Vega, 2019: vv. 1.136-1.228), donde Bernardo del Carpio y Horacio, respectivamente, encarnan la actitud propia de otro paradigma, el de la «embajada arrogante» (Sánchez Jiménez, 2019: 925). En la *Jerusalén*, aunque Saladino se molesta por la actitud del embajador español, se controla y busca impresionarle enseñándole sus tesoros (estr. 116-128). Garcipacheco vuelve a reaccionar con la proverbial «jactancia española» y encontramos el pasaje que nos interesa, que está lleno de lo que Rennert y Castro llamaron rodomontadas y «chistosas exageraciones» (1968: 171-172). Estos chistes son, por supuesto, nuestras adivinanzas españolas.

El episodio es extenso, pero merece que lo citemos para que se pueda comparar con el de *La doncella Teodor*:

- |     |   |  |
|-----|---|--|
| 128 | <p>Garcipacheco, atento a la riqueza del Saladino, dijo: «allá en España hay otras cosas de mayor grandeza, si es la grandeza ser la joya estraña; puente tiene mi rey de tal belleza que encima della, a guisa de montaña, pacen y se sustentan como en prado cuarenta mil cabezas de ganado.</p>      | <p>La puente de Guadiana que se hunde por espacio de siete leguas.</p>                                       |
| 129 | <p>Sala tiene mi rey donde sin daño viven y caben treinta mil personas, y un tinte al pie de un monte cuyo paño renta a la suya veinte mil coronas; tiene un monte de casas tan extraño que no le ven igual las cinco zonas, de un muro de agua alrededor cercado que deja de ser isla por un lado.</p> | <p>Salamanca.<br/><br/>Segovia.<br/><br/>Toledo, solo le deja de cercar el Tajo por la parte de la Vega.</p> |

<sup>12</sup> Véanse más antecedentes folklóricos en Sánchez Jiménez (2019: 923-924).

- 130 Tiene una villa en fuego fabricada y llena de agua saludable y fría, adonde está una puerta que cerrada por ella entran mil hombres cada día; de campaña tan fértil adornada que en abundancia a Baco y Ceres cría, y un río que en su mano el agua tiene, porque a veces se va y a veces viene. Madrid.  
La puerta que llaman Cerrada, en que hasta hoy se conservó la sierpe de piedra que los griegos que la fundaron traían por arma; está en el estudio. Manzanares, que se seca algunas veces.
- 131 Si cuando aquesto, dijo el castellano, la máquina estuviera fabricada por el prudente rey Filipo hispano al abrasado aragonés sagrada; si aquel insigne templo soberano donde la arquitectura está admirada, consumiendo su fuego en las parrillas las siete celebradas maravillas; El Escorial.
- 132 si viera las pinturas donde pudo Prometeo poner la inmortal llama, en cuyos vivos rostros habla un Mudo, y en los bronces de Jácome la fama; si viera el austro y español escudo donde Filipo tiene eterna cama, si viera la no vista librería, historia de su grande monarquía, Prometeo hurtó la llama al sol, con que animó los hombres que había hecho de barro, Ovid. libr. I. y en su *Mitología. Nat.* Comes, lib. 4. cap. 6. El Mudo, pintor insigne español. Jácome de Trenzo, lombardo.
- 133 decir pudiera bien que su grandeza es la mayor del mundo, y si tratara de la virtud, que es la mayor riqueza, al mismo santo rey le señalara». Pacheco, en fin, prosigue: «la nobleza de España, ¡oh, persa!, eternamente clara, una calle (¡qué estraña maravilla!) tiene sin tierra y piedras en Sevilla; La puente de Triana sobre barcos.
- 134 por ella dos ciudades contratando se comunica, y pasa varia gente sin mucha que, debajo atravesando, ni los de arriba estorba ni lo siente; y en los prados que llaman de Guisando, cosa tan digna que se escriba y cuente, un ganado de toros tan extraños que hay alguno que tiene dos mil años. Los Toros de Guisando.

- 135 Tiene en Segovia un barrio cuya gente  
toda debajo de las aguas vive,  
y una casi ciudad tan eminente  
que en segunda región aire recibe;  
y una fruta de un árbol excelente,  
en cuya verde cáscara se escribe  
que tienen veinte mil hombres posada  
cual los granos están en la granada.
- El azoguejo de Segovia, por encima  
del cual van los conductos del agua  
de su puente.  
Calatrava, que está sobre un altísimo  
monte.  
La ciudad de Granada.
- 136 Hay una fuente cerca de Toledo  
que vierte mil jacintos por la boca,  
y otra en Almagro de licor acedo  
que deshace un diamante si le toca;  
y dos damas que en verlas ponen miedo,  
más altas que la más excelsa roca,  
una bermeja y otra, aunque morena,  
de verdes ojos y regalos llena.
- La fuente de los jacintos en San Ber-  
nardo de Toledo.  
La Fuente de Almagro, de extraña  
maravilla.  
  
Sierra Bermeja y Sierra Morena.
- 137 Y como el agua cierta parte ahogue  
de un paño verde en que cayó una mancha,  
y su piedad el cielo no derogue,  
de rojo trigo a toda España ensancha;  
tiene de plata y bullicioso azogue  
tan grande cantidad que en una plancha  
está sentado un cerro que la guarda,  
mientras Alfonso de sacalla tarda»  
(Vega, 2003: XV, estrs. 128-137).
- Los campos de La Mancha.  
  
Las minas de muchas partes de Es-  
paña.

El pasaje podría ser una amplificación del de *La doncella Teodor* —si es que es posterior—, pues comparte con la comedia algunos elementos (Salamanca, Guadiana, León, muros de Madrid, Puerta Cerrada, puente de Triana, Granada), pero también añade otros muchos. Es el caso de la industria de paños de Segovia, Toledo, Manzanares, El Escorial (con sus pinturas, estatuas, habitación de Felipe II, biblioteca), los Toros de Guisando, el Azoguejo de Segovia, Calatrava, las fuentes de los Jacintos y de Almagro, Sierra Bermeja, Sierra Morena, la Mancha y las minas. Como se puede observar, Lope los va explicando en las apostillas marginales, recurso, obviamente, imposible en el teatro. Su orden resulta difícil de determinar y, en todo caso, no parece seguir criterios geográficos, pues el Fénix pasea libremente por Castilla y Andalucía. Así, dedica una octava al exordio y al Guadiana, tras lo que encontramos otra sobre tres ciudades castellanas (Salamanca, Segovia y Toledo). Le sigue una octava madrileña, con los acertijos de los muros, la Puerta

Cerrada y el nuevo del Manzanares, y después encontramos dos octavas y media consagradas al palacio-retiro de Felipe II en los alrededores de Madrid, El Escorial. Luego, dos medias octavas pintan el puente de Triana y el Guadalquivir (con la «gente» —peces— que vive en sus aguas), y media más, los Toros de Guisando. La mención a Segovia y el barrio bajo el acueducto (el Azoguejo) podría aglutinar una sección de agua o fuentes, pero no es así, pues volvemos a la Mancha con Calatrava y a Andalucía con Granada, tras lo que tenemos las fuentes de Toledo y Almagro, las sierras, la Mancha y las minas. En lo que sí hay coherencia con el pasaje de *La doncella Teodor* es en los recursos que emplea Lope para construir los acertijos: la mayoría siguen siendo equívocos sobre los nombres de los lugares o personajes en cuestión (el Mudo, Toros de Guisando, fuente de los Jacintos, Sierra Bermeja, Sierra Morena, la Mancha), con un pequeño porcentaje que se forma sobre hipérbolos (Toledo, El Escorial<sup>13</sup>, el Azoguejo, fuente de Almagro, minas).

Asimismo, podemos identificar ciertas semejanzas con *La doncella Teodor* en la estructura de la escena. Quien enuncia los acertijos es un español, y siempre ante un sultán, aunque, claro, en *La doncella Teodor* las adivinanzas son preguntas que va resolviendo Teodor (el sultán es un mero espectador del triunfo de la dama) y, en la *Jerusalén*, bravatas de Garcipacheco, quien, aunque rodomontesco en su comportamiento, es un hidalgo toledano, no un criado apicarado. En cualquier caso, lo indudable es que son pasajes relacionados.

#### 4. LAS FUENTES Y SU TRANSFORMACIÓN

Cabe preguntarse de dónde proceden estas pintorescas noticias o, al menos, la idea de acumularlas en una serie de acertijos. Podemos comprobar que, según algunos contemporáneos, las adivinanzas tenían curso popular<sup>14</sup> fijándonos en lo que sostiene Pedro de Medina y Diego Pérez de Mesa al comentar la hipérbole que sirve de base a una de ellas: «vulgarmente suele decirse que tiene el río Guadriana una puente que dura siete leguas» (1595: f. 143r)<sup>15</sup>. Sin embargo, también

<sup>13</sup> Aunque hay un juego de palabras sobre la parrilla escorialense, a un tiempo la forma de su planta, atributo del martirio de su santo patrón e imagen evocadora de la hoguera de la fama.

<sup>14</sup> No se encuentra entre los cuentecillos que trae Chevalier, aunque el libro tiene toda una sección dedicada a ciudades de España (1975: 365-379) en la que incluso encontramos algunos de Lope. Tampoco se localiza en la sección de «Pueblos de España» de la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz (1997: XI, cap. 6).

<sup>15</sup> También la incluyen, entre otros ingenios del momento, Pedro de Medina en el *Libro de grandezas y cosas memorables de España* (1549: f. 64v), Cristóbal de Mesa en *El patrón de España*: «Y Guadriana su famosa Puente / de siete leguas, al Ganado grata» (1612: f. 16v) y Antonio de Sousa en las *Flores de España* (1631: f. 11r). Algunas de estas obras son posteriores a las lopescas, por lo que no pudieron haber sido sus fuentes. Solo las citamos para indicar la difusión de estas noticias.

podemos indicar un origen textual de la escena y de las adivinanzas: una versión que da Gonzalo Fernández de Oviedo de la embajada a Tamerlán en tiempos de Enrique III de Castilla.

No obstante, no menciona a González de Oviedo el primer testimonio impreso que conocemos que recoge el material de las adivinanzas. Nos referimos al de López de Hoyos, quien en su «Declaración de las armas de Madrid» (1569), inserta en su relación de las exequias a doña Isabel de Valois, da noticia de la materia que conformará las adivinanzas madrileñas:

las murallas [de Madrid] son de pedernal finísimo, de lo que se saca fuego, [...] y finalmente en todo este territorio hay mucho pedernal, y particularmente en las canteras de Madrid que llaman las Almadrabas de Vallecas (1569: f. Ff5v).

Concretamente, López de Hoyos las presenta como tales adivinanzas y las contextualiza en la dicha embajada a Tamerlán:

Siendo, pues, este Clavijo embajador del rey Enrique III de España, queriéndole el gran Taborlán mostrar algunas cosas notables, le dijo: «Mira esta ciudad y la fortaleza de sus murallas». El cual le respondió: «No te maravilles, señor, de ver esto, porque el gran León de España, mi señor, tiene una ciudad que se llama Madrid la Ursaria que es muy más fuerte, porque está cercada de fuego y armado sobre agua y entran en ella por una puerta cerrada» (1569: f. Ff6v).

López de Hoyos prosigue explicando cómo Clavijo le contó a Tamorlán por qué llaman «gatos» y «escarabajos» a los madrileños, tras lo que trae otra anécdota que también nos interesa, pues se encuentra asimismo en nuestra lista de adivinanzas en *La doncella Teodor* y la *Jerusalén*:

De todo lo cual quedó muy admirado el gran Tamorlán, y en especial de lo que le dijo este embajador, mostrándole una puente el gran Taborlán, que su señor el León de España tenía una puente donde se apacentaban diez mil cabezas de ganado, lo cual dijo por el río de Guadiana, el cual se hunde diez leguas por debajo de tierra a diez o doce leguas de Mérida, en Extremadura (1569: f. Ff7r).

El diálogo entre Clavijo y Tamerlán que encontramos en López de Hoyos vuelve a recogerse años más tarde en la *Historia del gran Tamorlán* (1582), de Argote de Molina, quien esta vez señala claramente a Oviedo como origen de la noticia:

Entre las cosas que Gonzalo Fernández de Oviedo escribe del Tamorlán dice que tenía un anillo con una piedra de tal propiedad que cuando alguno decía mentira en su presencia, la piedra mudaba de color y que teniendo Ruy González de Clavijo noticia de este anillo hablaba al Tamorlán muchas cosas de las grandezas de España por metáforas, y como lo que le decía era verdad y el Tamorlán vía la piedra

en su verdadero color admirábase de las cosas que le decía. Entre otras refiere haberle dicho que el rey su señor tenía tres vasallos de linaje que traían en campo seis mil caballeros y de espuela dorada, por los maestros de Santiago, Alcántara y Calatrava, y que tenía una puente de cuarenta millas en largo sobre la cual pacían docientas mil cabezas de ganado, por el espacio de tierra que hay donde se esconde el río de Guadina [*sic*] hasta el lugar donde torna aparecer; que tenían un león y un toro que se mantenían cada día del pasto de doce vacas, por alusión del nombre de las famosas ciudades de León y Toro; que tenía una villa cercada de fuego y armada sobre agua, por la villa de Madrid, abundosa de ella, por muchas fuentes, y cercada de muro de pedernales; que tenía tres canes que peleaban en el campo por docientas lanzas castellanas, por las tres villas de este nombre, Can de Roa, Can de Muño y Canes de Zurita (1582: f. ¶5r).

Concretamente, Argote de Molina se refiere a lo que «escribe Gonzalo Fernández de Oviedo, cronista de los Reyes Católicos, en su *Historia general de España* tratando de la vida del rey don Enrique de Castilla, tercero de este nombre» (1582: f. ¶2v), aunque lo cierto es que Oviedo no tiene ninguna obra con este título. En cualquier caso, Argote no puede evitar un comentario escéptico al final del relato:

Déjanos la antigüedad memoria de estas cosas, que aunque parecen indignas de historiadores graves, el lugar y materia de que se trata permite escribirlas como las hallamos. Consejas llamaron nuestros padres a cuentos semejantes, que el vulgo tiene tan recibidos que por mí no perderán un punto de su crédito (1582: f. ¶5r).

Si Argote insiste sobre el tenor oral y popular de estas adivinanzas, en 1629, años después de los textos lopescos que nos interesan, Jerónimo de Quintana vuelve a apuntar hacia Fernández de Oviedo y el primer autor que hemos citado, López de Hoyos y su «Declaración de las armas de Madrid» (1569), aunque aclarando cuál es exactamente la obra de Oviedo que dio origen a la noticia. Tras mencionar las maravillas que le mostró Tamorlán a Clavijo, Quintana trae la siguiente respuesta del embajador castellano:

No te admires, ¡oh, gran señor!, de lo que me has mostrado, porque el gran León de España, mi señor, tiene una ciudad que se llama Madrid la Ursaria muy más fuerte que esta por estar cercada de fuego y fundada sobre agua, a la cual se entra por una puerta cerrada, y hay en ella un tribunal donde los alcaldes son los gatos y los procuradores, los escarabajos, y andan por las calles los muertos (1629: f. 209v).

Quintana explica las bromas madrileñas y prosigue en estilo indirecto:

Entre otras paradojas que le dijo fue que el rey de Castilla, su señor, tenía tres vasallos a quien servían más de mil caballeros que calzaban espuelas doradas, por los maestros de las tres órdenes militares, Santiago, Alcántara y Calatrava, y que tenía

una puente donde se apacentaban diez mil cabezas de ganado, por el río Guadiana, que en tierra de Estremadura se hunde por debajo de ella diez leguas, al fin de las cuales se vuelve a descubrir. Y, últimamente, que tenía un león y un toro que todos los días del mundo se comían ciento y cincuenta vacas y otros tantos o más carneros y puercos, por las ciudades de Toro y León (1629: f. 211v-r).

Quintana no deja de ponderar el asombro de Tamorlán, que miraba su anillo mágico sin que cambiara de color, y cita para autorizar que la embajada fue histórica las *Quinquagenas* de Fernández de Oviedo (1629: f. 211r), a quien vuelve a mencionar al final del pasaje, acompañado, como adelantamos, de López de Hoyos:

Y si bien semejantes cuentos desdican en alguna manera de la gravedad de la historia, pero por habernos dejado la antigüedad memoria de ellos, la materia de que tratamos permite referirlos como los hallamos escritos por el capitán Gonzalo Fernández de Oviedo y por el maestro Juan López de Hoyos en los lugares citados, y por Argote de Molina, [...] el cual, aunque no los refiere en él, el vulgo los tiene tan recibidos que parece algo de temeridad contradecir su buena fe y crédito en esta parte (1629: f. 211r).

En efecto, el diálogo se encuentra en el tomo segundo del manuscrito de las *Quinquagenas* de Fernández de Oviedo (1555), concretamente en la quincuagena II, estanza XXXIII, donde el cronista interrumpe su relato de la embajada a Tamerlán para indicar una «fábula» que al respecto «anda entre el vulgo» (f. 65v), que son las preguntas de Clavijo a Tamerlán: el «puente» sobre el que pacen «muchos millares de ovejas et otros ganados» (el consabido Guadiana), el puente de Segovia (que Lope transforma en un acertijo sobre el barrio del Azoguejo), los tres maestros de las órdenes militares, el león y el toro (las ciudades de León y Toro), los tres perros guerreros (Can de Roa, Can de Muño y Canes de Zurita) y la «villa cercada de fuego et fundada sobre agua» (Madrid), todo aderezado con la sorpresa de Tamerlán al comprobar, gracias a su anillo mágico, que Clavijo no mentía. Finalmente, Oviedo acaba explicando que tal «fábula et historia anda por el mundo entre vulgares» (f. 66v).

Ese es, pues, el origen de la historia que tantos textos recorriera hasta llegar a la *Jerusalén* y *La doncella Teodor*. En tiempos de Lope, la anécdota se había convertido en toda una «conseja» y fortísima tradición popular madrileña. En los dos pasajes que hemos examinado, el Fénix bebe de ella, ya sea directamente o ya sea a través de Argote, aunque Lope actualiza las noticias con las menciones a maravillas de su tiempo (El Escorial) y a ciudades que conoce bien, como Sevilla, Toledo y Madrid, amén de otras inventadas por el mismo estilo que las de Oviedo.

## 5. CONCLUSIÓN

En suma, hemos mostrado que en *La doncella Teodor* y la *Jerusalén conquistada* hay dos escenas paralelas que se iluminan mutuamente y que dan muestras de una auto-reescritura lopesca, auto-reescritura que además actúa en la dirección habitual en el Fénix: lo que Lope desarrolla en su obra no dramática lo reaprovecha luego, a veces en múltiples ocasiones, para sus comedias (Sánchez Jiménez, 2014a: 412). En nuestro caso, la *Jerusalén* presenta un extenso pasaje que debemos entender en el contexto del «paradigma de embajada» y de la arrogancia española, y que poco más tarde Lope aprovecha en *La doncella Teodor* como cantera para unas pocas adivinanzas chuscas del gracioso Padilla. Las dos obras tienen una datación complicada: la *Jerusalén* Lope la escribe en, al menos, dos etapas: en torno a 1604 y entre esa fecha y 1608; en cuanto a *La doncella Teodor*, la crítica solo nos ha podido proporcionar una fecha conjetural: entre 1608 y 1610.

El dato clave para poder precisar algo más esta cronología es la fuente de los dos pasajes: una anécdota sobre la embajada a Tamerlán que procedía de las *Quinquagenas* de Fernández de Oviedo y que Lope pudo leer en López de Hoyos y Argote de Molina, pero que desarrolla bastante en la *Jerusalén*, actualizándola y, sobre todo, madrileñizándola y toledanizándola (tres noticias sobre Madrid y varias más sobre El Escorial; dos anécdotas sobre Toledo). Puesto que la última fase de escritura de la *Jerusalén* se dio en estas dos ciudades castellanas, el dato resulta interesante: podría indicar que el Fénix incluyó en el pasaje en cuestión elogios a su lugar de residencia. Si tuviéramos que elegir entre Madrid y Toledo, sin embargo, el contexto nos inclina por la segunda. En efecto, el personaje original de la anécdota (Ruy González de Clavijo) era madrileño, pero Lope le adjudica la hazaña a un protagonista toledano, por lo que tal vez sea prudente situar en la etapa toledana del Fénix (esto es, entre 1604 y 1607) la redacción de esta parte de la *Jerusalén* y, por tanto, del origen lopesco de la historia de las adivinanzas. En ese sentido, y si aceptamos el arco temporal de redacción de *La doncella Teodor* que proponen Fichter (1941) y González Barrera (2007: I, 169-170; 2008: 31), esto es, abril de 1608 a abril de 1610, el pasaje de la *Jerusalén* precede al de *La doncella Teodor* y la comedia resumiría lo desarrollado en la epopeya trágica. Es más, parece probable pensar también que Lope debió de escribir *La doncella Teodor* poco después de la escena de la *Jerusalén*, mientras la mantenía fresca en la memoria y guardaba aún su interés en el episodio. Por consiguiente, parece plausible fechar la comedia en 1608, al inicio del arco cronológico que proponen los críticos. Igualmente interesante es señalar el contexto común de la escena en *La doncella* y la *Jerusalén*: un toledano en la corte de un sultán. Este detalle demuestra que el Fénix era perfectamente consciente del origen de la tradición (la embajada a Tamerlán) y del hecho de que estaba realizando variaciones sobre la misma.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo (1582). *Historia del gran Tamorlán*. Sevilla: Andrea Pescioni.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2007). *El médico de su honra*. Ana Armendáriz Aramendía (ed.). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- CARREÑO, Antonio (ed.) (2003). Lope de Vega Carpio, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*. Madrid: Biblioteca Castro.
- CASE, Thomas (1994). «Parody, Gender and Dress in Lope's *La doncella Teodor*». *Bulletin of the Comediantes*, 46, pp. 187-206.
- CERVANTES, Miguel de (2010). *La Gran Sultana doña Catalina de Oviedo*. Luis Gómez Canseco (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- CHEVALIER, Maxime (1975). *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- CONDE PARRADO, Pedro (2017). «Los *Epitheta* de Ravisius Textor y la *Picta poesis Ovidiana* de Niklaus Reusner en la *Jerusalén conquistada* y en otras obras de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, 23, pp. 366-421.
- D'ARTOIS, Florence (2006). «Las imágenes agentes y lo trágico en la *Jerusalén conquistada*». *Anuario Lope de Vega*, 12, pp. 19-34.
- DARBORD, Bernard (1995). «La tradición del saber en la *Doncella Teodor*». En Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 de octubre 1993)*. Granada: Universidad de Granada, t. 1, pp. 13-30.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (ed.) (1951-1954). Lope de Vega Carpio, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1880). *Las quinquagenas de la nobleza de España*. Vicente de la Fuente (ed.). Madrid: Real Academia de la Historia, t. 1.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (s.a.). *Las quinquagenas de los reyes, príncipes, duques, marqueses y condes y caballeros y personas notables de España*, t. 2, parte segunda [BNE MSS/2218].
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (2015). «Las técnicas y artificios de la novela griega y las comedias bizantinas de Lope». En Carlos Mata Induráin y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), «*Venia docendi*». *Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014)*. Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 61-71.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (2017). «Las comedias bizantinas de Lope en su contexto teatral español e italiano». *Anuario Lope de Vega*, 23, pp. 229-252.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (2019). *Entre corsarios y cautivos. Las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- FICHTER, William L. (1941). «New Aids for Dating the Undated Autographs of Lope de Vega's Plays». *Hispanic Review*, 9, pp. 79-90.

- GARCÍA MERCADAL, José (1999). *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2005). «Letras divinas y humanas en la *Jerusalén conquistada* de Lope». *Anuario Lope de Vega*, 11, pp. 109-132.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2007). «Lope de Vega y el humanismo sevillano: el *Cantar* bíblico en la *Jerusalén conquistada*». En Piedad Bolaños, Aurora Domínguez Guzmán y Mercedes de los Reyes Peña (eds.), *Homenaje al profesor Klaus Wagner: geh hin und lerne*. Sevilla: Universidad de Sevilla, t. 2, pp. 617-633.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2013). «Lope hebraizante: la Jerusalén bíblica en la *Jerusalén conquistada*». *Hispanica Judaica*, 9, pp. 233-248.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2015). «De la égloga a la “epopeya trágica”: Garcilaso en la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 63, pp. 61-79.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián (2005). «La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega: primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático». *Quaderni Ibero Americani: Attualità Culturale della Penisola Iberica e dell'America Latina*, 97, pp. 76-93.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián (2006). «La historia de la doncella Teodor: una invención greco-bizantina, un cuento de *Las mil y una noches* y, finalmente, un pliego de cordel». *Boletín Hispánico Helvético*, 8, pp. 5-33.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián (2007a). «Lope de Vega y su lectura de la *Historia de la doncella Teodor*». *Analecta Malacitana*, 30, pp. 435-442.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián (ed.) (2007b). Lope de Vega Carpio, *La doncella Teodor*. En Marco Presotto (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*. Lérida: Milenio, t. 1, pp. 165-302.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián (ed.) (2008). Lope de Vega Carpio, *La doncella Teodor*. Kassel: Reichenberger.
- GONZÁLEZ DÁVILA, Gil (1623). *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid*. Madrid: Tomás Junti.
- JEREZ-GÓMEZ, Jesús David (2010). «*La doncella Teodor* de Lope de Vega como modelo del *Arte nuevo de hacer comedias*». *Romance Notes*, 50, pp. 253-263.
- LARA GARRIDO, José (1981). «Fusión novelesca y épica en Lope (de *La hermosura de Angélica* a la *Jerusalén conquistada*)». *Analecta Malacitana*, 4, pp. 187-202.
- LÓPEZ DE HOYOS, Juan (1569). *Historia y relación verdadera de la enfermedad y felicísimo tránsito y suntuosas exequias fúnebres de la serenísima reina de España doña Isabel de Valois*. Madrid: Pierres Cosin.
- MADROÑAL, Abraham (2011). «A propósito de *La doncella Teodor*, una comedia de viaje de Lope de Vega». *Revista de Literatura*, 73, pp. 183-198.
- MCKENDRICK, Melveena (1974). *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «Mujer Varonil»*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MEDINA, Pedro de (1549). *Libro de grandezas y cosas memorables de España*. Sevilla: Dominico de Robertis.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (ed.) (1913). Lope de Vega Carpio, *La doncella Teodor*. En *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo XIV. Comedias novelescas*. Madrid: Real Academia Española, pp. 133-178.
- MESA, Cristóbal de (1612). *El patrón de España*. Madrid: Alonso Martín / Miguel de Siles.
- MOCHÓN CASTRO, Montserrat (2012). *El intelecto femenino en las tablas áureas: contexto y escenificación*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. María Rosa Cartes (trad.). Madrid: Gredos.
- OLEZA, Joan (1986). «La propuesta teatral del primer Lope». En José Luis Canet Vallés (ed.), *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*. London: Tamesis, pp. 251-308.
- OLEZA, Joan y Fausta ANTONUCCI (2013). «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones». *RILCE*, 29, pp. 689-741.
- PARKER, Margaret R. (1996). *The Story of a Story Across Cultures: The Case of the Doncella Teodor*. London: Tamesis.
- MEDINA, Pedro de y Diego PÉREZ DE MESA (1595). *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España*. Alcalá de Henares: Juan Gracián / Juan de Torres.
- PIERCE, Frank (1956). «The Literary Epic and Lope's *Jerusalén conquistada*». *Bulletin of Hispanic Studies*, 33, pp. 93-99.
- QUINTANA, Jerónimo de (1629). *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*. Madrid: Imprenta del Reino.
- RENNERT, Hugo y Américo CASTRO (1968). *Vida de Lope de Vega*. Salamanca: Anaya.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2014a). «Otro soneto apelativo a la noche en Lope de Vega: *El príncipe perfeto* (c. 1612-1614)». *eHumanista*, 27, pp. 407-414.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2014b). «El sangrador y la bigotera: fuentes y sentido de un chiste de Coquín en *El médico de su honra*». *Anuario Calderoniano*, 7, pp. 229-254.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2018). *Lope de Vega. El verso y la vida*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (ed.) (2019). Lope de Vega Carpio, *El honrado hermano*. En Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*. Madrid: Gredos, t. 2, pp. 913-1.070.
- SANTA CRUZ, Melchor de (1997). *Floresta española*. María Pilar Cuartero y Maxime Chevalier (eds.). Barcelona: Crítica.
- SOUSA, António de (1631). *Flores de España*. Lisboa: Jorge Rodríguez.
- VEGA CARPIO, Lope de (1997). *El casamiento en la muerte*. En Luigi Giuliani (ed.), *Comedias de Lope de Vega. Parte I*. Lérida: Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, t. 2, pp. 1.149-1.276.
- VEGA CARPIO, Lope de (2003 [1609]). *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*. Antonio Carreño (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.
- VEGA CARPIO, Lope de (2008). *La doncella Teodor*. Julián González Barrera (ed.). Kassel: Reichenberger.

- VEGA CARPIO, Lope de (2019). *El honrado hermano*. Antonio Sánchez Jiménez (ed.). En Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*. Madrid: Gredos, t. 2, pp. 913-1.070.
- VÉLEZ SAINZ, Julio (2015). *La defensa de la mujer en la literatura hispánica. Siglos XVI y XVII*. Madrid: Cátedra.
- WRIGHT, Elizabeth R. (2004). «Entre épica y picaresca: la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega». En Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001*. Newark: Juan de la Cuesta, t. 2, pp. 589-594.

Recibido: 10/12/2020

Aceptado: 19/04/2021



UNAS ADIVINANZAS ESPAÑOLAS DE LOPE DE VEGA: ESTUDIO DE UNA FÓRMULA CÓMICA EN  
LA *JERUSALÉN CONQUISTADA* (1609) Y LA *DONCELLA TEODOR* (C. 1608-1610)

RESUMEN: El presente trabajo examina un pasaje de una comedia de Lope de Vega, *La doncella Teodor*, en el que el gracioso español Padilla le propone a la protagonista unas jocosas adivinanzas que ella va solventando en presencia del sultán. Concretamente, analizamos el episodio en relación con unos versos del libro XV de la *Jerusalén conquistada* (1609), también protagonizados por un español y un sultán (en esta ocasión, Saladino). Tras proporcionar un breve estado de la cuestión, estudiamos las adivinanzas de *La doncella Teodor* y las comparamos con las de la *Jerusalén*, examinando su función respectiva y reflexionando sobre la pertinencia de este eco textual para resolver cuestiones como la datación de la comedia y para destacar ciertos usos autoriales de Lope.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, *La doncella Teodor*, *Jerusalén conquistada*, adivinanzas, fórmulas.

LOPE DE VEGA'S SPANISH RIDDLES: A COMIC FORMULA IN *JERUSALÉN CONQUISTADA* (1609)  
AND *LA DONCELLA TEODOR* (C. 1608-1610)

ABSTRACT: This article examines a passage in a play by Lope de Vega, *La doncella Teodor*, in which the Spanish gracioso, Padilla, challenges the protagonist to some funny riddles that she solves, all in the presence of the sultan. In particular, we analyze the episode in relation to some verses in Lope's *Jerusalén conquistada* (1609), book XV, also starring a Spaniard and a sultan (this time, Saladin). After a brief state of the art, we study *La doncella Teodor*'s riddles and compare them to those in the *Jerusalén*, examining their respective function and pondering upon the pertinence of this textual echo to solve problems such as the play's chronology, and to underline certain aspects of Lope's *usus scribendi*.

KEYWORDS: Lope de Vega, *La doncella Teodor*, *Jerusalén conquistada*, riddles, formulae.



# CÓMO DILATAR CON LO VEROSÍMIL UN *EXEMPLUM* MARIANO (LA SACRISTANA EN MANOS DE LOPE)

ALDO RUFFINATTO

Università degli Studi di Torino  
aldo.ruffinatto@unito.it

## 1. EL HIPOTEXTO Y SUS MANIFESTACIONES MEDIEVALES

El primer responsable de la manifestación en tierra de España del tema de la monja sacrílega en una de sus variantes más conocidas, es decir: «leyenda de la sacristana o de Beatriz»<sup>1</sup>, fue Alfonso X, que en la n.º 94 de sus *Cantigas de Santa María*<sup>2</sup> relató la historia de una monja, hermosa, sabia, devota y admirable en el ejercicio de sus funciones de sacristana y tesorera de un convento indeterminado, la cual no supo resistir a la tentación de fugarse del convento en compañía de un «cavaleiro» que la sedujo. Pero, antes de poner en marcha sus malos propósitos, no se le olvida pasar por la iglesia y dejar en el altar de la Virgen las llaves del convento, implorando la misericordia de la Madre María y confiándole, al mismo tiempo, la custodia de la casa. Llevó, después, con su amante una vida desenfrenada durante una larga temporada hasta cuando, inspirada por la Virgen, se arrepiente y acaricia el deseo de volver al convento. Lugar donde, en todo el periodo de su ausencia, la Virgen había desarrollado en su nombre el papel de sacristana y tesorera sin despertar sospechas en la comunidad. Tras haber sido abandonada por el seductor y haber tomado el camino de vuelta, perseverando en la mortificación y las penitencias, la desdichada llega a las puertas del convento y pide informaciones sobre el estado de la vida monástica en el lugar. Le contestan que

---

<sup>1</sup> Sobre esta leyenda sigue siendo fundamental la monografía de Robert Guiette (1928) que examina detalladamente en una perspectiva comparativista todas las manifestaciones del tema en la literatura occidental desde sus orígenes hasta las dos primeras décadas del siglo xx. Como es bien sabido, el tema de la monja depravada, además de la leyenda de la sacristana, presenta otras variantes en la Edad Media, entre las cuales destaca la que Gonzalo de Berceo divulgó a través de uno de sus *Milagros de Nuestra Señora* (n.º XXI, «De cómo una abadesa fue preñada et por su combenito fue acusada et después por la Virgen librada» [2001: 117-131]).

<sup>2</sup> «Esta è como Santa Maria serviu en logar da monja que sse foi do mõeiteiro» (1986: I, 288-291).

todo funciona a la perfección puesto que la abadesa, la priora y la sacristana-tesorera siguen desarrollando sus oficios respectivos de manera sumamente ejemplar. Asombrada, confusa y temerosa la sacristana entra en la iglesia, donde vuelve a encontrar sobre el altar de la Virgen las llaves y el hábito del que se había despojado antes de fugarse; y, habiendo tomado conciencia del milagro, recupera su puesto en la comunidad como si nada hubiese ocurrido. Después de algún tiempo, la sacristana confiesa a sus hermanas su triste experiencia y los pormenores del milagro realizado por la Virgen, presentando como testimonio al mismo caballero con quien había compartido su aventura: «E tan toste, sen desden / e sen vergonna de ren / aver, juntou o convento / e contou-lles o gran ben / que lle fezo a que ten / o mund' en seu mandamento; / e por lles todo provar / quanto lls dizia, / fez seu amigo chamar, / que llo contar ya» (1986: I, 291, vv. 106-115). Tras adquirir conciencia del milagro, la comunidad monástica levanta cantos de alabanza y agradecimiento a la Madre de Dios.

Como se sabe, la cantiga 94 de Alfonso X remite a fuentes latino-germánicas pertenecientes al área de los monasterios cistercienses de la antigua Sajonia y, de manera específica, al testimonio de Cesario de Histerbach, que en su *Dialogus miraculorum* («Distinctio septima de Santa María», cap. XXXIV)<sup>3</sup> relata exactamente el caso de una monja, llamada Beatriz, sacristana (*custos*) en un convento indeterminado, quien, rompiendo sus votos, escapa del convento con su amante (un clérigo) tras dejar las llaves de la casa en el altar de la Virgen. El subsiguiente desarrollo de la acción abarca la defección del clérigo y el refugiarse de Beatriz en el ejercicio de la prostitución. Un proceso de degradación que se prolonga por

<sup>3</sup> Por su brevedad transcribimos aquí íntegro el texto de Heisterbach: «In monasterio quodam sanctimonialium, cuius nomen ignoro, ante non multos annos, virgo quedam debebat nomine Beatrix. Erat enim corpore speciosa, mente devota, et in obsequio Dei genitricis ferventissima. Quotiens illi speciales oraciones sive venias secretius offerre potuit, pro maximis deliciis reputavit. Facta vero custos, haec egit tanto devotius quanto liberius. Quam clericum quidam videns et concupiscens procarari coepit. Illa verba luxuriae spernente, isto importunius instante, serpens antiquus tam vehementer pectus eius succendit, ut flammam amoris ferre non possit. Accedens vero ad altare beatae virginis patronae oratorii, sic ait: Domina, quanto devotius potui, servivi tibi, ecce claves tuas tibi resigno; tentationes carnis sustinere diutius non valeo. Positisque super altare clavibus, clam secuta est clericum. Quam cum miser ille corripuisset post dies paucos abiecit. Illa cum non haberet unde viveret, et ad claustrum redire erubesceret, facta est meretrix. In quo vicio cum publice quindecim annos transeisset, die quadam, in habitu seculari, ad portam venit monasterii. Que cum dixisset portario: nosti Beatricem quandoque huius oratorii custodem? respondit: optime novi. Est enim proba ac sancta domina et sine quaerela ab infantia usque ad hanc diem in hoc monasterio conversata. Illa verba hominis notans, sed non intelligens, dum abire vellet, mater misericordiae in effigie nota, ei apparens, ait: Ego per quindecim annos abstentiae tuae officium tuum supplevi; revertere nunc in locum tuum, et poenitentiam age, quia nullus hominum novit excessum tuum. In forma siquidem et habitu illius, Dei Genitrix vices egerat custodiae. Quae mox ingressa, quamdiu vixit gratias egit, per confessionem circa se gesta manifestans. Quod pusillanimes por eam confortetur, subsequens ostendit exemplum» (1861: 42-43).

quince años, transcurridos los cuales la desdichada se anima a regresar a su monasterio. A todo esto sigue: la pesquisa realizada por la monja para averiguar las consecuencias de su huida; la sorprendente respuesta del portero del convento que niega cualquier modificación en el mismo pues tanto la abadesa, como la priora y la sacristana siguen desempeñando sus tareas con atención y continuidad; y, finalmente, la aparición de la Madre de Dios que declara haber ocupado su lugar durante toda su larga ausencia y la alienta para que vuelva a su oficio habitual no sin emprender una dura penitencia.

El acto final de nuestra historia milagrosa, en la versión de Cesario de Heisterbach, establece la confesión de lo ocurrido por parte de la monja arrepentida y su valor ejemplar para los que buscan amparo en la devoción mariana.

Resumiendo, los testimonios de Cesario de Heisterbach y de Alfonso X se conforman con el modelo narrativo (o hipotexto) siguiente:

MODELO NARRATIVO (HIPOTEXTO)	MANIFESTACIONES (CESARIO DE HEISTERBACH, ALFONSO X)
1. [Situación inicial] Monja hermosa, virtuosa y devota.	Equilibrio y armonía en un convento cuya sacristana [denominada «Beatriz» por Cesario, sin nombre en la <i>Cantiga</i> de Alfonso], joven y hermosa, se distingue por sus virtudes.
2. [Ruptura del equilibrio] Monja sacrílega y fugitiva.	La monja cede a las pretensiones de un galán [«clericus» en Cesario; «cavaleiro» en Alfonso] y decide fugarse con él.
3. [Petición de ayuda] Rezo a la Virgen.	Antes de alejarse del monasterio la monja dirige una oración a la Virgen y deposita en su altar las llaves del convento.
4. [Daño] Proceso de degradación.	Tras fugarse con su galán, la monja experimenta durante un tiempo, más o menos largo, amores desenfrenados y lascivos.
5. [Reparación del daño] Proceso de mejoramiento.	La monja, arrepentida, vuelve al convento, donde descubre que nadie ha notado su falta, porque la propia Virgen ha desempeñado sus tareas.
6. [Recuperación y revelación] Monja reestabilizada y pregonera del hecho milagroso.	Habiendo recobrado su estado inicial, la monja da gracias a la Virgen y descubre los pormenores de su experiencia.

Apuntamos que la leyenda de la sacristana, más allá del testimonio de Alfonso X, no se refleja en ningún otro texto de las literaturas peninsulares de la época. Además, por lo que atañe al dominio literario castellano, a la ausencia de reflejos

en el siglo XIII corresponde igual falta de testimonios en los siglos XIV y XV cuando la sacristana hubiera podido albergarse con propiedad en algunos productos artísticos derivados de las colecciones de milagros en lengua latina (como el *Espéculo de los legos*), o en otros inspirados en los cánones de la ejemplaridad (como, por ejemplo, *El conde Lucanor*, *El Libro de buen amor*, *La reprobación del amor mundano* o el *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo).

Sin embargo, no debe creerse que el tema de la monja renegada hubiera desaparecido por completo del horizonte cultural castellano de estos siglos por considerarse ajeno a los intereses de los escritores que actuaban en el sector específico de las leyendas marianas. Lo que ocurre, en cambio, es que el interés hacia este tema se trasladó del dominio literario de la Edad Media (Berceo) al dominio paraliterario de los siglos sucesivos manifestándose preferentemente en los libros de horas y, sobre todo, en los de devoción privada que tuvieron amplia difusión (así en España como en otros países occidentales) durante los siglos XV y XVI, y fueron redactados primeramente en latín y después en lengua vulgar. Dichos libros se colocaron al lado de las colecciones latinas de milagros marianos que continuaron circulando en los ambientes monásticos (especialmente benedictinos y dominicanos) para uso y consumo de los religiosos comprometidos en el oficio de la divulgación y predicación, como, por ejemplo, el *Promptuarium exemplorum et miraculis Mariae Virginis* del fraile dominico alemán Johannes Herolt<sup>4</sup>.

Cierto es que se debe propiamente a estos repertorios y libros de devoción (mientras Cesario y Alfonso permanecen en el fondo como manifestaciones del hipotexto) la transmisión de las potencialidades diegéticas de las leyendas marianas al mundo literario hispánico de los Siglos de Oro. En otras palabras, deben buscarse en este dominio los principales depósitos de materiales diegéticos para los escritores que en las épocas áureas se lanzaron a la tarea de introducir temas hagiográficos (como este de la sacristana) en sus creaciones dramáticas o narrativas.

## 2. LA LEYENDA SE HACE TEATRO (*LA ENCOMIENDA BIEN GUARDADA* DE LOPE)

Un testimonio claro de esto lo ofrece Lope de Vega que, al redactar en 1621 una nota introductiva a la edición impresa de su comedia famosa *La buena guarda* (cuya versión primitiva, que conocemos en virtud de un manuscrito autógrafo<sup>5</sup>,

<sup>4</sup> Como se sabe, Johann Herolt (muerto en 1468), conocido también como el «Discipulus», fue un fraile predicador dominico, y una de las figura más relevantes de la espiritualidad dominica en Alemania en el siglo XVI. Sobre este autor y su obra de predicación puede verse la contribución de Ian D. K. Siggins (2009).

<sup>5</sup> De esta primera versión, como es notorio, nos ha llegado el manuscrito autógrafo que reza en la portada: «*La encomienda bien guardada*, comedia deste año de 1610». Para una descripción

apareció en 1610 con el título de *La encomienda bien guardada*), escribía: «Habiendo leído este prodigioso caso [se refiere, como es obvio, a la leyenda de la sacristana] en un *libro de devoción*, una señora destos reinos me mandó que escribiese una comedia, dilatándole con lo verosímil a sus tres Actos» (Artigas, 2002: 81-83). Lope hace, sin duda, referencia a uno de los muchos libros de devoción destinados a un público lego, especialmente femenino, que circulaban en aquel entonces difundiendo, entre otras cosas, los milagros de la Virgen María. Cuál fuese concretamente este libro no es fácil establecerlo, pero sí pueden ayudarnos algunas sugerencias que en su tiempo nos ofrecieron Cotarelo y Valledor (1904), Robert Guiette (1928), Díez y Giménez-Castellanos (1938) y, más recientemente, Artigas (2002) y McGrady (2011), quienes de manera más o menos concorde afirmaron que el tal «libro de devoción» debía ofrecer una versión del milagro de la sacristana no muy disímil de la que se muestra en Cesario de Heisterbach, en Hérolt y en la *Cantiga* de Alfonso X que, como ya sabemos, hacen hincapié en el mismo hipotexto<sup>6</sup>.

Así las cosas, resultará mucho más fácil determinar con cierta seguridad los artificios a los que Lope se había dirigido para «dilatar con lo verosímil a sus tres actos» el asunto transmitido por el devocionario; podremos, en otras palabras, observar con mayor conocimiento de causa las reglas que presiden la transformación de una leyenda mariana medieval (erigida a *exemplum*) en un drama vinculado con el canon de la comedia áurea. Para alcanzar este objetivo nos ha parecido conveniente proporcionar, en un apéndice, la descripción sucinta de los tres actos que constituyen *La encomienda bien guardada*<sup>7</sup>, repartiéndola en sendos segmentos dramáticos para mayor comodidad en la exposición y para facilitar las comprobaciones<sup>8</sup>.

---

de este autógrafo véase Presotto (2000: 221-229). Desdichadamente, de esta comedia lopiana no disponemos hasta ahora de una edición crítica fiable y basada en los principios científicos de la crítica textual (como, por ejemplo, la que realizó Daniele Crivellari para *Barlaán y Josafat* [Crivellari, 2021]), así que para nuestras exigencias puntuales tendremos en cuenta sobre todo la versión autográfica mencionando sus correcciones, cuando haga falta, y el estudio reciente de Stefania Capoia sobre el mismo tema en el que se hace referencia también a las ediciones digitales de Francisco Crosas y David Guinart (Capoia, 2014: 122-158). Finalmente, por lo que atañe a las referencias puntuales que se harán a lo largo de este trabajo nos apoyaremos en la edición de Francisco Crosas (2016), por ser la que mejor se conforma con los criterios que hemos elegido en esta circunstancia. Además, en esta misma edición el estudioso nos ofrece un recuento completo de los testimonios antiguos y modernos y de las ediciones «críticas» tanto de *La encomienda bien guardada* como de *La buena guarda* (Crosas, 2016: 12-13).

<sup>6</sup> Según Francisco Crosas, en cambio, «la libertad con que Lope trata el argumento es tal que resulta vana la inquisición de un modelo concreto» (2016: 12).

<sup>7</sup> Utilizamos el título del autógrafo porque justamente al texto de este testimonio remite la descripción que se hará a continuación. Desde ahora en adelante se hará referencia a este texto con la sigla *EBG*.

<sup>8</sup> Ver apéndice. Se ha repartido la síntesis del contenido en bloques homogéneos (no necesariamente

De hecho, al comparar la descripción sintética de la *EBG* con las manifestaciones antiguas que constituyen el hipotexto de la leyenda de la sacristana (Cesario de Heisterbach y Alfonso X, cantiga 94), es decir, el modelo narrativo al que Lope probablemente accedió a través del «libro de devoción» de la «señora destos Reinos», resultará más fácil poner de relieve los artificios realizados por el dramaturgo para transformar una leyenda mariana (perteneciente a la categoría de los *exempla*) en un producto teatral respetuoso de los cánones de la comedia áurea, los que el propio Lope había establecido en el *Arte nuevo de hacer comedias* (García Santo-Tomás, 2006: 131-152) y Cervantes había reafirmado, aunque a regañadientes, en el acto segundo del *Rufián dichoso*<sup>9</sup>.

Consideremos a este respecto el primero y más obvio principio de verosimilitud, el que Roland Barthes calificó de «informante» por su natural capacidad de arraigar la invención en la realidad. En nuestro caso, el aspecto genérico e indeterminado de las coordenadas espacio-temporales que etiquetaban la leyenda de la sacristana en sus primeras manifestaciones («in monasterio quadam, cuius nomen ignoro, ante non multos annos» [Cesario], «una abadía... una dona ouv'ali» [Alfonso X]), dan paso a la determinación concreta del lugar y a la permeabilidad de la dimensión sincrónica en la comedia de Lope. La acción dramática tiene su origen en las puertas de la iglesia conventual de un monasterio femenino de Ciudad Rodrigo (B1)<sup>10</sup>, creando de tal forma un *hic et nunc* especialmente apto para ofrecer una sensación de verosimilitud a los ojos de los espectadores de la época.

Lo que resulta ser en tanto más verdadero en cuanto que el mismo Lope, o alguien en su nombre, en las frecuentes correcciones y tachaduras del autógrafo y en la sucesiva edición impresa de la comedia (que vio la luz en 1621 con el título de *La buena guarda*), impulsado posiblemente por razones de censura o

---

correspondientes a la partición en escenas que, por lo demás, resulta ser inexistente en el autógrafo lopesco), marcando cada bloque con la letra B y añadiendo una numeración progresiva. Optamos por este tipo de segmentación porque esta nos parece más conveniente que la división en macrosecuencias (y microsecuencias) experimentada por Marc Vitse (1998; 2010) y refinada por otros estudiosos (Fausta Antonucci, Delia Gavela García y Monica Güell [2007]). Según mi parecer, la segmentación que proponen Vitse y otros se muestra más apropiada para el texto narrativo que para el dramático. Desde ahora en adelante, pues, nos serviremos de la repartición en bloques documentada en apéndice utilizando las siglas correspondientes a las distintas fases del desarrollo dramático (B1, B2, etc.). Sobre la segmentación de la comedia áurea, véase ahora Crivellari (2010: 101-115).

<sup>9</sup> Hago referencia al conocido diálogo entre las figuras alegóricas de la Comedia y la Curiosidad reproducido al comienzo de la segunda jornada de dicha comedia hagiográfica cervantina que salió a la luz en 1615, en la primera edición de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* (Sevilla, 1997: 175-180, vv. 1.209-1.312).

<sup>10</sup> Téngase en cuenta el hecho de que, si bien no consta históricamente la presencia de un monasterio femenino en Ciudad Rodrigo, en esta ciudad se construyeron, sobre todo en época renacentista, varios palacios y monasterios de varias órdenes religiosas, entre los cuales hubiera podido muy bien encontrar cabida un convento de monjas.

de autocensura, hizo desaparecer todas las referencias a las firmes coordinadas espacio-temporales de la primera redacción para sustituirlas con otras menos reconocibles y comprometedoras<sup>11</sup>.

Pero, son justamente estas modificaciones las que dejan transparentar cuál era la verdadera intención lopesca al redactar su primera representación teatral de la leyenda de la sacristana, a saber: la de convertir el carácter maravilloso y mítico del *exemplum* mariano en algo más corriente y más fácilmente accesible al público de la comedia áurea española. Desde la perspectiva de la verosimilitud o, mejor dicho, teniendo en la máxima consideración el propósito de «dilatarse con lo verosímil» un asunto legendario y ejemplar para acomodarlo a las exigencias de la expresión dramática.

La verosimilitud, por tanto, como artificio en respaldo a la transformación del *exemplum* en comedia, y que actúa en estrecha relación con otro recurso de naturaleza más propiamente estructural al que Lope alude de manera sintética con el término «dilatarse». Lo que en la *EBG* no consiste en la simple ampliación del «sujeto» planteado por la leyenda antigua, sino también en su enriquecimiento mediante la inclusión de una segunda trama al lado de la trama principal que abarca, como bien sabemos, el amor prohibido y sacrílego del galán-mayordomo del convento (Félix) por la abadesa del mismo convento de Ciudad Rodrigo (doña Clara).

En esta segunda trama, cuyo inicio se sitúa en B7, se habla de otro galán (llamado don Carlos) que aspira a contraer matrimonio con Elena, hermana de doña Clara, sostenido en este propósito por un viejo amigo (don Ricardo) del padre de Elena y Clara (don Pedro). Proyecto que encuentra el favor de don Pedro (quien sin embargo pide prudencia en su actuación) y, finalmente, la aceptación por parte de Elena. Seguidamente, en B10, el galán don Carlos nos hace saber que su relación con Elena está peligrando por culpa de «cierto competidor».

Se perfila así un clásico triángulo amoroso (del tipo «competitivo», en el que el amante compite con un rival por el amor de la persona a la que quiere), cuyo desarrollo dramático, sin embargo, no llega casi nunca a la representación «en hecho»<sup>12</sup> pues queda arraigada a la «relación» que de los hechos hacen sus personajes. Al mismo don Carlos, en efecto, le corresponde en B14 la tarea de informarnos de que su «competidor» se llama don Juan, un amigo que no ha dudado

<sup>11</sup> Una reseña exhaustiva de estas variantes puede verse ahora en Capoia (2014: 128-144). No me parece aceptable la hipótesis de que el texto corregido represente una segunda versión de la comedia, distinta y más representativa de la última voluntad del autor (Capoia, 2014: 124). En mi opinión, las numerosas correcciones y las tachaduras que salpican el autógrafo le confieren a este testimonio el título de original de imprenta que se transmitió al componedor para la realización de la edición impresa de 1621.

<sup>12</sup> Me refiero a la distinción que hace Cervantes en su *Rufián dichoso* entre representación en hecho y en relación: «Ya represento mil cosas —afirma la Comedia—, no en relación como de antes, sino en hecho» (Sevilla, 1997: 178, vv. 1.245-1.247; énfasis mío).

en traicionarle y del que ahora promete vengarse. A continuación, tras un breve fragmento de representación «en hecho» (B16) que se desarrolla en la portería del convento de Ciudad Rodrigo, donde la fingida doña Clara promete a Carlos interceder a su favor ante don Pedro y logra apagar sus ansias de venganza, la prosecución de la trama queda nuevamente confiada a una relación de lo sucedido, de manera que es don Pedro (en B23), quien nos hace saber que don Carlos y Elena ya están casados desde hace un par de años y que su yerno, perdido entre el juego y las mujeres, plantea un montón de problemas. Para solucionarlos pide la ayuda del ángel Clara. Finalmente, el *happy end* de todo el asunto queda encomendado a las palabras de don Carlos que en B25, dialogando con la fingida Clara, confiesa sus pecados y promete no volver a darle disgusto a su esposa.

En resumidas cuentas, toda la historia de don Carlos, Elena y don Juan (que en última instancia podría por sí misma sustentar el sujeto de una entera comedia de enredo) resulta compendiada en seis bloques por un total de 480 versos, casi todos consagrados a la narración de los acontecimientos («en relación» y no «en hecho»), y abiertos a la cooperación del lector (espectador), quien se ve obligado a rellenar con su competencia los vacíos dejados por el dramaturgo.

Resulta, por lo tanto, difícil pensar que esta segunda trama sea simplemente «una de tantas adiciones y rellenos, que, para alargar las comedias a sus tres actos reglamentarios, usaban nuestros dramaturgos de la edad de oro» (Díez y Giménez-Castellanos, 1938: 13); así como se muestra del todo improbable la valoración opuesta, la que aspira a sobrestimar la historia de don Carlos y Elena ofreciéndole la calificación de «tema principal» al igual que la historia de Félix y Clara<sup>13</sup>. Tanto más en cuanto que si así fuera, Lope traicionaría uno de los principios básicos de su *Arte nuevo de hacer comedias*: «Adviértase que sólo este sujeto / tenga una acción, mirando que la fábula / de ninguna manera sea episódica, / quiero decir inserta de otras cosas / que del primero intento se desvíen» (García Santo-Tomás, 2006: 170, vv. 181-185). En cambio, si bien miramos, esta segunda trama, lejos de calificarse como un simple enriquecimiento del contenido insertado para darle mayor cuerpo al recorrido dramático, o bien como una entidad autónoma y autosuficiente incluida para ensalzar el problema de los conversos, lejos de todo esto parece más bien responder a una necesidad concreta de tipo estructural y compositivo: la de plantear un ambiente secular y «profano» comparable en un

<sup>13</sup> Es lo que propone Carmen Artigas cuando escribe: «los dos temas principales de la buena guarda son la leyenda de la sacristana y el converso, ambos se contraponen con sutil ironía» (Artigas, 2002: 57). Además, la estudiosa confiere a la historia de don Carlos el título de «leyenda del converso» pues, en su opinión, en la figura del galán se transparenta la huella del converso, comparable, por oposición, a la mancha sacrilega que contamina la figura de doña Clara. Se trata de una opinión no falta de interés pero totalmente ajena a la economía de esta comedia lopesca, en la que —según mi parecer— no se percibe ningún intento de plantear el problema de los conversos, ni mucho menos el propósito de proyectar este problema sobre una pantalla irónica.

plan dialéctico con el ámbito religioso y «sagrado» de la piadosa leyenda de la sacristana.

En efecto, si razonamos en términos de actantes, aflora con claridad el juego en contrapunto entre las dos tramas, a saber: con el trasfondo del triángulo amoroso clásico (galán-dama-rival) se descubre en ambas tramas la figura de un seductor (don Juan, por un lado, Félix, el mayordomo del convento, por otro) que logra derrotar las reticencias de la dama<sup>14</sup> y obtener, al menos en un primer momento, sus favores<sup>15</sup> en virtud de los buenos oficios, más o menos intencionales, de un ayudante<sup>16</sup>. Y si a todo esto se agrega una consideración de carácter funcional (*à la manière* de Propp) no es difícil comprobar cómo en ambas tramas la desaparición del seductor, en vez de marcar el punto final de la acción, abre el camino para nuevos avances de los acontecimientos con la incorporación de una serie de «pruebas»<sup>17</sup> tras cuya superación el héroe (don Carlos, por un lado y doña Clara, por otro) podrá reunirse con su legítima esposa o esposo en la armonía de un orden nuevamente restablecido.

En suma, la dimensión analógica dibujada por los esquemas actanciales, junto con las interferencias que en más de un punto llegan a crearse entre una y otra trama<sup>18</sup>, desvelan la verdadera razón por la cual Lope se había animado a introducir una segunda trama en su versión dramática de la leyenda de la abadesa-sacristana.

<sup>14</sup> Elena, que parece dispuesta a aceptar los ofrecimientos de don Juan, el rival de don Carlos; y la abadesa Clara, hermana de Elena, que no duda en traicionar a su esposo celeste para huirse con Félix. Adviértase que la parte relativa a las relaciones entre Elena y don Juan se muestra muy difuminada porque, como ya sabemos, en la trama secundaria la figura del galán-competidor no goza de una presencia escénica sino que se apoya únicamente en el testimonio que ofrecen las palabras de don Carlos (B14, II, vv. 1.243-1.310).

<sup>15</sup> Es lo que da a entender don Carlos cuando, dialogando con Ginés (su «lacayo»), advierte: «Yo sé que me ha hecho tiro / en esta ocasión don Juan, / porque de Elena galán, / le cuesta más de un suspiro. / Con siniestra información / a don Pedro ha persuadido, / por quien Elena he perdido» (B 14, II, vv. 1.267-1.273).

<sup>16</sup> En lo que concierne a la trama inherente al triángulo Carlos-Elena-don Juan, el ayudante del seductor adquiere el semblante genérico de una categoría de enemigos de don Carlos que le desacreditaron ante los ojos del padre de Elena para favorecer los propósitos de don Juan. Este informe lo proporciona una vez más el mismo don Carlos, que refiere a su lacayo lo que sigue: «¡Cuántos, por mala opinión / que han puesto los enemigos, / son, Ginés, falsos testigos / en más de una información / ¡Cuántas honras hay quitadas, / cuántas noblezas perdidas / por pasiones no entendidas, / de enemistades pasadas» (B14, II, vv. 1.283-1.290). En cuanto a la pareja Félix-Clara, en cambio, el papel de ayudante lo desempeña Carrizo, el sacristán de la iglesia conventual, que al aceptar el oficio de alcahuete coopera en la huida de los amantes sacrílegos (B12, II, vv. 991-1.087).

<sup>17</sup> Doña Clara, como se verá más adelante, quedará sometida a una serie de tentaciones (pruebas) de naturaleza erótica (B21, B22), mientras que Elena, por su parte, tendrá que enfrentarse con las vejaciones y traiciones de don Carlos (B23).

<sup>18</sup> Interferencias debidas no simplemente a la relación parental de los personajes (Clara y Elena son hermanas, y don Pedro es el padre de ambas) sino más bien y sobre todo al paralelismo que caracteriza el desarrollo de las dos historias de amor.

No se trata, pues, de un simple dispositivo utilizado para ampliar o enriquecer los márgenes constitutivos de la leyenda medieval con añadidos argumentales más o menos complejos, sino más bien de un artificio puesto en marcha por Lope para rebajar la intensidad de lo «inverosímil» o «maravilloso» que en el hipotexto se acompañaba sin problemas con los milagros de la Virgen. En efecto, la inserción de las valencias «profanas» (y por su naturaleza «verosímiles»), transmitidas por el triángulo amoroso de la trama secundaria, contamina el mundo de la abadesa favoreciendo el arranque de la oposición «sagrado / profano» de la que se desprende el vigor dialéctico (y dramático) que caracteriza por entero el camino de la *EBG*. Será precisamente esta categoría opositiva la que se hará cargo de impulsar de manera continua la acción dramática.

No implica casualidad, pues, el hecho de que la oposición «sacro / profano» se muestre ya en las primeras líneas de la comedia (B1, I, vv. 1-206) cuando dos damas (Leonarda y Luisa) y dos galanes (don Juan y don Luis) bosquejan con su presencia y con palabras convenientes la cara «profana» de la situación<sup>19</sup>; mientras que el sacristán de la iglesia conventual (Carrizo), representa, por lo menos en esta primera fase, la cara «sagrada». El mismo Carrizo que en la fase inmediatamente sucesiva se dejará llevar por un elemento profanador por antonomasia, es decir, el carnaval<sup>20</sup>, razón por la que toda la parte inicial de la de comedia (B1) no parece desempeñar otra función que no sea la de preparar el terreno para favorecer una correcta interpretación (lectura) de la parte central de la comedia, a saber: el amor sacrílego de la joven abadesa por el mayordomo del convento de Ciudad Rodrigo.

A la misma categoría opositiva, en efecto, se ciñe el desarrollo de la acción concerniente a la trama principal, en la que los personajes se muestran implicados en un mecanismo dramático impulsado por el contraste entre «amor sacro» y «amor profano». La cara «profana» se refiere, como es obvio, a la relación amorosa entre doña Clara y el mayordomo Félix, mientras que la «sagrada» le corresponde por entero al matrimonio espiritual entre la abadesa y Cristo.

<sup>19</sup> Las dos damas y los dos galanes, en efecto, parecen acercarse a un tema muy experimentado en la literatura amorosa medieval y no extraño a la comedia áurea, a saber: el del amor por los ojos en un ambiente (iglesia) tradicionalmente favorable a este tipo de comunicación (en nuestro caso se trata de la anunciada celebración de la misa en la iglesia conventual de Ciudad Rodrigo). Sin embargo, el tema en objeto no tendrá ningún desarrollo en la prosecución de la comedia puesto que los personajes a los que debería corresponderles dicha función (damas y caballeros) no sobrepasan los límites del primer bloque (B1) y no volverán a tener ningún espacio operativo a lo largo del recorrido dramático de la *EBG*.

<sup>20</sup> Carrizo, al caer en la tentación de un alegre carnaval, trasladará su aparente santidad, la que manifestaba en B1, desde el ámbito «sagrado» de las amonestaciones al ámbito «profano» de las danzas y las canciones carnavalescas en B2. Dicha transformación, como ya se ha visto, le permitirá al sacristán de la iglesia conventual asumir el papel del «gracioso» y penetrar por este camino en la trama principal de la comedia colocándose al servicio de los amantes sacrílegos.

Lope, aquí como en otras circunstancias, exhibe una extraordinaria capacidad lingüística y retórica para llevar adelante este contraste pues, por un lado, encomienda el «amor profano» al código bucólico (con arreglo a los módulos garcilasianos), y por otro, confía al código místico (en la versión de san Juan) la tarea de expresar el «amor sagrado». De hecho, resulta bastante sencillo comprobar la presencia del código bucólico en el monólogo que Félix pronuncia en B15 (vv. 1.367-1.375) para dibujar el ambiente (con todas la características del *locus amoenus*) donde encuentran refugio los amantes fugitivos.

En este verde prado,  
donde compiten tan hermosas fuentes,  
que su cristal helado,  
dividido por lazos diferentes,  
la hierba lisonjea...  
aquí, donde las flores  
parece que se esfuerzan diligentes  
a vencer tus colores...

Y que todo esto no sea simplemente, como se podría con razón pensar, una coincidencia aleatoria debida a la elección de un asunto tópico y convencional lo demuestra la elección de una métrica bien definida, donde la alternancia de heptasílabos y endecasílabos reunidos en estrofas de seis versos remite tanto a la «lira» de Garcilaso como al «sexteto-lira», al que muy a menudo acude Luis de León en su traducción de las *Odas* de Horacio<sup>21</sup>. Por otro lado, aún más fácilmente se reconoce la impronta mística en la figura del pastor y en las palabras que designan su desesperada búsqueda de la oveja perdida (B15). Aquí, en efecto, resuenan las ansias que san Juan de la Cruz en su *Cántico espiritual* atribuye a la Amada comprometida en la búsqueda del Amado, como se percibe con claridad al comparar las palabras de la Amada sanjuanésca: «Pastores, los que fuerdes / allá por las majadas al otero, / si por ventura vierdes / aquel que yo más quiero, / decilde que adolezco, peno y muero. / Buscando mis amores / yré por esos montes y riberas; ni cogeré las flores, / ni temeré las fieras, / y passaré los fuertes y fronteras» (Elia, 1990: 105-106, vv. 6-15), con las expresiones que Lope encomienda a su mítico pastor.

Daré silbos mortales,  
daré gritos, que atruene monte y selva  
por entre estos jarales;  
tanto deseo que a su pasto vuelva.

<sup>21</sup> Para un análisis exhaustivo de las correspondencias entre lo métrico y lo espacial en la *EBG* (o *La buena guarda*), remito a Crivellari (2010: 101-115).

¡Hola, pastores míos!  
 ¿Habéis visto mi oveja entre estos ríos?  
 Montes altos, cubiertos  
 de antiguos robles y robustas hayas...  
 (B15, vv. 1.439-1.446).

Sin embargo, el efecto lingüístico más sugerente se halla justo después de esta primera aparición del pastor (B15, II, vv. 1.509-1.540) y más concretamente cuando doña Clara, al describir la comparecencia de esta figura en el verde prado mientras don Carlos seguía dormido en su regazo, no duda en acudir al código místico sanjuanescos, inherente a su interlocutor, sirviéndose de palabras que parecen extraídas sin más del *Cántico espiritual*: «Echado ya el cayado / miraba selvas, montes y riberas, / a ver si parecía, / y a silbos la campaña estremecía» (B15, II, vv. 1.519-1.522). Y además, recalcando versos pertenecientes a otros poemas de san Juan, como, por ejemplo, el sublime último verso de la *Noche oscura* («entre las azucenas olvidado» [Elia, 1990, v. 40]) que Lope representa de este modo: «entre azucenas blancas deshojadas» (B15, II, v. 1.532).

No cabe duda de que la adopción del código místico por parte de Clara puede considerarse como un indicio de transformación o, por mejor decirlo, de una nueva aproximación de la dama al «amor sacro», al que se había furtivamente sustraído alejándose del convento; mientras que don Carlos, al valorar las palabras de Clara sobre el pastor, demuestra su continua adhesión al «amor profano» y al código bucólico correspondiente. De hecho, en su opinión, el encuentro de Clara con el pastor no es otra cosa que un sueño («sin duda que soñabas» [v. 1.535]) estrechamente relacionado con las reglas del amor mundano en una perspectiva neoplatónica: «Como acaso pensabas / en los amores de tu nuevo dueño, / soñabas hermosura, / y el alma fue el pincel de la pintura» (II, vv. 1.537-1.540)<sup>22</sup>.

De cualquier modo, el mecanismo dramático puesto en marcha por la oposición «amor sacro / amor profano» sigue funcionando como motor de la acción incluso después, cuando en la prosecución de la comedia el triángulo amoroso de la trama principal se deshace debido a la desaparición del seductor (Félix), quien, asustado por una serie de señales que apuntan a una intervención divina, en compañía de Carrizo sale de prisa y a escondidas del lugar de los amores para alejarse de la pobre abadesa, abandonada a su destino (B18). Seguidamente, en el puesto dejado libre por Félix se sitúan otros actantes que adquieren paulatinamente el aspecto de un joven campesino (B21), y de algunos galanes y gentilhombres (B22).

<sup>22</sup> Adviértase que el ambiente bucólico quedará poco después parodiado por el gracioso, Carrizo, con una esperpéntica aproximación del término «bucólico» a la boca (*bucca*) de un comilón: «Cada día / —afirma Carrizo— la bucólica me fia, / y tú veras que no son / las de Virgilio tan buenas, / aunque por lisonja estén / con aquellos versos bien / Galo, Títo y Mecenas» (vv. 1.555-1.560).

Con estos nuevos seductores el amor profano se muestra más estrechamente atado a la pasión y la tentación diabólica que se expresan en el nivel métrico mediante versos de arte menor (redondillas y canciones). No extrañará, pues, que el representante oficial del «amor sacro», a saber: el pastor en busca de la oveja perdida, utilice (en B22) el tono lírico y místico practicado anteriormente como punto de referencia<sup>23</sup> para otro contexto donde el sentido recóndito y alusivo de la alegoría cede el paso a la relación analógica expresada mediante la modalidad metafórica.

porque yo no soy pastor  
como algunos arrogantes  
que vengan los adulterios  
que las ovejas les hacen.  
Si ellas lloran y les pesa  
(que no hay cosa más süave  
para mí, que ver llorar,  
porque el corazón me parten),  
luego les doy sal, y algunas  
con esta sal tales salen,  
que no hay carne más sabrosa  
en la mesa de mi Padre  
(vv. 2.473-2.484).

Y lo haga conformándose con versos de arte menor pero convirtiendo las redondillas del amor profano<sup>24</sup> en un tipo métrico, el romance<sup>25</sup>, más adecuado para expresar lo sagrado. Lo suficiente para que la abadesa, en cuanto oveja perdida, capte el significado profundo del mensaje emitido por el pastor y se disponga a regresar al redil, es decir, al convento de Ciudad Rodrigo entre los brazos de su legítimo esposo<sup>26</sup>; el mismo ámbito monástico donde se hace efectivo el milagro de la Virgen que constituye la base de soporte de toda la historia en la leyenda medieval (*exemplum*) sobre la cual se fundamenta la comedia de Lope.

<sup>23</sup> No se debe a la casualidad, pues, el hecho de que, al tomar nuevamente la palabra, el pastor traiga a la memoria de la abadesa los datos de su primera aparición: «¿No te acuerdas que buscaba / por prados, por arenas, / por sierras, por altos montes / una oveja aquella tarde?» (B22, vv. 2.439-2.442).

<sup>24</sup> Sobra recordar que el propio Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*, hablando de las relaciones entre lo métrico y el aspecto argumental, no oculta esta peculiaridad expresiva de las redondillas: «son para las cosas de amor las redondillas» (García Santo-Tomás, 2020: 148, v. 312).

<sup>25</sup> Baste pensar en los «romances» sobre temas teológicos, bíblicos y evangélicos de san Juan de la Cruz (Elia, 1990: 132-149).

<sup>26</sup> «Mas ¡ay, burlas celestiales! / Ora pasen a mis ojos, / ora en mis sentidos, pasen, / avisos me ha dado el cielo / para que su gracia alcance. / Ir quiero animosamente, / en este villano traje, / desde aquí a Ciudad-Rodrigo. / Quizá este pastor es ángel, / y me anima a dar la vuelta / donde penitente acabe / esta miserable vida» (B22, vv. 2.488-2.499).

Le corresponde, pues, a nuestro dramaturgo la tarea de incluir en el dominio de la verosimilitud dramática un «sujeto»<sup>27</sup> que por su naturaleza pertenece al terreno de lo «maravilloso» y de lo «inverosímil», y cuya representación escenográfica plantea problemas de no poca envergadura. Desde sus respectivos mundos míticos y legendarios, Cesario de Heisterbach y Juan Herolt no habían tenido inconvenientes en delegar el oficio actorial directamente a la imagen de la Virgen («... mater misericordiae, in effigie nota, ei apparens») confiándole a la propia Madre de Dios la tarea de reemplazar a la abadesa durante todo el periodo de su ausencia («in forma siquidem et habitu illius Dei genitrix vices egerat custodie»). Es más, siendo su principal objetivo el de pregonar sus milagros, tenían la obligación de encargarle a la misma Virgen el papel de protagonista.

Lope, en cambio, al moverse dentro de un sistema expresivo respetuoso de los principios de la mimesis aristotélica (adaptados de manera conveniente a las exigencias del vulgo o, si se prefiere, del público que paga<sup>28</sup>) y no persiguiendo como objetivo principal la divulgación de los milagros de la Virgen, no puede sustraerse a las normas más elementales de la verosimilitud y, en especial, al concepto de «decoro». Se resuelve entonces a recurrir a un artificio dramático antiguo y muy eficaz, el que Plauto había utilizado en su *Amphitruo*, donde los dioses Júpiter y Mercurio toman el aspecto físico de los humanos contribuyendo de tal forma a la creación de la así denominada «comedia de las equivocaciones» (Mercurio en el lugar de Sosias, esclavo de Anfitrión, y Júpiter en el del mismo Anfitrión, cuyo aspecto físico le sirve para acostarse impunemente con Alcmena, su mujer, mientras que el verdadero Anfitrión está luchando contra los enemigos de su patria).

La intención plautina era naturalmente la de humanizar a los dioses implicándoles en los defectos principales de la condición humana: el engaño y la traición. Lope, en cambio, parece impulsado por una exigencia opuesta, la de trasladar la «humanidad» de sus personajes a un nivel más alto confiéndoles las propiedades de lo sagrado y neutralizando de tal modo la oposición «sacro / profano» que constituye, como ya se ha dicho, el motor principal de la acción en la *EBG*. Así las cosas, Lope no puede aceptar pasivamente la solución que proponen las manifestaciones medievales del hipotexto, es decir, la de comprometer en primera persona a la Madre de Dios para que tome el aspecto físico de la abadesa pecadora; su propósito, en realidad, es el de conformarse con algo que se encuentre más cercano a la naturaleza humana. Se anima, pues, a poner en escena la figura de un

<sup>27</sup> Hablo aquí del «sujeto» en el sentido que le ofrece Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 157-158), a saber, el de «sujeto del discurso».

<sup>28</sup> Exigencias que Lope, en más de una circunstancia, proclama ineludibles: «... y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto» (García Santo-Tomás, 2020: vv. 45-48).

ángel que, por su condición de intermediario entre el hombre y el ser divino, puede actuar muy bien en el papel de la abadesa ausente sin causar ninguna ofensa de relieve al decoro<sup>29</sup>.

Es más: para ofrecer mayor credibilidad a la figura del ángel (desde la perspectiva de la verosimilitud) precisamente a él el dramaturgo confía la tarea de enumerar los muchos casos bíblicos donde los ángeles (es decir: sus colegas) habían intervenido en favor de los humanos<sup>30</sup>. Una larga lista de ángeles, preparados para dispensar favores divinos a personajes ilustres, virtuosos y dignos de ayuda, a la que acude nuestro ángel-Sosias para evidenciar por contraste la escasa calidad del oficio que se le ha encargado a él obligándole a tomar el aspecto de una pobre mujer consagrada culpable de un sacrilegio vil como el de traicionar a su celeste esposo: «... pero no es mucho que tanto / les diese favor allí, / si viene a comparación / con aquesta miserable / que a su Esposo venerable / ha hecho tan vil traición» (B13, vv. 1.229-1.234)<sup>31</sup>.

Se trata, en resumidas cuentas, de un ángel que no tiene reparos en manifestar sentimientos típicamente «humanos» como la molestia de tener que cumplir con un deber que está muy por debajo de su alto grado profesional; pero, precisamente por esta razón este mismo ángel se muestra más adecuado para trasladar el ámbito sagrado que le corresponde al mundo profano en el que tiene la obligación de actuar. De hecho, precisamente en virtud de la intervención de este ángel fieramente humano, se deshace la oposición «sagrado / profano» que representa (como bien sabemos) el elemento propulsor de la *EBG* y se apaga su vigor dialéctico en favor del restablecimiento del orden (equilibrio) inicial: por un lado, la abadesa pecadora regresará a los brazos de su celeste esposo: «Pues yo haré, mi dulce Esposo, / por estarlo en vos, con ansias / tan amorosas y dulces, / que allá se me queda el alma» (B31, vv. 2.870-2.873), mientras que, por otro lado, Félix y

<sup>29</sup> En realidad, el ángel no adquiere simplemente el aspecto de la abadesa sino que se hace también responsable de desempeñar el papel correspondiente a los otros dos pecadores: Carrizo y Félix. Además, precisamente del encuentro entre el verdadero y el fingido Carrizo (B29), más que del contacto de la verdadera Clara con su doble angélico (B28), brotan los matices de la comedia de las equivocaciones que caracterizan la invención plautina.

<sup>30</sup> Desde el ángel que en el desierto ofrece su ayuda a Agar descubriéndole una milagrosa fuente o pozo (Génesis, 21: 17-19), hasta las tres figuras angélicas que se aparecieron a Abraham en el valle de Mambré (Génesis, 18: 1-3); desde el ángel que detiene el cuchillo de Abraham (Génesis, 22: 11-12), hasta los ángeles que suben y bajan por una escala fija en la tierra cuyo remate toca en el cielo en el sueño de Jacob (Génesis, 28: 12-13). Y así siguiendo con una larga lista de ángeles implicados en otros libros de la Biblia, desde el Éxodo a los Números, a José, a los Jueces, a los Reyes, a Isaías, Daniel, Judit, Tobías, hasta alcanzar los libros del Nuevo Testamento, desde los evangelios de san Mateo y san Juan, hasta los Hechos de los Apóstoles.

<sup>31</sup> Más adelante (B16, vv. 1.675-1.69) el mismo ángel hará de nuevo alarde de su cultura bíblica para convencer a don Carlos que abandone sus propósitos de venganza contra don Juan, su competidor por el amor de Elena.

Carrizo volverán a su antiguo oficio de «mayordomo» y «sacristán» pero con el firme propósito de cambiar de vida y hacerse ermitaños (B31, vv. 2.921-2.926).

### 3. COLOFÓN

Llegados a este punto, tenemos la suficiente información para valorar los principales artificios puestos en marcha por Lope para convertir una antigua leyenda mariana —dirigida en primera instancia a lectores profesionales (como lo eran los predicadores) e incluida sucesivamente en los devocionarios para uso de un público devoto en virtud de su alto carácter ejemplar— en un producto dramático, respetuoso hacia los preceptos de la comedia áurea española y, por lo tanto, diseñado para satisfacer las exigencias de un público mucho más amplio y más atento a la levedad de los asuntos profanos que a la pesada sacralidad de los discursos ejemplares.

Dichos artificios se reflejan en distintas estrategias discursivas y estructurales: desde la creación de los informantes necesarios para arraigar en la realidad el espacio-tiempo simbólico del texto de partida, hasta la introducción, en las escenas iniciales de la *EBG*, de algunos personajes (actores), desprovistos de funcionalidad dramática con respecto a la diégesis pero indispensables para la creación de un ambiente favorable al desarrollo de una comedia de enredo en la variante «urbana». Merced a su calificación de «damas» y «galanes», en efecto, y a su compromiso en el arte de la seducción los primeros cuatro actores de la *EBG* dibujaban una especie de preámbulo a las cuestiones sentimentales que constituyen, según vimos, el núcleo central de la obra: donde interactúan dos triángulos amorosos que, en un caso (el de don Carlos-Elena-don Juan), se colocan bajo el signo típicamente profano de la «honra», mientras que en el otro (el de Félix-Clara-esposo celeste) involucran un valor perteneciente a la esfera de lo «sagrado» como lo es por su naturaleza el «sacrilegio».

La interacción entre los dos triángulos y, en especial, la reverberación del uno en el otro determinan un efecto de realidad del que Lope se sirve para trasladar lo «inverosímil» de la leyenda hagiográfica a lo «verosímil» de la mimesis teatral, según los preceptos del *Arte Nuevo*: «Ya tiene la comedia verdadera / su fin propuesto como todo género / de poema o poesis, y este ha sido / imitar las acciones de los hombres / y pintar de aquel siglo las costumbres» (García Santo-Tomás, 2006: vv. 49-53; énfasis mío).

Pues bien, «imitar las acciones de los hombres» y «pintar sus costumbres» significa, entre otras cosas, tener en consideración algunas normas básicas y, en especial, las que sugiere el «decoro» que no permite sobrepasar determinados límites: «Guárdese de imposibles —sugería Lope— porque es máxima /

que sólo ha de imitar lo verosímil» (García Santo-Tomás, 2006: vv. 284-285). Esta es la razón por la que la Madre de Dios no puede salir al escenario en persona como los demás actores de la comedia, sino que debe delegar su papel en un representante (el ángel) autorizado por la tradición bíblica y evangélica<sup>32</sup>; del mismo modo que el artificio del «sosias», en sí escasamente «verosímil», encuentra sus bases de apoyo en una consolidada tradición teatral con precinto de seguridad plautino.

En suma, para realizar su versión dramática de la historia de la monja (abadesa, sacristana, Beatriz) sacrílega, Lope no duda en recortar la centralidad de la figura de María quitándole el protagonismo que ejercía en las manifestaciones medievales del hipotexto donde todo el asunto se centraba en ella y en su gesto milagroso realizado sin intermediarios<sup>33</sup>. Al obrar de este modo el dramaturgo desplaza todo el peso de la historia hacia la figura de la monja y el triángulo amoroso que le corresponde. Un triángulo que, como bien sabemos, se apoya en otro (el de la trama secundaria), análogo e interactivo, cuya función reside en garantizar la verosimilitud del primero para que pueda funcionar como el «sujeto» de un mundo posible atado a los principios de la comedia nueva o, si se prefiere, de una comedia libre de los vínculos didascálicos, de propaganda y moralizadores que caracterizaban el género hagiográfico-milagroso<sup>34</sup>.

Y eso es todo: el *exemplum*, procedente de las milagrerías marianas de la Edad Media, se hizo teatro, y, precisamente en virtud de la *EBG* de Lope, la monja pecadora cobró una nueva vida en el mundo de las letras españolas del xvii. Es más: la misma monja, siempre gracias a Lope, se revistió de los requisitos indispensables para alcanzar después otros mundos posibles de la literatura peninsular que, tanto en la forma dramática como en la narrativa, se difundieron también en otras latitudes de la literatura europea bajo el título genérico de *La leyenda de la sacristana*<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Por lo que atañe a Cristo-pastor, en cambio, los inexcusables márgenes de verosimilitud quedan confiados por entero al artificio retórico de la alegoría.

<sup>33</sup> No por casualidad todos los epígrafes que encabezan dichas manifestaciones del hipotexto tienden a destacar precisamente este aspecto de la historia, como, por ejemplo, la cantiga 94 de Alfonso X que reza así: «Esta è como Santa Maria serviu en logar da monja que sse foi do mões-teiro» (Mettmann, 1986: 288), o como el *Exemplum XXV* del *Promptuarium* de Herolt que lee lo siguiente: «Maria reservavit apostatricem in honore» (*apud* Guiette, 1928: 25).

<sup>34</sup> A este respecto nos parece que las consideraciones finales de Robert Guiette siguen conservando por entero su valor hermenéutico: «*La buena guarda* de Lope de Vega —escribía— fait pénétrer la légende dans l'âge d'or de la littérature espagnole [...]. Elle revêt tous les caractères du théâtre national espagnol, tant dans la forme que dans l'esprit: vivacité de l'action, élégance brillante du style, invention fertile, mélange du comique et du sérieux, vivante dévotion romanesque» (Guiette, 1928: 525; énfasis mío).

<sup>35</sup> En lo que concierne a la fortuna de la leyenda de la sacristana en las literaturas occidentales del xviii, xix y principios del siglo xx, remito a Guiette (1928: 215-400).

## APÉNDICE

*La encomienda bien guardada*<sup>36</sup>

## Acto primero

[B1] Es mediodía en Ciudad Rodrigo<sup>37</sup>. Una pareja de damas, Leonarda y Luisa, y otra de galanes, don Juan y don Luis, acuden tardíamente a misa a la iglesia de un convento de monjas. Las dos jóvenes son recriminadas severamente por el sacristán Carrizo, a causa de su aspecto, poco adecuado para el lugar y la situación. Ofendidos por la riña, los visitantes entran en la iglesia, dejando solo al sacristán (1-206)<sup>38</sup>.

[B2] Sin embargo, el aparentemente rígido perfil moral de Carrizo queda puesto en tela de juicio en seguida después, cuando al oír la música y cantos de Carnaval que provienen de la calle, sus pies apenas pueden resistirse al baile. A punto está de unirse a la algarabía cuando aparece Félix, el mayordomo del convento (207-277).

[B3] En la portería del convento Félix, enviado por la joven abadesa, doña Clara, para recordarle a Carrizo la orden de hacer un monumento nuevo para la iglesia, intenta transmitir a un sacristán todavía distraído el mensaje de Clara. Finalmente, ambos determinan verse a las dos en el mismo lugar (278-314).

[B4] Habiendo quedado solo, Félix pronuncia un primer monólogo lamentándose por su desdicha, pues ama secretamente a doña Clara. Al final, entra en el parlatorio la joven abadesa (315-352).

[B5] Al ver la tristeza de Félix, doña Clara intenta aclarar las causas de su estado de ánimo, hecho que lleva al mayordomo a confesarle su amor. Duramente reprendido por la abadesa, Félix determina pedir perdón por su atrevimiento. Clara se va (353-469).

[B6] En un segundo monólogo Félix expresa la determinación de reprimir sus sentimientos (470-482).

<sup>36</sup> Mantengo el título del autógrafo y todas las características de este testimonio que representan, sin duda alguna, la voluntad del autor en el momento de la creación de la obra. Como ya sabemos, la versión impresa que se publicó en 1621 con el título de *La buena guarda* está plagada de intervenciones autoriales y censorias hasta tal punto que puede considerarse como una obra diferente a la anterior *EBG*. De cualquier modo, en ausencia de una edición crítica fiable remito para las referencias puntuales a la edición de Francisco Crosas (2016) por su mayor fidelidad al texto del autógrafo.

<sup>37</sup> La acción se coloca en Ciudad Rodrigo y en un monasterio fundado por don Rodrigo de Lara, padre de la abadesa protagonista.

<sup>38</sup> La salida de estas dos parejas de la escena es definitiva, en el sentido de que, tras su breve aparición, tanto las dos damas como los dos galanes no volverán a mostrarse (ni a mencionarse) en la prosecución de la comedia. En realidad, como veremos más adelante, lo que cuenta aquí no es la función sintagmática sino más bien la función paradigmática que ejercen ciertos personajes en la economía del texto dramático de Lope.

[B7] En casa de don Pedro, padre de doña Clara, el viejo concierta con Ricardo el casamiento de su otra hija, doña Elena, con un galán de nombre don Carlos, a quien su viejo amigo representa. Llega en ese momento el propio don Carlos y, al ver a tan gallardo joven, don Pedro determina darle la mano de su hija, si bien le pide que lo mantenga en secreto de momento para evitar dar que hablar a sus enemigos. La noticia, sin embargo, no alegra a la futura esposa que confiesa sentir envidia de la posición de su hermana doña Clara. La conversación queda interrumpida con la llegada de Carrizo, que trae unos presentes a la familia de parte de doña Clara y también noticias de su buena disciplina y santidad (483-646).

[B8] Portería del convento. Tercer monólogo de Félix en el que confiesa no saber resistir a los encantos de la abadesa y expresa, al mismo tiempo, el temor por su atrevimiento (647-712).

[B9] Entra doña Clara. Félix no sabe reprimir sus sentimientos y vuelve a manifestarle su amor. Una vez más la abadesa rechaza sus avances y le aconseja hacer penitencia para olvidarla (713-780).

[B10] Al mismo lugar acude don Carlos para entrevistarse con Carrizo. El galán sospecha que su negocio de casamiento con don Pedro puede haberse deteriorado por culpa de algún tercero y, por ello, le pide al sacristán que interceda por él ante Elena llevándole un papel donde le confiesa su amor por ella. Aunque en un primer momento Carrizo se niega, cuatro doblones lo convencen de aceptar la petición, y guarda la carta de don Carlos junto con la correspondencia que doña Clara mantiene con su hermana Elena (781-869).

[B11] Frente a doña Clara, Carrizo confunde las cartas y entrega a la abadesa la carta que don Carlos había redactado para su hermana Elena. Mientras doña Clara lee, no sin asombro, la carta equivocada, se presenta Félix declarándose dispuesto a suicidarse por su amor. La joven abadesa no sabe resistir al tercer asalto del mayordomo y confiesa que ella también lo ama. Ambos determinan, pues, huir del convento al día siguiente con la ayuda de la oscuridad y sirviéndose de la colaboración de Carrizo, que no debería ser difícil de corromper dada su actitud abiertamente ambigua (870-990).

## Acto segundo

[B12] A medianoche Félix, mientras espera ante las puertas de la iglesia a su amada, trata de convencer a Carrizo para que les acompañe en su huida. Aunque el sacristán en un principio no sabe por qué pretenden convertirlo en tercero de sus amores, termina por confesar su contento por poder dejar la sotana dado lo mucho que le gustan las mujeres. Doña Clara aparece entonces, en hábito de seglar dispuesta a huir, pero tremendamente afectada por la culpa (991-1.110).

[B13] Atormentada por su pecado, antes de irse, la abadesa pide a la Virgen que cuide de las doncellas acogidas al monasterio («Aquí tuve el gobierno, y voy perdida; / guardad estas ovejas, Virgen santa»). Finalmente, el grupo parte. En ese momento, se obra el milagro: se oye la voz de la Virgen dando orden a un ángel de hacerse pasar por doña Clara, ocupando así su lugar y su papel en el convento durante su ausencia (1.111-1.242).

[B14] En un lugar cercano al monasterio don Carlos, que ha sido rechazado por doña Elena, confiesa a Ginés, su lacayo, sus sospechas de que un tal don Juan ha sido el artífice de la traición de la que ahora promete vengarse. En ese momento, entra un ángel disfrazado de Carrizo, fingiendo traer orden de doña Clara para que don Carlos se presente ante ella. Don Carlos y Ginés parten hacia la portería del convento (1.243-1.366).

[B15] Lejos del convento de Ciudad Rodrigo y en un verde prado rodeado de hermosas fuentes (según el tópico literario del *locus amoenus*) los amantes, Félix y Clara, aprovechan la pausa para dedicarse mutuas palabras de amor. Impulsado por la quietud del lugar, Félix se queda dormido sobre el regazo de su amada. Aparece entonces un pastor que ha abandonado a su rebaño únicamente para encontrar una oveja perdida. El encuentro altera profundamente a Clara, que interpreta el encuentro en clave simbólica, según la imagen de Cristo como pastor («Parece que el pastor imita a Cristo»), del cual ella sería la oveja perdida; sin embargo, cuando se lo cuenta a Félix, este trata de tranquilizarla diciéndole que tan solo ha sido un sueño. La llegada de Carrizo, en hábito de soldado, feliz por la buena vida a la que se ha entregado, interrumpe la soledad de los amantes que, finalmente, tras descartar varios destinos (Sevilla, Valencia, Barcelona), deciden partir hacia Toledo (1.367-1.660).

[B16] En la portería del convento de Ciudad Rodrigo, don Carlos conversa con la fingida doña Clara-ángel acerca de su problema. Tras prometerle interceder a su favor ante don Pedro, consigue que el galán se marche abandonando sus ansias de venganza (1.661-1.745).

[B17] Ido el galán, el ángel suplente de doña Clara continúa cumpliendo sus servicios en el convento con tal devoción, piedad y prudencia que nadie sospecha del cambio (1.746-1.805).

[B18] Alojados en un hospedaje, Félix, atemorizado por una serie de hechos que apuntan a una intervención divina, confiesa a Carrizo su intención de abandonar a Clara y viajar a Francia. Dejándole tan solo una carta donde le explica el motivo de su huida, el galán parte junto al sacristán (1.806-1.903).

[B19] Cuando doña Clara despierta, el huésped le entrega el papel. El acto se cierra con un monólogo en el que la abadesa, tras leer la carta de Félix, se muestra arrepentida de haber negado a Cristo por un hombre y decide ir en busca de Dios

con la esperanza de que este la perdone y vuelva a abrirle las puertas a su alma (1.904-1.973).

### Acto tercero

[B20] Tres años después de que Félix abandonara a Clara en el hospedaje y en el camino de vuelta a España (en tierras catalanas, Coll de Balaguer). Dialogando con Carrizo, Félix informa que, tras su huida, había viajado junto con Carrizo por Francia, pero siempre abatido y atormentado por su pecado, por el que ahora cree merecer la muerte. Por eso, de nuevo en tierras españolas (a poca distancia de Barcelona), con el aspecto mudado por el paso del tiempo, han decidido regresar a Ciudad Rodrigo. De camino, el antiguo mayordomo confiesa su profundo arrepentimiento por haber abandonado a su amada, mientras Carrizo celebra, contento, el regreso a la patria. De repente, son asaltados por unos bandoleros que les obligan a desnudarse; sin embargo, su aspecto es tan lamentable, que los bandoleros terminan por darles una vieja librea para que se cubran. Finalmente, los viajeros continúan su camino, triste Félix por su desgracia, alegre Carrizo porque así ataviados recibirán buenas limosnas (1.974-2.109).

[B21] En una huerta a orillas del Tajo. Un viejo villano (Liseno) trata de enseñar a su hijo (Cosme) a hacer injertos; sin embargo, el muchacho, distraído, termina por confesarle a su padre su deseo de casarse con Juana (que es en realidad Clara), una mujer llegada a su quinta tres años antes, que vive desde entonces «como una santa, recogida en una oración perpetua y en ayunos». Tras convencer a su padre, Cosme se encuentra con Juana-Clara que, vestida de labradora, continúa rogándole a Dios su perdón, confiada en su misericordia. Al ver al muchacho, la dama se deshace de él rápidamente encargándole la búsqueda de un libro supuestamente olvidado en su «quinta», es decir, entre hierbas y flores («Que vuelvas a nuestra quinta / por un libro que olvidé»). Después, eleva una plegaria a Cristo Redentor (2.110-2.286).

[B22] Entran en la escena unas damas y galanes que se entretienen en amorosos requiebros y, poco después, dos gentilhombres que tratan de cortejarla con propuestas audaces; Clara descubre que todo es obra del demonio. Por ello, vuelve la vista al cielo suplicando a Dios que la perdone. En ese momento, reaparece ante ella el antiguo pastor que sigue buscando su oveja perdida; con palabras alusivas anima a Juana-Clara para que retome el buen camino. La abadesa entiende el mensaje del pastor y se prepara para regresar al convento de Ciudad Rodrigo (2.287-2.500).

[B23] En el convento de Ciudad Rodrigo. A la portería acude don Pedro, preocupado por los problemas que plantea su yerno don Carlos, perdido entre el juego y las mujeres, para pedir consejo a la que él cree su hija Clara. Tras oír sus penas, el ángel-Clara, ataviado con el hábito de la doncella, promete hablar con el esposo extraviado (2.501-2.528).

[B24] Mientras esperan la llegada de don Carlos, acude a la portería del convento un platero para informar al ángel-Clara de que la custodia encargada ya está terminada. Clara certifica que se efectuará el pago en el día (2.529-2.564).

[B25] Finalmente, don Carlos aparece y, aunque en un principio niega las acusaciones, al ver que la fingida Clara conoce milagrosamente sus escarceos amorosos con otra joven, termina por confesar, avergonzado y arrepentido, sus pecados y promete no volver a darle disgusto a su esposa: «tendrÉla sobre mis ojos / y la pedirÉ perdón» (2.565-2.610).

[B26] Seguidamente, acude al mismo lugar una hortelana para avisar a doña Clara-ángel de que una de las hermanas de hábito (soror Magdalena) está ahogándose en el estanque. Durante la ausencia de Clara-ángel, don Carlos y Ginés comentan la santidad de la fingida abadesa y poco después regresa la hortelana, admirada por el milagro que acaba de presenciar: la joven abadesa ha entrado en el estanque y, sin mojarse el hábito, ha salvado a la hermana Magdalena (2.611-2.639).

[B27] Mientras tanto, la verdadera Clara, todavía en hábito de labradora, llega a las puertas del convento donde se encuentra con Ginés y Carlos. Por ellos conoce, horrorizada, que Clara de Lara sigue viviendo en ese lugar y que incluso tiene fama de santidad. Los dos se van (2.640-2.686).

[B28] Aparece en ese momento el ángel con su semblante dejando sorprendida a la verdadera Clara. Sin embargo, pronto su asombro se disipa al oír las palabras del ángel que la advierte de lo ocurrido en su ausencia, y que ello se debe a la intervención de la Virgen, a la que el ángel se refiere simbólicamente como «buena guarda», Clara entra en el convento para ocupar su lugar, feliz de saber que Dios la ha acogido de nuevo en su seno (2.687-2.735).

[B29] A su llegada a la ciudad, Félix y Carrizo viven la misma experiencia que doña Clara al enterarse por medio del Carrizo fingido de que ni su ausencia ni la de Clara han sido percibidas en el lugar. Totalmente desconcertados, los recién llegados deciden acudir a la portería del convento (2.736-2.793).

[B30] En ese lugar la verdadera Clara, ya en hábito de abadesa, intenta aclimatarse a los cambios producidos durante su marcha. Su desconocimiento de los hechos ocurridos en los tres últimos años es interpretado por sus allegados (don Pedro, la portera y el platero) como meros olvidos (2.794-2.853).

[B31] Monólogo de Clara que da gracias a la Virgen y a su «dulce esposo» (Cristo) por lo ocurrido. En ese mismo momento entran Félix y Carrizo todavía aterrados por las circunstancias. Le corresponde a Clara la tarea de aclarar los detalles del milagro sucedido precisando que se podrá dar cuenta de ello tan solo en confesión. Félix, arrepentido, decide retirarse para confesar sus culpas y pronuncia las palabras finales: «Aquí, para ejemplo, acaba / como verdadera historia, / la encomienda bien guardada» (2.854-2.931).

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta (ed.) (2007). *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Edition Reichenberger.
- ARANDA, María (1995). *Le galant et son double*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- ARTIGAS, María del Carmen (ed.) (2002). Lope de Vega, *La buena guarda*. Madrid: Editorial Verbum.
- BAÑOS, Fernando (ed.) (2011). Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*. Barcelona: Real Academia Española.
- BAYO, Juan Carlos (2004). «Las colecciones universales de milagros de la Virgen hasta Gonzalo de Berceo». *Bulletin of Spanish Studies*, 81: 7-8, pp. 849-872.
- BÉTÉROUS, Paule V. (1983). «Les Collections de Miracles de la Vierge en gallo et ibéro-roman au XIII siècle». *Marian Library Studies*, 15, pp. 38-663.
- BREMOND, Claude et Jacques LE GOFF (1982). *L'«Exemplum»*. Turnhout: Brepols.
- CANNING, Eliane (2007). «Identity and the Refashioning of Role in *La buena guarda*: The Cases of Carrizo and Félix». *Bulletin of Spanish Studies*, 84: 7, pp. 859-869.
- CAPOIA, Stefania (2014). «Variantes, estratos de intervención y textos en el manuscrito autógrafa de *La buena guarda* y *La encomienda bien guardada*». *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 20, pp. 122-158.
- COTARELO Y VALLEDOR, Armando (1904). *Una cantiga célebre del rey Sabio. Fuentes y desarrollo de la leyenda de sor Beatriz*. Madrid: Antonio Marzo.
- CRIVELLARI, Daniele (2010). «A propósito de la segmentación de la comedia áurea: algunas observaciones sobre las fronteras entre lo métrico y lo espacial». En Alessandro Cassol, Daniele Crivellari, Flavia Gherardi e Pietro Taravacci, *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione en ella contemporaneità*. Trento: Università degli Studi di Trento, 1, pp. 101-115.
- CRIVELLARI, Daniele (ed.) (2021). Lope de Vega, *Barlaán y Josafat*. Madrid: Cátedra.
- CROSAS, Francisco (ed.) (2016). Lope de Vega, *La buena guarda*. Pamplona: EUNSA, Ediciones de la Universidad de Navarra.
- DÍEZ Y GIMÉNEZ-CASTELLANOS, Pilar (ed.) (1938). Lope de Vega, *La buena guarda*. Zaragoza / Madrid / Barcelona / Buenos Aires: Editorial Ebro.
- ELIA, Paola (ed.) (1990). San Juan de la Cruz, *Poesías*. Madrid: Castalia.
- FERREIRO ALEMPARTE, Jaime (1971). «Fuentes germánicas en las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio». *Grial*, 9, 31, pp. 31-62.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (ed.) (2006). Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ, Jesús (2006). «Discontinuidad y contradicciones en los personajes de la comedia». *Bulletin of Hispanic Studies*, 83: 1, pp. 27-43.
- GUIETTE, Robert (1928). *La légende de la Sacristine. Étude de Littérature Comparée*. Genève / Paris: Slatkine.
- MCGRADY, Donald (2011). «Fuente de *La buena guarda* de Lope de Vega». *Bulletin of Hispanic Studies*, 88: 7, pp. 719-726.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1949). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Autos, comedias de vidas de santos (conclusión), pastoriles, mitológicas, de historia clásica y*

- de historia extranjera*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, t. 30, pp. 94-106.
- METTMANN, Walter (ed.) (1986). Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*. Madrid: Castalia.
- OLEZA, Joan y Fausta ANTONUCCI (2013). «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones». *RILCE*, 29: 3, pp. 689-741.
- PRESOTTO, Marco (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*. Kassel: Reichenberger.
- REES, Margaret A. (1992). «La Buena guarda de Lope de Vega y “felix culpa”: una fusión del mundo medieval y del renacimiento». En Javier Blasco, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente (eds.), *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Ediciones Jucar, pp. 97-106.
- SIGGINS, Ian D. K. (2009). *A harvest of Medieval preaching. The Sermon Books of Johann Herolt, OP (Discipulus)*. S.I.: Xlibris Corporation.
- STRANGE, Josephus (ed.) (1851). *Caesarii Heisterbacensis, Dialogus Miraculorum*. Coloniae / Bonnae / Bruxellis: Typis J. S. Steven.
- VITSE, Marc (1998). «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: en ejemplo de *El burlador de Sevilla*». En Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45-63.
- VITSE, Marc (2010). «Partienda est comoedia: la segmentación frente a sí misma». *Teatro de Palabras*, 4, pp. 19-75.

Recibido: 19/07/2021

Aceptado: 29/08/2021



CÓMO DILATAR CON LO VEROSÍMIL UN *EXEMPLUM* MARIANO  
(LA SACRISTANA EN MANOS DE LOPE)

RESUMEN: La leyenda de la sacristana o de la monja renegada que se fuga del convento con un galán, traicionando de tal modo a su esposo celeste, tuvo un gran éxito en las manifestaciones literarias o paraliterarias de la Edad Media europea y especialmente en el sector privilegiado de los milagros de Nuestra Señora. Su desarrollo, en efecto, supone la intervención milagrosa de la Virgen que, al reemplazar en su oficio a la monja fugitiva durante su ausencia, tapa el escándalo y favorece su total reintegración en la comunidad, cuando la monja, arrepentida, vuelve al redil después de un largo periodo de tiempo. Y en el refugio seguro de los prontuarios ejemplares y de los libros de devoción se quedó la leyenda de la sacristana a lo largo del xv y del xvi hasta cuando en la primera década del siglo xvii Lope de Vega se animó a trasladarla a las tablas ofreciéndole el espacio de una comedia nueva con el título de *La encomienda bien guardada* (y de *La buena guarda* en la versión impresa de 1621). Desde entonces esta piadosa leyenda medieval adquirió el título de tema literario y se difundió en el mundo de las letras españolas y europeas. En este ensayo pretendemos valorar los principales artificios puestos en marcha por Lope para convertir una antigua leyenda mariana —dirigida en primera instancia a lectores profesionales (como lo eran los predicadores) e incluida sucesivamente en los devocionarios para uso de un público devoto en virtud de su alto carácter ejemplar— en un producto dramático, respetuoso hacia los preceptos de la comedia áurea española y por lo tanto diseñado para satisfacer las exigencias de un público mucho más amplio y más atento a la levedad de los asuntos profanos que a la pesada sacralidad de los discursos ejemplares.

PALABRAS CLAVE: leyenda, milagros de la Virgen, *exemplum*, libros de devoción, prontuarios ejemplares, comedia nueva, sagrado / profano, triángulo amoroso, público.

HOW TO EXPAND A MARIAN LEGEND WITH THE VEROSIMILITUDE  
(THE FEMALE SACRISTAN IN THE HANDS OF LOPE)

ABSTRACT: The legend of the female sacristan or the renegade nun who escapes from convent with her lover, thus betraying her heavenly husband, had great success in the literary or paraliterary manifestations of the European Middle Ages and especially in the privileged sector of the miracles of Our Lady. Its development, indeed, supposes the miraculous intervention of the Virgin, who, by replacing the fugitive nun in her office during her absence, covers the scandal and favors her total reintegration into the community, once the repentant nun, later on, returns to the fold, after a long period of sinful absence. The legend of the female sacristan remained throughout the xv and xvi centuries in the safe haven of the exemplary medical records and devotional books, but in the first decade of

the xvii century Lope de Vega found it apt to be transferred to the stage as a *comedia nueva* with the title *La encomienda bien guardada* (or *La buena guarda* in the printed version of 1621). Since then this pious medieval legend acquired the rank of literary theme and spread throughout the world of Spanish and European letters. In this essay we intend to assess the main devices set in motion by Lope to convert an ancient Marian legend—addressed in the first instance to professional readers (such as preachers) and from then on included in devotional books for the use of a devoted public by means of his high exemplary character—in a dramatic product, respectful towards the precepts of the Spanish golden age comedy and therefore designed to satisfy the demands of a much wider public, and one more attentive to the lightness of profane matters than to the heavy sacredness of the exemplary discourse.

KEYWORDS: Legend, miracles of the Virgin Mary, *exemplum*, devotional books, examples handbooks, *comedia nueva*, sacred / profane, love triangle, audience.

# LOPE DE VEGA SEGÚN LOS INICIADORES CIENTÍFICOS DE LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA ESPAÑOLA (1700-1850)

JESÚS CAÑAS MURILLO

Universidad de Extremadura  
jcanas@unex.es

## 1. LOS OBJETIVOS DE UN ESTUDIO

**E**n nuestros días, el papel que ocupa Lope de Vega en la historia de la literatura española está suficientemente clarificado. La crítica y el público admiten, sin discusiones, su contribución esencial en la configuración de la fórmula dramática más importante que existió en la dramaturgia hispana de nuestra Edad Moderna, la predominante en el llamado Siglo de Oro español, la triunfadora entre escritores y público de esa época, la que nos hemos acostumbrado a denominar *Comedia Nueva*, una manera de hacer teatro a la que el conocido como el Fénix de los Ingenios proporcionó sus ingredientes definitorios, sus constituyentes esenciales, que serían empleados por los escritores que en sus años quisieron continuar su labor renovadora de las formas de componer piezas teatrales (Cañas, 1991; 1995; 1999; 2000; 2003; 2005; 2009a; 2010a).

El problema es conocer si la historiografía literaria ha reconocido, sistemáticamente, esa realidad desde el principio de su historia, que podemos situar, como estudios anteriores han venido demostrando (Cañas, 2019a; 2019; 2019b; 2021; Cañas y Roso, 2019), en los finales del siglo xvii, en el siglo xviii y en los primeros años del siglo xix. Ese ha sido el punto de partida de la presente investigación. Nuestro interés ha sido esclarecer tal asunto, indagar sobre las aportaciones legadas a la posteridad sobre estos temas por los primeros estudios que se ocuparon de trabajar en nuestra historia literaria, por los primeros trabajos científicos que vieron la luz sobre historiografía literaria centrada en textos, autores y géneros españoles<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> La visión que de Lope proporciona la primitiva historiografía científica española fue, también, analizada por Ismael López Martín (2019).

Para alcanzar nuestro objetivo hemos seleccionado treinta y seis libros —algunos del mismo autor, o parte de una misma obra o colección— de historiografía literaria cuya elaboración y publicación puede situarse entre los comienzos del reinado del primero de los monarcas Borbones, Felipe V, y mediados del siglo XIX, hacia el año 1850. El corpus que hemos manejado es el siguiente (incluimos las obras por el orden cronológico de su publicación)<sup>2</sup>:

1. Blas NASARRE (1749). «Prologo del que hace imprimir e[ste Libro» [*Dissertacion, o prologo sobre las Comedias de España*]. En *Comedias, y Entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el Autor del Don Quixote, divididas en dos Tomos, con una dissertacion, o prologo sobre las Comedias de España*. Madrid: Imprenta de Antonio Marin, t. 1, pp. [1]-[52] (edición moderna en Cañas [1992a: 47-101]).
2. Tomás de ERAUSO Y ZAVALETA [Ignacio de Loyola Oyánguren, marqués de la Olmeda] (1750). *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España, contra el dictamen que las supone corrompidas, y en favor de sus más famosos escritores, el Dr. Frey Félix Lope de Vega Carpio y D. Pedro Calderón de la Barca, escrito por un Ingenio de esta Corte*. Quien le dedica a la M. I. S. la Señora Marquesa de la Torrecilla, &c. Madrid: Imprenta de Juan de Zúñiga. Con todas las Licencias necesarias. Vendese en la Librería y Lonja de Comedias, que está en la Puerta del Sol, à la entrada de la calle de las Carretas.
3. Agustín MONTIANO Y LUYANDO (1750). *Discurso sobre las tragedias españolas. De Don Agustin de Montiano y Luyando, de el Consejo de S. M. su Secretario de la Cámara de Gracia, y Justicia, y Estado de Castilla, Director perpetuo por S. M. de la Real Academia de la Historia, y Académico de la Real Academia Española*. Con Privilegio. Madrid: Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, calle de las Infantas (Cañas, 2009b; 2015; 2017).
4. Agustín MONTIANO Y LUYANDO (1753). *Discurso II. sobre las tragedias españolas. De Don Agustin de Montiano y Luyando, del Consejo de S. M. su Secretario de la Camara de Gracia, y Justicia, y Estado de Castilla, Director perpetuo de la Academia de la Historia, y del Numero de la Española, y de la de Buenas Letras de Sevilla, Honorario de la de Barcelona, y de la de las tres Bellas Artes de esta Corte y entre los Arcades de Roma Leghinto Dulichio*. Con Licencia. Madrid: Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, Impresor.

<sup>2</sup> Todas las citas y referencias extraídas de estos libros que incluyamos en nuestro artículo van referidas a las ediciones aquí detalladas.

5. Juan José LÓPEZ DE SEDANO (1768). *Parnaso Español. Coleccion de Poesías escogidas de los mas célebres Poetas Castellanos*. Con Licencia. Madrid: D. Joachin de Ibarra, t. 1. Se hallará este, y los demás que vayan saliendo, en la Librería de Antonio de Sancha, Plazuela de la Paz<sup>3</sup>.
6. Juan José LÓPEZ DE SEDANO (1770). *Parnaso Español. Coleccion de Poesías escogidas de los mas célebres Poetas Castellanos*. Con Licencia. Madrid: D. Joachin de Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., t. 2. Se hallará en la Librería de Antonio de Sancha, Plazuela del Angel.
7. Juan José LÓPEZ DE SEDANO (1770). *Parnaso Español. Coleccion de Poesías escogidas de los mas célebres Poetas Castellanos*. Con Licencia. Madrid: Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., t. 3. Se hallará en la Librería en Antonio de Sancha, Plazuela del Angel.
8. Juan José LÓPEZ DE SEDANO (1770). *Parnaso Español. Coleccion de Poesías escogidas de los mas célebres Poetas Castellanos*. Con Licencia. Madrid. Por D. Joachin de Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., t. 4. Se hallará en la Librería de Antonio de Sancha, Plazuela del Angel.
9. Juan José LÓPEZ DE SEDANO (1771). *Parnaso Español. Coleccion de Poesías escogidas de los mas célebres Poetas Castellanos*. Con Licencia. Madrid: D. Antonio de Sancha, t. 5. Se hallará en su Librería Aduana Vieja.
10. Juan José LÓPEZ DE SEDANO (1772). *Parnaso Español. Coleccion de Poesías escogidas de los mas célebres Poetas Castellanos*. Por D. Juan Joseph Lopez de Sedano, Caballero Pensionado de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos Tercero, y Académico de la Real Academia de la Historia. Con Licencia. Madrid: D. Antonio de Sancha, t. 6. Se hallará en su librería, entrada de Barrio-Nuevo.
11. Juan José LÓPEZ DE SEDANO (1773). *Parnaso Español. Coleccion de Poesías escogidas de los mas célebres Poetas Castellanos*. Por D. Juan Joseph Lopez de Sedano, Caballero Pensionado de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos Tercero, y Académico de la Real Academia de la Historia. Con Licencia. Madrid: D. Antonio de Sancha, t. 7. Se hallará en su librería, entrada de Barrio-Nuevo.
12. Juan José LÓPEZ DE SEDANO (1774). *Parnaso Español. Coleccion de Poesías escogidas de los mas célebres Poetas Castellanos*. Por D. Juan Joseph Lopez de Sedano, Caballero Pensionado de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos Tercero, y Académico de la Real Academia de

<sup>3</sup> Todas las obras aquí relacionadas de Juan José López de Sedano son tomos de la siguiente colección (1768-1778): *Parnaso Español. Coleccion de Poesías escogidas de los mas célebres Poetas Castellanos*. Con licencia. Madrid: D. Joachin de Ibarra y por D. Antonio de Sancha, 9 t. (los 1, 2, 3 y 4, publicados por Joachin de Ibarra; los 5, 6, 7, 8 y 9, por Antonio de Sancha).

- la Historia*. Con Licencia. Madrid: D. Antonio de Sancha, t. 8. Se hallará en su librería en la Aduana Vieja.
13. Juan José LÓPEZ DE SEDANO (1778). *Parnaso Español. Colección de Poesías escogidas de los mas célebres Poetas Castellanos. Por D. Juan Joseph Lopez de Sedano, Caballero Pensionado de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos Tercero, y Académico de la Real Academia de la Historia*. Con Licencia. Madrid: D. Antonio de Sancha, t. 9. Se hallará en su librería en la Aduana Vieja.
  14. Xavier LAMPILLAS (1778-1781). *Ensayo historico-apologetico de la literatura Española contra las opiniones preocupadas de algunos Escritores modernos Italianos. Disertaciones del Señor Abate Don Xavier Lampillas. Parte Primera de la literatura antigua. Tomo Primero. Traducido del Italiano al Español por D.<sup>a</sup> Josefa Amar y Borbon, residente en la Ciudad de Zaragoza. Con Licencia y Privilegio. Zaragoza: Oficina de Blas Miedes, Impresor de la Real Sociedad<sup>4</sup>.*
  15. Xavier LAMPILLAS (1783). *Ensayo historico-apologetico de la literatura Española contra las opiniones preocupadas de algunos Escritores modernos Italianos. Disertaciones del Señor Abate Don Xavier Lampillas. Parte Primera de la literatura antigua. Tomo Segundo. Traducido del Italiano al Español por D.<sup>a</sup> Josefa Amar y Borbon, residente en la Ciudad de Zaragoza, Socia de merito de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. Con Licencia y Privilegio. Zaragoza: Oficina de Blas Miedes, Impresor de la Real Sociedad.*
  16. Xavier LAMPILLAS (1783). *Ensayo historico-apologetico de la literatura Española contra las opiniones preocupadas de algunos Escritores modernos Italianos. Disertaciones del Señor Abate Don Xavier Lampillas. Parte Segunda de la literatura moderna. Tomo Tercero. Traducido del Italiano al Español por D.<sup>a</sup> Josefa Amar y Borbon, residente en la Ciudad de Zaragoza, Socia de merito de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. Con Licencia y Privilegio. Zaragoza: Oficina de Blas Miedes, Impresor de la Real Sociedad.*
  17. Xavier LAMPILLAS (1784). *Ensayo historico-apologetico de la literatura Española contra las opiniones preocupadas de algunos Escritores modernos Italianos. Disertaciones del Señor Abate Don Xavier Lampillas. Parte Segunda de la literatura moderna. Tomo Quarto. Traducido del*

<sup>4</sup> Todos los tomos de Xavier Lampillas que aquí recogemos, forman parte de una traducción de época de una obra inicialmente escrita en italiano: (1778-1781). *Saggio Storico-Apologetico della Letteratura Spagnuola Contro le Pregiudicate Opinioni di Alcuni Moderni Scrittori Italiani. Dissertazioni del Signor Abate D. Saverio Lampillas*. Genova: Presso Felice Repetto in Canneto, Con licenza de' Superiori, 6 t.

- Italiano al Español por D.<sup>a</sup> Josefa Amar y Borbon, residente en la Ciudad de Zaragoza, Socia de merito de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. Con Licencia y Privilegio. Zaragoza: Oficina de Blas Miedes, Impresor de la Real Sociedad.*
18. Xavier LAMPILLAS (1784). *Ensayo historico-apologetico de la literatura Española contra las opiniones preocupadas de algunos Escritores modernos Italianos. Disertaciones del Señor Abate Don Xavier Lampillas. Literatura moderna. Tomo Quinto. Traducido del Italiano al Español por D.<sup>a</sup> Josefa Amar y Borbon, residente en la Ciudad de Zaragoza, Socia de merito de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. Con Licencia y Privilegio. Zaragoza: Oficina de Blas Miedes, Impresor de la Real Sociedad.*
  19. Xavier LAMPILLAS (1789). *Ensayo historico-apologetico de la literatura Española contra las opiniones preocupadas de algunos Escritores modernos Italianos. Disertaciones del Señor Abate Don Xavier Lampillas. Literatura moderna. Tomo Sexto. Traducido del Italiano al Español por D.<sup>a</sup> Josefa Amar, y Borbon, Socia de mérito de la Real Sociedad Aragonesa, y de honor y mérito de la Junta de Señoras, agregada á la Real Sociedad de Madrid. Segunda edicion: corregida, enmendada, é ilustrada con notas, por la misma Traductora. Con Licencia. Madrid: Imprenta de Don Pedro Marin.*
  20. Xavier LAMPILLAS (1789). *Respuesta del Señor Abate Don Xavier Lampillas a los cargos recopilados por el Señor Abate Tiraboschi en su Carta al Señor Abate N. N. sobre el Ensayo Historico-Apologetico de la Literatura Española Traducida del Italiano por D.<sup>a</sup> Josefa Amar y Borbon. Va añadido un Indice Alfabético de los principales autores, y materias que comprenden los seis tomos de la obra del Abate Lampillas, formado por la Traductora. Con Licencia. Madrid: Imprenta de Don Pedro Marin, Impresor de la Real Sociedad, t. 7<sup>5</sup>.*

<sup>5</sup> Esta obra fue publicada por Lampillas, primero, en italiano como respuesta a los ataques recibidos por su *Saggio Storico-Apologetico della Letteratura Spagnuola*, citado: *Risposta del Sig. Abate D. Saverio Llampillas alle accuse compilate dal Sig. Abate Girolamo Tiraboschi nella sua lettera al Sig. abate N. N. intorno al Saggio Storico-Apologetico della Letteratura Spagnuola* (Genova, 1778), y *Risposta dell' Abate Saverio Llampillas alla lettera scrittagli dell' abate Saverio Bettinelli sopra il tomo I della parte II del Saggio Storico-Apologetico della Letteratura Spagnuola e pubblicata nel tomo XX del Nuovo Giornale di Modena* (1780). En la primera edición española (1786): *Respuesta del Señor Abate Don Xavier Lampillas a los cargos recopilados por el Señor Abate Tiraboschi en su Carta al Señor Abate N. N. sobre el Ensayo Historico-Apologetico de la Literatura Española Traducida del Italiano por D.<sup>a</sup> Josefa Amar y Borbon. Va añadido un Indice Alfabético de los principales Autores, y Materias que comprenden los seis tomos de la Obra del Abate Lampillas, formado por la Traductora. Con Licencia y Privilegio. Zaragoza: Oficina de Blas Miedes, impresor de la Real Sociedad.*

21. Juan ANDRÉS (1787). *Origen, progresos y estado actual de toda la Literatura. Obra escrita en italiano por el Abate D. Juan de Andrés, individuo de las Reales Academias Florentina, y de las Ciencias y buenas Letras de Mantua: y traducida al castellano por D. Carlos Andres, individuo de las Reales Academias Florentina, y del Derecho Español y Público Maritense*. Madrid: Don Antonio de Sancha, t. 4. Se hallará en su librería en la Aduana Vieja. Con las Licencias necesarias<sup>6</sup>.
22. Vicente GARCÍA DE LA HUERTA (1785). «Prólogo del Colector». En Vicente García de la Huerta, *Theatro Hesperol. Por Don Vicente García de la Huerta. Parte primera. Comedias de figurón*. Con licencia. Madrid: Imprenta Real, t.1, pp. I-CCVI (edición moderna en Cañas [2013: 169-300]).
23. Manuel GARCÍA DE VILLANUEVA PARRA HUGALDE (1788). *Manifiesto por los Teatros españoles, y sus Actores, que dictó la imparcialidad; y se presenta al publico, a fin de que lo juzgue el prudente. Compuesto por Manuel García de Villanueva, Parra, Hugalde, Moya, y Madrid, &c. Primer Galan en la Compañía de Eusebio Ribera*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra. Con licencia (Cañas, 1992b).
24. Joseph Antonio ÁLVAREZ Y BAENA (1789). *Hijos de Madrid, Ilustres en Santidad, Dignidades, Armas, Ciencias y Artes*. Diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres, que consagra al Ilmo. y Nobilísimo Ayuntamiento de la Imperial y Coronada Villa de Madrid, su autor D. Joseph Antonio Álvarez y Baena, vecino y natural de la misma Villa. A. B. C. D. E. Madrid: Oficina de Don Benito Cano, t. 1.
25. Joseph Antonio ÁLVAREZ Y BAENA (1790). *Hijos de Madrid, Ilustres en Santidad, Dignidades, Armas, Ciencias y Artes*. Diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres, que consagra al Ilmo. y Nobilísimo Ayuntamiento de la Imperial y Coronada Villa de Madrid, su autor D. Joseph Antonio Álvarez y Baena, vecino y natural de la misma Villa. F. G. H. I. Madrid: Oficina de Don Benito Cano, t. 2.

<sup>6</sup> Se trata de una traducción de época de una obra inicialmente escrita en italiano: Juan Andrés (1782-1799). *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*. Parma: Stamperia Reale, 7 t. +1 de Addenda (Parma, Tipografia Ducale Bodoni, 1822); edición revisada y ampliada por el autor (1808-1817): *Dell'origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura*. Roma, 8 tomos en 9 vols. (*Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Carlos Andrés [trad.]. Madrid: Antonio de Sancha, 1784-1806). Hay edición moderna de la misma: Juan Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Carlos Andrés (trad.) (vols. I-V) y Santiago Navarro Pastor (trad.) (vol. VI), Pedro Aullón de Haro (dir.), J. García Gabaldón, S. Navarro Pastor y C. Valcárcel (eds.) I: Estudio Preliminar, Historia de toda la Literatura, II: Poesía, III: Elocuencia, Historia, Gramática, IV: Ciencias Naturales, V: Ciencias Naturales, VI: Ciencias Eclesiásticas, Addenda, Onomástica. Madrid: Verbum / Biblioteca Valenciana, 1997-2002, 6 t.

26. Joseph Antonio ÁLVAREZ Y BAENA (1790). *Hijos de Madrid, Ilustres en Santidad, Dignidades, Armas, Ciencias y Artes*. Diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres, que consagra al Ilmo. y Nobilísimo Ayuntamiento de la Imperial y Coronada Villa de Madrid, su autor D. Joseph Antonio Álvarez y Baena, vecino y natural de la misma Villa. J. L. Madrid: Oficina de Don Benito Cano, t. 3.
27. Joseph Antonio ÁLVAREZ Y BAENA (1791). *Hijos de Madrid, Ilustres en Santidad, Dignidades, Armas, Ciencias y Artes*. Diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres, que consagra al Ilmo. y Nobilísimo Ayuntamiento de la Imperial y Coronada Villa de Madrid. Su Autor D. Joseph Antonio Álvarez y Baena, vecino y natural de la misma Villa. M. N. P. R. S. T. U. V. Z. Con aumentos é Índices. Madrid: Oficina de Don Benito Cano, t. 4.
28. Manuel GARCÍA DE VILLANUEVA PARRA HUGALDE (1802). *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico, al que acompaña un resumen de los Espectáculos, Fiestas y Recreaciones que desde la mas remota antigüedad se usaron entre las naciones mas célebres: y un compendio de la historia general de los teatros hasta la era presente*. Por Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra, primer actor de una de las compañías cómicas de esta Corte. Con privilegio real. Madrid: Imprenta de Don Gabriel de Sancha. Se hallará en las Librerías de Sancha Calle del Lobo y del Principe, de Quiroga calle de las Carretas y de Castillo frente a Sn. Felipe el Real (Cañas, 2010b).
29. Casiano PELLICER (1804). *Tratado historico sobre el origen y progresos de la Comedia y del Histrionismo en España: ó Noticia de algunos célebres Comediantes y Comediantas, asi antiguos como modernos*. Por D. Casiano Pellicer, Oficial de la Real Biblioteca de S. M. Parte Segunda. Madrid: Imprenta de la Administracion del Real Arbitrio de Beneficencia, 2 t.
30. Fiedrich BOUTERWEK (1824 [1804]). *Historia de la Literatura Española. Traducida y adicionada por José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde y Mollinedo*. Madrid: Imprenta de D. Eusebio Aguado, impresor de la Real Casa<sup>7</sup>.
31. Jean Charles Léonard SIMONDE DE SISMONDI (1841 [1813]). *Historia de la literatura española desde mediados del siglo XII hasta nuestros días*.

<sup>7</sup> Esta obra se publicó por primera vez en alemán: Fiedrich Bouterwek (1804). *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit*. Göttingen, t. 3 de su (1801-1819). *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des Dreizehnten Jahrhunderts*. Göttingen, 12 t. Manejamos la versión española que citamos aquí, de la cual hay edición moderna de 2002, realizada por Carmen Valcárcel Rivera y Santiago Navarro Pastor y publicada en la editorial madrileña Verbum.

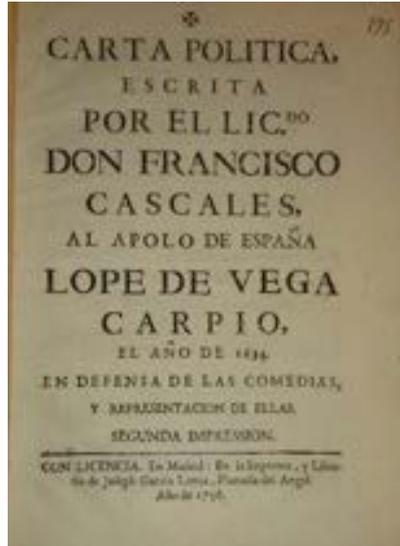
- Dividida en lecciones, escrita en francés por Mr. Sismonde de Sismondi; traducida y completada por D. José Lorenzo Figueroa. Sevilla: Imprenta de Álvarez y Compañía, calle Rosillas, n.º 27, t. 1<sup>8</sup>.
32. Jean Charles Léonard SIMONDE DE SISMONDI (1842 [1813]). *Historia de la literatura española desde mediados del siglo XII hasta nuestros días*. Principiada á traducir, anotar y completar por D. José Lorenzo Figueroa y proseguida por D. José Amador de los Ríos, socio de número de la Academia Sevillana de Buenas Letras, y de mérito, y corresponsal de otras corporaciones literarias del reino. Sevilla: Imprenta de Álvarez y Compañía, calle de Rosillas, n.º 27, t. 2.
  33. Leandro FERNÁNDEZ DE MORATÍN (1838 [1830]). *Orígenes del teatro español, seguidos de una coleccion escogida de piezas dramáticas anteriores á Lope de Vega, por Don L. F. de Moratin, con un apéndice Por Don E. de Ochoa*. París: Librería Europea de Baudry, Calle du Coq-Saint-Honoré, 9, cerca del Louvre<sup>9</sup>.
  34. Antonio GIL DE ZÁRATE (1844). *Manual de Literatura*, por D. Antonio Gil de Zárate. Segunda Parte. Resumen Historico de la Literatura Española. Madrid: Boix, Editor, Imprenta y Libreria, Calle de Carretas, n.º 8, t. 2.
  35. Adolfo Federico, CONDE DE SCHACK (1885-1887 [1845]). *Historia de la literatura y del arte dramático en España*. Traducida directamente del alemán al castellano por Eduardo de Mier. Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello, impresor de Cámara de S. M., Isabel la Católica, 23, 5 t.<sup>10</sup>
  36. George TICKNOR (1851-1856 [1849]). *Historia de la Literatura Española*. Traducida al castellano, con adiciones y notas críticas, por D. Pascual de Gayangos y D. Enrique de Vedia. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 4 t.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> La versión original se publicó en francés: Jean Charles Léonard Sismonde de Sismondi (1813). *Histoire de la Littérature Espagnole*, incluida en su obra *De la Littérature du Midi de l'Europe*. París: [Crapelet], t. 3 y 4. Citamos por la edición española aquí recogida.

<sup>9</sup> Citamos por esta edición, aunque la obra fue publicada antes: Leandro Fernández de Moratín (1830). «Orígenes del teatro español». *Obras de D. Leandro Fernandez de Moratin, dadas á luz por la Real Academia de la Historia*. Madrid: Aguado, impresor de Cámara de S. M. y de su Real Casa, t. 1.

<sup>10</sup> Esta edición es la versión española del siguiente trabajo: Adolf Fiedrich Schack (1845). *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*. Berlín: Dunder und Hamblot, 3 t.

<sup>11</sup> Todas las citas que incluyamos en nuestro artículo de esta obra, van referidas a esta edición, aunque se trata de la versión española del siguiente trabajo: George Ticknor (1849). *History of the Spanish Literature*. London: John Murray [William Clowes and Sons], 3 t.



[IMAGEN 1]. Francisco Cascales (1756). *Elogio a Lope de Vega*. Madrid: Imprenta de Joseph García Lanza.

## 2. LA PRIMERA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA CIENTÍFICA ESPAÑOLA ANTE LOPE

El puesto ocupado por Lope de Vega en la historia de la dramaturgia española es sistemáticamente abordado en las obras que han servido de base para nuestra investigación. Todos los autores consultados, sin excepción, incluyen en la exposición de sus indagaciones el nombre del Fénix de los Ingenios, en mayor o menor medida. Todos intentan destacar la importancia que realmente se le ha otorgado en la trayectoria histórica del teatro español, del Siglo de Oro, evidentemente, pero también de épocas posteriores.

En el tratamiento de la figura y la producción de Lope de Vega, y en la valoración de su importancia histórica, que hallamos en las fuentes utilizadas, detectamos una serie amplia de concomitancias entre unas y otras. Para tratar sobre el Fénix prácticamente todos toman como referente básico dos fuentes documentales escritas en el siglo XVII: el «Prólogo al lector» de Miguel de Cervantes, incluido en la primera edición de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, obra impresa «En Madrid, Por la Viuda de Alonso Martín, Año 1615»; y en «Fama Posthuma, a la vida y muerte del Doctor Frey Lope Felix de Vega Carpio. Escrita por el Doctor Ivan Perez de Montaluan, Natural de Madrid, y Notario del Santo Oficio», incluida en el libro, recopilado por el mismo Juan Pérez de Montalbán, *Fama posthuma a la vida y muerte del Doctor Frey Lope*

*Felix de Vega Carpio. Y Elogios Panegiricos a la Inmortalidad de sv nombre. Escritos por los mas esclarecidos ingenios*, publicado en «Madrid, en la Imprenta del Reyno, Año 1636».

Del mismo modo todas, en este caso, toman a Lope de Vega como referente ineludible y representante importante de su época y del teatro español del Siglo de Oro. Es habitual encontrar en las obras consultadas expresiones del tipo «el tiempo de Lope de Vega» (Gil de Zárate, 1844: 88; conde de Schack, 1845: I, 433; conde de Schack, 1845: II, 222; Ticknor, 1851-1856: III, 18); «no imitando en esto á Lope de Vega» (Gil de Zárate, 1844: 305), «era amigo de Lope de Vega» (Gil de Zárate, 1844: 305), «seis años despues de Lope de Vega» (Gil de Zárate, 1844: 486); *piezas dramáticas anteriores á Lope de Vega* (Leandro Fernández de Moratín, 1830), «hasta que Lope de Vega» (Leandro Fernández de Moratín, 1830: 10), «anteriores al tiempo en que Lope de Vega comenzó á escribir» (Leandro Fernández de Moratín, 1830: 10); un «antes y después de Lope de Vega» (conde de Schack, 1845: I, 262, n. 1); «imitaciones serias del estilo de Lope de Vega» (conde de Schack, 1845: II, 60); «comparten con Lope de Vega» (conde de Schack, 1845: I, 458); «ingenios que, como Lope de Vega» (Gil de Zárate, 1844: 329); «del estilo de Lope de Vega» (conde de Schack, 1845: II, 60, «hacia fines de la época en que vivió Lope de Vega» (conde de Schack, 1845: V, 193); «después de las de Lope de Vega» (conde de Schack, 1845: V, 236); «respecto á las de Lope de Vega» (conde de Schack, 1845: V, 346); «despues de Lope de Vega» (Ticknor, 1851-1856: I, 317); «en tiempo de Cervantes y de Lope de Vega» (Ticknor, 1851-1856: I, 357); «período desde Lope de Rueda hasta Lope de Vega» (Ticknor, 1851-1856: II, 162); «del tipo que triunfantemente habían establecido Lope de Vega y sus imitadores» (Ticknor, 1851-1856: II, 226); «se encuentra ya en Lope de Vega» (Ticknor, 1851-1856: III, 81); «imitadas á las de Lope de Vega» (Ticknor, 1851-1856: III, 108), etc. Los ejemplos podrían multiplicarse constantemente.

Lope es citado en, prácticamente, todos los trabajos manejados como autoridad. Su *Arte Nuevo* es presentado como uno de los primeros tratados de Poética y a él se acude para explicar caracteres de su teatro, o del compuesto por sus seguidores («[egun lo confie]a en [u *Arte de Comedias*] [Montiano, *Discurso* I: 68]; «El primero [en escribir una Poética] fue Lope de Vega en su *Arte nuevo*» [Lampillas, 1783: III, 132]; García de la Huerta, 1785: XVII-XVIII; García de Villanueva, 1802: 275-285; «su agradable poemita didáctico intitulado *Arte nuevo de hacer comedias*» [Ticknor, 1851-1856: II, 307]; Simonde de Sismondi, 1813: I, 295; Gil de Zárate, 1844: I, 235; Ticknor, 1851-1856: II, 316). Su *Laurel de Apolo* se convierte en la fuente a la que se acude para conocer la valoración que el Fénix realiza de muchos de los autores que se citan (López de Sedano, 1770: 2, V, XI, XV, XXV, XXIX; López de Sedano, 1770: 4, xxiii, xlv, xlvi; López de Sedano, 1771: 5, xxviii, xxxii, liii; López de Sedano, 1774: 8, xix, xxxv; López

de Sedano, 1778: 9, xvi, xxxviii, Índice: xxix; Álvarez y Baena, 1789: I, 7, 44, 46, 56, 71, 88, 99, 137, 140, 146, 312, 316, 318, 357, 401; Álvarez y Baena, 1790: II, 15, 42, 43, 78, 122, 127, 133, 158, 163, 187, 203, 266, 271, 321, 326, 330, 404; Álvarez y Baena, 1790: III, 19, 31, 160, 161, 165, 167, 169, 170, 189, 218, 223, 340; Álvarez y Baena; 1791, IV, 33, 49, 86, 109, 132, 192, 199, 201, 205, 210, 291, 292, 320, 337, 406, 411, 414; Simonde de Sismondi, 1813: I, 371; conde de Schack, 1845: IV, 10, 192; Ticknor, 1851-1856: III, 507), o a la que se acude para corroborar que un autor no es mencionado por el Fénix en esa obra (López de Sedano, 1770: IV, xlvi). Su forma de hacer teatro es empleada como medio de definir la dramaturgia de muchos comediógrafos que se destacan o recuerdan («Siguiole, con otros, Don Pedro Calderòn de la Barca» [Erauso y Zavaleta, 1750: (14)]; Lampillas, 1784: IV, 162-176; García de Villanueva, 1802: 273; Casiano Pellicer, 1804: I, 232-234; Gil de Zárate, 1844: 181, 230, 273, 274, 380, 390, 392; conde de Schack, 1845: II, 80, 158, 274; conde de Schack, 1845: IV, 447; Ticknor, 1851-1856: II, 211, 226, 424; Ticknor, 1851-1856: III, 82, 108, 495; Ticknor, 1851-1856: IV, 31); o de ensalzar a escritores que gozaron de su amistad, o de relaciones de parentesco con él, o sobre cuyas obras Lope escribió aprobaciones, poemas laudatorios u otros textos (López de Sedano, 1770: IV, xlvi, xlvi; López de Sedano, 1778: IX, 360-368; Casiano Pellicer, 1804: II, 202; Ticknor, 1849: III, 82, 216, 514, 515, 524, 556).

Coincidencia entre los primeros historiadores científicos de la literatura es también destacar la gran importancia que tuvo Lope de Vega entre los escritores de su tiempo, y aun entre los posteriores a él, y situarlo como cabeza de los dramaturgos barrocos, o, al menos, como un autor importante y respetado, pese a que lo puedan atacar por su concepción del teatro. Sin ánimos de exhaustividad, lo resaltan como escritor de mención necesaria y, por ello, lo mencionan Blas Nasarre (1749), Agustín Montiano y Luyando (1750; 1753), Tomás de Erauso y Zavaleta (1750)<sup>12</sup>, Juan José López de Sedano (1770)<sup>13</sup>, Xavier Lampillas (1783)<sup>14</sup>, Juan Andrés (1784-1806)<sup>15</sup>, Vicente García de la Huerta (1785),

<sup>12</sup> «todos los Poetas, que de mucho tiempo à esta parte, mantienen, è ilu[tra]n el Theatro E[spañol], han imitado à Lope, objervando Ju methodo con mas, ò menos fuerza. Sus mísmos contemporáneos emulantes, de[pre]ciaron las reglas, tomando, en mucha parte, Jus lecciones» (1750: 171).

<sup>13</sup> «LOPE fue verdadero monstruo de la naturaleza. No se cuenta de Poeta alguno entre los antiguos y modernos que haya escrito tanto, porque no se cuenta de otro que haya tenido igual fertilidad ni abundancia de talento» (1770: III, x).

<sup>14</sup> «Italianos, que hablando de Poetas Españoles no saben nombrar sino à Lope de Vega, que aunque tiene mas mérito del que piensan, no obstante no se halla alistado entre los Poetas del siglo de oro de la poesía Española» (1783: II, 260).

<sup>15</sup> «Con mas fundamento pretenden algunos que Dryden deba llamarse el Lope de Vega de los ingleses: la facilidad de su vena poetica le daba algun derecho para entrar en parangon con la maravillosa fluidez de Lope de Vega: pero de la admirable fecundidad de fantasía del comico español, ¿qué rastro puede descubrirse en Dryden, cuyas piezas dramáticas manifiestan casi por

Manuel García de Villanueva (1802)<sup>16</sup>, Joseph Antonio Álvarez y Baena (1789-1791), Casiano Pellicer (1804)<sup>17</sup>, Fiedrich Bouterwek (1804)<sup>18</sup>, Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi (1813)<sup>19</sup>, Antonio Gil de Zárate (1844)<sup>20</sup>, Leandro Fernández de Moratín (1830)<sup>21</sup>, Adolfo Federico, conde de Schack (1845)<sup>22</sup> y George Ticknor (1851-1856)<sup>23</sup>.

En el espacio que dedican los autores consultados a Lope de Vega en las páginas de sus escritos hay notables diferencias entre ellos. Podemos establecer, tomando como base ese criterio, varios grupos. El primero de ellos estaría integrado por las obras que le dedican un menor número de líneas. Serían la *Dissertacion, o prologo sobre las Comedias de España* de Blas Nasarre; los dos trabajos de Agustín Montiano y Luyando (*Discurso sobre las tragedias*

todas partes su esterilidad, que necesitaba ir en busca de los persamientos de Shakespear y de otros Ingleses; y de mendigar de los Españoles los enredos; de muchas fabulas?» (1784-1806: IV, 235-236).

<sup>16</sup> «Para dar una completa idea de la gloria que le compete, pues fue Lope el que (digámoslo así) abrió el primer camino á el orden y cultura de las composiciones teatrales españolas, segun el gusto reynante de su siglo; me parece conveniente hacer relacion de sus conocimientos y progresos en el discurso de su vida» (1802: 273).

<sup>17</sup> «Lope de Vega bastaba para proveer á todos los Teatros de España; y no solo los preveia, sino que los autores de Comedias solo parece estimaban las de Lope» (1804: I, 156).

<sup>18</sup> «Mas si no pareciesen de bastante peso las autoridades alegadas en prueba de nuestras aserciones, oigamos á Lope de Vega, que aunque no compuso ningun *Arte de hablar en prosa y verso*, era muy capaz de haberlo hecho sin necesidad de andar mendigando auxilios ajenos» (1804: 172).

<sup>19</sup> «No solamente debemos considerar por sí mismo al gran poeta, á quien dió España el nombre desde el año de 1562 hasta el de 1635 de Fenix de los ingenios: Lope de Vega merece tambien llamar nuestra atencion por haber reunido y reflejado en sus obras el espiritu de su siglo» (1813: II, 49).

<sup>20</sup> «A no existir Lope de Vega, Tirso de Molina hubiera sido el rey de la escena española» (1844: II, 274).

<sup>21</sup> El libro ofrece, escribe Leandro Fernández de Moratín en el prólogo, «á los inteligentes un resumen crítico en que manifiesto qual fué el origen de nuestra escena, cuales sus progresos, y cuales las causas que influyeron en las alteraciones que padeció, hasta que Lope de Vega las autorizó con su ejemplo» (1830: 10); y, después, sobre el papel de Lope en la historia del teatro español, explica: «En ellos [los teatros madrileños de la Cruz y del Príncipe] empezaron á oirse con admiracion los fáciles versos del jóven Lope de Vega, aquel hombre extraordinario á quien la naturaleza dotó de imaginacion tan fecunda, de tan afluente vena poética, que en ninguna otra edad le ha producido semejante» (1830: 53).

<sup>22</sup> «Cervantes, Calderón y Lope de Vega, viven y vivirán siempre mientras la cultura y la admiración á las grandes creaciones del espíritu duren entre los hombres» (1845: I, 47-48). Y, más adelante, podemos leer: «ningún poeta de la antigüedad ni de los siglos más modernos puede compararse á Lope de Vega, porque á él debe su existencia la comedia española, la cual, descartando de ella algunos defectos insignificantes, es, sin disputa, por su gran belleza, la primera del mundo» (1845: V, 200).

<sup>23</sup> «Lope entendia perfectamente el arte de captarse el favor y voluntad del público, y que supo fundar y levantar el edificio de su fama como primer poeta dramático de su tiempo» (1851-1856: II, 392).

españolas, y *Discurso II. sobre las tragedias españolas*); el *Ensayo historico-apologetico de la literatura Española contra las opiniones preocupadas de algunos Escritores modernos Italianos. Disertaciones del Señor Abate Don Xavier Lampillas, el Origen, progresos y estado actual de toda la Literatura. Obra escrita en italiano por el Abate D. Juan de Andrés, individuo de las Reales Academias Florentina, y de las Ciencias y buenas Letras de Mantua*; el prólogo del *Theatro Hespañol* de Vicente García de la Huerta; el *Manifiesto por los Teatros españoles, y sus Actores, que dictó la imparcialidad; y se presenta al publico, a fin de que lo juzgue el prudente. Compuesto por Manuel Garcia de Villanueva, Parra, Hugalde, Moya, y Madrid, &c. Primer Galan en la Compañía de Eusebio Ribera*; y la *Historia de la Literatura Española* de Fiedrich Bouterwek.

El segundo grupo estaría integrado por los autores que más espacio y atención dedican a la figura y a la obra de Lope de Vega: Tomás de Erauso y Zavaleta, con su *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España, contra el dictamen que las suponen corrompidas, y en favor de sus más famosos escritores, el Dr. Frey Félix Lope de Vega Carpio y D. Pedro Calderón de la Barca, escrito por un Ingenio de esta Corte*; Juan José López de Sedano, con su *Parnaso Español. Coleccion de Poesías escogidas de los mas célebres Poetas Castellanos* (especialmente su t. 3); Joseph Antonio Álvarez y Baena, con sus *Hijos de Madrid, Ilustres en Santidad, Dignidades, Armas, Ciencias y Arte* (especialmente su t. 2); Casiano Pellicer, con su *Tratado historico sobre el origen y progresos de la Comedia y del Histrionismo en España: ó Noticia de algunos célebres Comediantes y Comediantas, asi antiguos como modernos* (especialmente su t. 1); Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi, con su *Historia de la literatura española desde mediados del siglo XII hasta nuestros días*; Antonio Gil de Zárate, con su *Manual de Literatura* (especialmente su t. 2); Adolfo Federico, conde de Schack, *Historia de la literatura y del arte dramático en España* (especialmente su t. 2); y George Ticknor, *Historia de la Literatura Española* (especialmente su t. 2).

El tercer grupo recogería los trabajos que reflejan una situación intermedia entre los otros dos, los trabajos que se ocupan de Lope de Vega con cierta moderación. Se incluirían: el *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico, al que acompaña un resumen de los Espectáculos, Fiestas y Recreaciones que desde la mas remota antigüedad se usaron entre las naciones mas célebres: y un compendio de la historia general de los teatros hasta la era presente* de Manuel García de Villanueva; y *Orígenes del teatro español, seguidos de una coleccion escogida de piezas dramáticas anteriores á Lope de Vega* de Leandro Fernández de Moratín.

En la valoración concreta de la figura y de las creaciones de Lope de Vega que se recoge en las fuentes que hemos utilizado, también hallamos diferencias entre unos estudios y otros. En general, los más antiguos en elaboración reflejan una postura más condicionada por los gustos teatrales propios del siglo XVIII, de los años en los que vivieron sus autores. Los más recientes, los más próximos a nuestros días en ver la luz, suelen tratar, en general, de ser más ecuanímes, y, sin eludir presentar críticas negativas sobre algunas facetas de los escritos del Fénix, intentan destacar, con mayor o menor incidencia, los aspectos positivos de su producción.

Las peores valoraciones las hallamos en la *Dissertacion* de Blas Nasarre, en la cual podemos leer juicios como los siguientes: «Su *Arte* es la mas evidente prueba de su desorden: es verdad, que quiso en él hacer la apologia, y defenja de sus Comedias, fundandolo todo en el mal gusto de los oyentes, y de los Representantes» (1749: 23); «Nada perderia España en que llama[se]n ignorante Italia, y Francia al corruptor de nuestro Theatro [Lope de Vega], ni en que pusie[se]n en el mismo numero à los que lo imitaron, y en especial al que llaman sin titulo alguno Principe de los Poetas Cómicos» (1749: 24); «Del primer corrompedor del Theatro no hay que hablar, y basta creer lo que él mismo dice de si» (1749: 25); «Tenemos ciertamente muchas piezas de Theatro escritas con todo el arte: [...] pero no hay que buscar estas Comedias entre las de Lope de Vega, ni las de Don Pedro Calderon, ni de otros, que los imitaron» (1749: 28).

En los dos *Discursos* de Agustín Montiano y Luyando, la valoración de Lope es más equilibrada. Se destacan defectos, pero se reconocen logros y puntos positivos. Así, «Entran [en las tragedias escritas con arreglo al arte] desde aqui seis Tragedias del celebrado Fr. Lope Félix de Vega-Carpio, que son las que he hallado en veinte y cinco libros de Comedias suyas» (1750: 48); «los versos de Lope llevan consigo generalmente la executoria del buen language, y de los mejores conceptos» (1750: 50); «Lope, como parcial de la alteración del Theatro, según lo confiesa en su *Arte de Comedias*, elogia à Virues por Autor de las mejores reglas Comicas» (1750: 68); «[Los autores] olvidaron, casi en un todo, las reglas antiguas; y entregados sin reserva, à las que autorizaba la moda, y el credito de Lope de Vega, à despique de la razon; sucedieron las nuevas composiciones» (1750: 69); «Entre los que ocupan el mas distinguido lugar, consiguió Lope de Vega hacer famosa la confesion de su error, que es buen testimonio de su elevado merito, ganar reputacion con lo propio que tantos la han perdido» (1753: 12-13).

A principios del siglo XIX, Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi ya muestra una postura más templada en la consideración de los textos de Lope y en la evaluación de sus aportaciones. Escribe juicios negativos: «La inconcebible fertilidad de Lope había sostenido su teatro, á pesar del poco cuidado y del poco tiempo, que empleaba en la correccion de sus dramas: pero sus demas poesías,

producidas por un trabajo tan precipitado, son únicamente rudos, que casi nadie tiene valor para leer» (1813: 76). Pero también puede afirmar que «Cualquiera que sea sin embargo, la rudeza y grosería de la mayor parte de los dramas de Lope de Vega, no puede decirse que sea su lectura enfadosa, ni que decaiga un punto el interes de la accion, causandonos la impaciencia y languidez, que las tragedias malas ó medianas de los poetas franceses de segundo orden nos inspiran» (1813: II, 49). Por el contrario, los continuadores de Simonde de Sismondi, José Lorenzo Figueroa y José Amador de los Rios, en la versión española de su *Historia de la literatura española*, que es la que manejamos, discrepan, abiertamente, del suizo y de parte de sus ataques contra el Fénix: «Injusta es, sobre ser en extremo inesacta, la calificacion que hace Mr. Sismonde de Sismondí de las Obras sueltas de Lope de Vega. No solamente se hallan entre estas trozos de admirable y castiza poesia castellana, sino tambien escelentes composiciones, que pueden presentarse como modelos en su género» (1813: II, 385).

A diferencia de los autores que acabamos de mencionar, encontramos uno de los consultados que hace una defensa a ultranza de Lope de Vega, junto a su más joven seguidor Pedro Calderón de la Barca. Se trata de Ignacio de Loyola y Oyanguren, marqués de la Olmeda, que firma con varios pseudónimos, el más conocido de los cuales es Tomás de Erauso y Zabaleta. Sus elogios los incluye en su obra, no firmada, *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España, contra el dictamen que las suponen corrompidas, y en favor de sus más famosos escritores, el Dr. Frey Félix Lope de Vega Carpio y D. Pedro Calderón de la Barca, escrito por un Ingenio de esta Corte*, aparecida en «Madrid, En la Imprenta de Juan de Zúñiga, Año MDCCL» (1750). Aquí podemos encontrar afirmaciones del tipo siguiente: «Son las Comedias de España, y en especial las de los venerados Lope de Vega, Calderon, y sus Imitadores, el mas dulce agregado de la sabiduria, de la discrecion, de la enseñanza, del exemplo, del chiste, y de la gracia» (1750: [9]); «En las Comedias Españolas, que son de aquella sublimada esfera, à que las elevaron Calderón, y Lope se ostenta con aljombro, y debido respeto, aquel bello carácter, que à las Damas distingue en fueros, en gracia, y en dominio» (1750: [10]); «Fue Lope de Vega el primero, que en España puso las Comedias en methodo, asignando reglas, y preceptos, para que el Theatro, con util novedad, diversion, y enseñanza, viesse enriquecidas sus Obras de apacibles, discretas, y admirables imitaciones de los hechos humanos» (1750: [14]); o «todos los Poetas, que de mucho tiempo à esta parte, mantienen, è ilustran el Theatro Español, han imitado à Lope, observando su methodo con mas, ò menos fuerza. Sus mismos contemporáneos emulantes, despreciaron las reglas, tomando, en mucha parte, sus lecciones» (1750: 171). Los elogios al Fénix son una constante en el libro.

Uno de los trabajos que nos han servido como fuente, difiere de los demás pues solo menciona a Lope de Vega en algunas ocasiones, pero no incluye importantes noticias sobre su vida o su obra, ni inserta valoraciones de su producción. Se trata del *Manifiesto por los Teatros españoles, y sus Actores, que dictó la imparcialidad; y se presenta al publico, a fin de que lo juzgue el prudente. Compuesto por Manuel Garcia de Villanueva, Parra, Hugalde, Moya, y Madrid, &c. Primer Galan en la Compañía de Eusebio Ribera*, editado «En la Imprenta de la Viuda de Ibarra, MDCCLXXXVIII, Madrid, Con licencia».

De todos modos, en el conjunto de libros que hemos manejado, lo habitual es que no falten referencias a Lope y sus creaciones, y que en la inmensa mayoría podamos encontrar alabanzas a sus aportaciones, aunque puedan ser señalados aspectos que a los respectivos autores le puedan parecer vituperables. Así, Juan José López de Sedano, en el tomo III de su *Parnaso Español*, escribe: «LOPE fue verdadero monstruo de la naturaleza. No se cuenta de Poeta alguno entre los antiguos y modernos que haya escrito tanto, porque no se cuenta de otro que haya tenido igual fertilidad ni abundancia de talento» (1770: x).

El *Ensayo historico-apologetico de la literatura Española contra las opiniones preocupadas de algunos Escritores modernos Italianos. Disertaciones del Señor Abate Don Xavier Lampillas* incluye afirmaciones como «Podemos estar agradecidos al famoso Lope de Vega, que ha logrado de Betineli el honor de hacerle nombrar repetidas veces á la nación Española, no sin nota de parcialidad; porque suenan frequentemente los Españoles en ciertos parages de sus libros, y algunas veces con poca oportunidad» (1778-1781: III, 37); en poesía burlesca «Merece ser coronado por Principe en esta clase el famoso Lope de Vega, autor de la *Gatomaquia*, poema épico burlesco, dividido en siete cantos, ò silvas, del qual escribe Baillet haber excedido a quanto se ha escrito de este genero, comenzando desde la *Batracomiomachia* de Homero. Con efecto, si Lope de Vega hubiera sido tan feliz en la Epica grave, como lo fué en lo heroyco jocoso, sin duda hubiera dejado atrás aun al Principe de aquella» (1778-1781: III, 137); o «la revolucion ocasionada por Lope de Vega y sus sequaces en el teatro cómico, constituye la época de la nueva comedia, adoptada despues por las demas naciones, y que en medio del crecidísimo numero de comedias desarregladas y monstruosas que se vieron en nuestras tablas en aquellos tiempos, hay algunas, y no pocas, que por la regularidad, por la expresion de las imagenes, por la invencion ingeniosa, por el enlace natural, por el dulce y elegante estilo son creidas dignas de la imitacion de los mejores Dramaticos, y elevaron el teatro Español sobre el de las demás naciones hasta los tiempos de que se trata» (1778-1781: IV, 167).

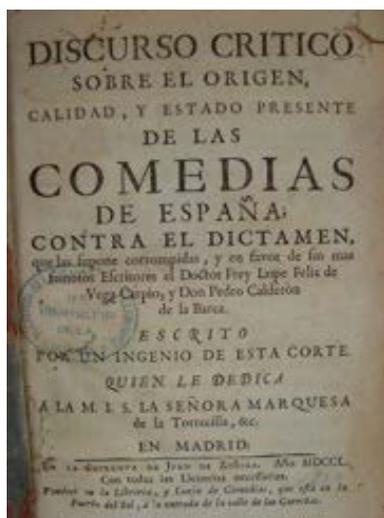
Juan Andrés, en el t. 4 de su *Origen, progresos y estado actual de toda la Literatura*, al igual que Vicente García de la Huerta, en su prólogo del *Theatro*

*Hespañol*, respetan y exhiben opinión positiva, en general, de Lope de Vega aunque, el primero, en una ocasión, matiza: «En una cosa encuentro particular igualdad entre estos dos poetas [Lope de Vega y Dryden], que es en haber conocido ambos las leyes del buen teatro, y en haberlas despreciado por condescender con el gusto del pueblo» (1997-2002: 236).

Adolfo Federico, conde de Schack, escribe sobre las labores del Fénix, en su *Historia de la literatura y del arte dramático en España*: «desde 1588 al 1590 [...] entonces comenzó Lope de Vega á ejercer en el teatro influencia exclusiva, y la revolución que produjo en la literatura dramática, puesto que los mismos contemporáneos de Lope confiesan, que, en virtud de dichas causas, empezó una nueva época del teatro español, llamada por ellos su edad de oro» (1845: II, 185); «todo lo suyo [de Lope] no es de igual valor; si la rapidez, con que escribía, ha perjudicado á la plena perfección de algunas de sus composiciones, recordamos de nuevo el número prodigioso de ellas, y consideramos que ha escrito más dramas buenos que otro cualquier poeta dramático del mundo conocido, y que, por consiguiente, merece que se extienda el manto del olvido sobre los defectos de todos los demás» (1845: II, 408); «Superar á Lope de Vega en riqueza de inventiva, ó rivalizar siquiera con él en este terreno, ni Calderón ni ningún otro mortal podría esperarlo» (1845: IV, 213); «ningún poeta de la antigüedad ni de los siglos más modernos puede compararse á Lope de Vega, porque á él debe su existencia la comedia española, la cual, descartando de ella algunos defectos insignificantes, es, sin disputa, por su gran belleza, la primera del mundo» (1845: V, 200).

En la misma línea se sitúa la *Historia de la Literatura Española* de George Ticknor: «IMPOSIBLE es hablar de Cervantes y calificarle, como lo hemos hecho, del mayor genio literario que ha producido España, sin recordar á su rival Lope de Vega, tan superior á él en fama contemporánea, y que llegó en su tiempo á alcanzar tal nombradía cual ningún otro escritor español antiguo ú moderno ha logrado después; pudiendo al propio tiempo competir con las mayores que ha habido en otros países» (1851-1856: II, 256); «Lope tomó el teatro en el estado en que le halló, y en vez de acomodarlo á una teoría anterior ó de tomar por modelo lo que en su tiempo existía, miró como el objeto principal de sus trabajos el interesar y satisfacer el gusto del público de su época; objeto que declara con la mayor claridad en su *Arte nuevo de hacer comedias*» (1851-1856: II, 316); «dotado al mismo tiempo de ingenio privilegiado, llegó á ser el fundador del teatro nacional, que puede decirse ha continuado desde entonces su marcha apoyado en los cimientos en que él le colocó» (1851-1856: II, 316); «Pero este mismo sistema (si es que podemos aplicar este nombre á lo que mas bien debe llamarse instinto) supone necesariamente que Lope sabia deleitar á su auditorio con una variedad admirable de formas dramáticas; razón por la que encontramos en sus comedias

tal diversidad de tono, espíritu, intención y estructura, que se ve claramente con cuánta facilidad las adaptaba á las alteraciones inseguras del gusto popular, complaciéndole y agradándole de continuo» (1851-1856: II, 317); «Lope entendía perfectamente el arte de captarse el favor y voluntad del público, y que supo fundar y levantar el edificio de su fama como primer poeta dramático de su tiempo» (1851-1856: II, 392); los poemas «de Lope de Vega, de que ya hablamos en otro lugar, produjeron la misma turba de imitadores que todas sus demás poesías populares» (1851-1856: III, 247); «el ancho campo de extravagancias que el ingenio ameno y variado de Lope abrió á sus contemporáneos» (1851-1856: IV, 49), etc.



[IMAGEN 2]. Anónimo (1705). «Portada». *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España, [...] en favor de sus más famosos escritores, el Dr. Frey Félix Lope de Vega Carpio y D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Imprenta de Juan de Zúñiga.

### 3. LAS APORTACIONES DE SIGLO Y MEDIO DE HISTORIOGRAFÍA LITERARIA

Dos de los aspectos tratados por nuestras fuentes documentales en sus páginas son la biografía y la producción literaria de Lope de Vega. Ellos, con sus indagaciones y recopilaciones de datos y noticias, trazan, sobre estos temas, el primer boceto científico, que la historiografía literaria española de la Ilustración y del primer Romanticismo van a legar a los estudiosos posteriores, para proporcionarles una base sólida que ellos se pueden encargar de perfeccionar, ampliar y completar.

En la biografía de Lope de Vega, los críticos y estudiosos que nos ocupan transmiten noticias, en su mayor parte, extraídas de la *Fama póstuma a la vida y muerte*

*del Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio* de Juan Pérez de Montalbán. Los datos sobre la vida del Fénix no figuran en todos los libros que hemos utilizado. Solo los recogen Juan José López de Sedano, en su *Parnaso Español* (1770: III, vii-xv); Manuel García de Villanueva Parra Hugalde, en su *Origen, épocas y progresos del teatro español* (1802: 273-275); Joseph Antonio Álvarez y Baena, en *Hijos de Madrid, Ilustres en Santidad, Dignidades, Armas, Ciencias y Artes* (1790: III, 350-363); Jean Charles Léonard Sismondi, en su *Historia de la literatura española desde mediados del siglo XII hasta nuestros días* (1813: II, 24-47); Antonio Gil de Zárate, en su *Manual de Literatura* (1844: 170-229); Adolfo Federico, conde de Schack, en su *Historia de la literatura y del arte dramático en España* (1845: II, 303-342 y 343-385); y George Ticknor, en el t. 2 de su *Historia de la Literatura Española* (1851-1856: II, 256-282, 283-301, 302-330, 331-349 y 350-419).

Las informaciones sobre la vida de Lope que los autores enumerados en el párrafo anterior, como conjunto, aportan, son las que resumimos a continuación. Establecen sus orígenes familiares, su ascendencia hidalga; su nacimiento en Madrid; los miembros de su familia; su bautizo (Joseph Antonio Álvarez y Baena, en el tomo 3 de sus *Hijos de Madrid, Ilustres en Santidad, Dignidades, Armas, Ciencias y Artes*, incluye textualmente su registro parroquial [1790: III, 350]); su formación básica (a los cinco años ya leía en español y en latín); sus estudios, antes de los diez años, en el Colegio Imperial de Madrid de Gramática, Retórica y, quizá, Poética; su huida, con un amigo suyo, de Madrid hasta Astorga, lugar en el que se arrepintieron y se volvieron; su entrada al servicio de Gerónimo Manrique, obispo de Ávila; sus primeras comedias; sus estudios universitarios en Alcalá de Henares; la obtención del título de Bachiller; la ampliación de sus estudios en materias como Matemáticas, Francés, Italiano, o Portugués; su servicio, como secretario, al duque de Alba, don Antonio, que se convirtió en su amigo y protector; la composición de la *Arcadia*<sup>24</sup>; su matrimonio con Isabel de Urbina; su estancia en Valencia<sup>25</sup>; su participación en la Gran Armada de Felipe II enviada contra

<sup>24</sup> De ella escribe Joseph Antonio Álvarez y Baena, en sus *Hijos de Madrid*, «en cuyas prosas y versos, superiores á las del Sanázaro, disfracó con fingidos nombres é historias, verdaderos sucesos y lances de amor, pertenecientes á aquel Señor [el duque de Alba] y otros» (1790: III, 353).

<sup>25</sup> Joseph Antonio Álvarez y Baena, en sus *Hijos de Madrid*, la relata así: «Vivía con envidiable paz y contento en este estado [su matrimonio con Isabel de Urbina], quando la suerte, que trata rígidamente a los mayores ingenios, le proporcionó un azar, que le originó el sinsabor de una larga y sensible ausencia. Vivía en esta Corte un detractor de vidas y personas, y dió en calumniar y mofar la de Lope en algunas conversaciones. No tuvo éste otro desquite que pintarle con mucha gracia, y hacerle ridículo en un *Romance*, que fué causa de que el maldiciente desafiase al Autor, que supo emendarle con bizzarria, y castigar con sangre su atrevimiento. Viose Lope con este motivo en la cárcel, de donde le sacó la astucia ó valor de Claudio Conde, á quien llama su intimo Amigo en la Dedicatoria que le hace de la Comedia *Buscar su propia desdicha*, una de las de la parte 15, y en la precision de dexar ambos la patria, y refugiarse en Valencia, en donde pagó Lope la fidelidad de Claudio con igual beneficio de extraerle de la Torre de Serranos, que es una

Inglaterra, en la que murió su hermano alférez; su regreso a Madrid; su entrada al servicio de distintos nobles, como el marqués de Malpica, y, después, conde de Lemus; la muerte de su esposa; su boda con Juana Guardo, con quien tuvo dos hijos, Carlos (muerto a los siete años) y Feliciano (que casó con Luis de Usategui); el fallecimiento de Juana Guardo; sus relaciones con María de Luxan, con quien tuvo a su hija Marcela, que fue religiosa con quince años en las Trinitarias Descalzas, y a su hijo Lope Félix, que participó en la Justa Poética á la Beatificación de San Isidro, con catorce años; su ordenación como sacerdote; su constante dedicación a la poesía a lo largo de su existencia; su pertenencia a la Congregación del Caballero de Gracia; los cargos que desempeñó como sacerdote (capellán de los carmelitas descalzos, y de las Trinitarias Descalzas...); los honores que le concedió el papa Urbano VIII, a quien dedicó *La corona trágica* (un hábito de la Orden de Caballería de San Juan, que le otorgó el tratamiento de «frey»); el doctorado en Teología por la Universidad de La Sapienza de Roma; «Promotor-Fiscal de la Reverenda Cámara Apostólica, y el de Notario escrito en el Archivo Romano; á que añadió el Tribunal de la Santa Inquisición el de Familiar» [1790: III, 357-358]); su correspondencia con los principales hombres del momento (miembros de la nobleza; el cardenal Barberini y otros prelados, embajadores...); su enfermedad; su testamento, hecho ante Francisco de Morales y Barrionuevo, el 25 de agosto de 1635; su muerte en Madrid, el 27 de agosto de 1635, a los 73 años; las fastuosas honras fúnebres que le dedicaron; su entierro popular multitudinario; su descanso eterno en la iglesia madrileña de San Sebastián; los actos organizados, tras su deceso, en Madrid en su memoria.

Sobre la producción legada por Lope de Vega a la posteridad, en prácticamente todas fuentes utilizadas hallamos referencias y opiniones sobre sus obras. Solo el antes mencionado escrito *Manifiesto por los Teatros españoles, y sus Actores* de Manuel García de Villanueva, se muestra más parco en la inclusión de datos sobre este aspecto. En todas las obras, no observamos un intento de elaborar un corpus más o menos completo de las creaciones del Fénix. Cada autor destaca unos textos u otros según sean sus intereses en cada parte de su trabajo. El más exhaustivo en enumerar obras de Lope es José Antonio Álvarez y Baena, en sus *Hijos de Madrid, Ilustres en Santidad, Dignidades, Armas, Ciencias y Artes*. Los demás hablan de grupos de obras, como sus romances, sus poemas, su teatro, sus comedias, sus autos. O hablan de composiciones aisladas. Pero no suelen enumerar títulos con ánimo de exhaustividad. En todo caso, en mayoría de las fuentes manejadas,

---

de las cárceles de aquella Ciudad, adonde le habían llevado sus travesuras. Allí permaneció Lope algunos años gozando de la natural delicia de aquella tierra, y de las cortesías y aplausos de sus naturales. El amor de la patria y la afición á su esposa le restituyeron al seno y brazos de ambas con el mayor contento, que desvaneció la muerte de ésta, sucedida antes de un año en el de 1588, á tiempo que él cumplía los 26 de su edad» (1790: III, 353-354).

predominan los juicios sobre parcelas de la producción del Fénix sobre las relaciones de sus escritos concretos.

El corpus de obras que aporta José Antonio Álvarez y Baena es el siguiente: la *Vega del Parnaso*, el *Laurel de Apolo* (citadas en el t. 1 de sus *Hijos de Madrid*); *Jerusalem conquistada*, *El leal criado*, *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* (t. 2); la *Arcadia, prosas y versos*, *Isidro*, *Poema Castellano*, *La hermosura de Angélica*, *Rimas humanas*, *Dragontea*, *El Peregrino en su patria*, *Rimas de Lope de Vega Carpio*, *La Jerusalem Conquistada*. *Epopeya trágica*, *Soliloquios amorosos de un alma á Dios*, *Rimas Sacras*, *Triunfo de la Fe en los Reynos del Japon por los años de 1614 y 1615*, *Justa Poética*, y *alabanzas justas que hizo la insigne Villa de Madrid al Bienaventurado San Isidro en las fiestas de su Beatificacion*, *La Filomena*, *La Circe con La mañana de San Juan*, *La Rosa Blanca*, varios versos, tres *Novelas*, dos *Cartas* en prosa, una sobre la *Nueva Poesía*, y otra *Comentario de un Soneto suyo*, *Triunfos divinos*, con otras *Rimas Sacras*, y la *Virgen de la Almudena*, *Poema Histórico*, *Romancero Espiritual para reglarse el alma con Dios*, con las *Estaciones de la Via-Crucis*, *Corona Trágica*, *vida y muerte de la Serenísima Reyna de Escocia María Estuarda*, *Laurel de Apolo*, *La Selva sin Amor*, *Egloga*, y *otros versos*, *La Dorotea*, *Rimas Humanas y Divinas del Lic. Tome de Burguillos*, con la *Gatomachia*, y otras *Rimas Divinas y humanas*, *La Vega del Parnaso* «Contiene *El siglo de Oro: versos heroycos al nacimiento del Príncipe: Egloga Panegirica al Epígrama del Infante D. Cárlos*», «*Cancion al Serenísimo Señor Infante D. Fernando de Austria*, que le dedicó la Congregacion de Sacerdotes Naturales de Madrid», «Versos á la primera fiesta de Palacio Nuevo: á la venida a España del Duque de Osuna», *Eliso*, «Egloga en la muerte del P. Fr. Hortensio Paravicino», *Egloga á Claudio*, «*Huerto deshecho*, metro lírico», *Oracion en el certamen de los Recoletos*, *Sentimientos á los agravios de Christo*, «*Amarilis y Filis*, Eglogas (la 2.<sup>a</sup> es á la décima Musa Doña Bernarda Ferreyra de la Cerda, Señora Portuguesa, que se imprimió en Madrid año 1635, en 12.<sup>o</sup>)», «*Isagoge á los Reales Estudios del Colegio Imperial*», «*Felicio*, Egloga piscatoria a la muerte de su hijo D. Lope Felix del Carpio y Luxan», «*La Pira Sacra* en la muerte de D. Gonzalo Fernandez de Córdoba, con otras piezas pequeñas y 8 *Comedias*», «*Fiestas del Santísimo Sacramento*, repartidas en 12 *Autos Sacramentales*, con sus *Loas y Entremeses*, que recogió su amigo el Lic. Joseph Ortiz de Villena» (1790: III, 365-369).

José Antonio Álvarez y Baena incluye también, en este tomo 3 que acabamos de citar, una relación de ediciones de obras de Lope aparecidas en el siglo XVIII, y una aclaración sobre sus textos:

De todas estas obras ha hecho D. Antonio de Sancha, Impresor en esta Corte, una edicion de 21 tomos en 4.<sup>o</sup> á que dió principio en 1776, por subscripcion, con este

título: Coleccion de las obras sueltas, así en prosa, como en verso, de D. Frey Lope Felix de Vega Carpio, &c. y en ella se han aumentado algunas cosas, que no se hallan en los tomos antecedentes, y son: / En el tom. 8.º quatro *Novelas*. / En el 13 algunas *Rimas Sacras*, que imprimió el conde de la Saceda en Madrid año 1747, en 8.º / *Y Contemplativos discursos á instancia de los Hermanos Terceros de San Francisco, y forma breve de rezar el Santo Rosario*. / En el 17 varios versos y prosas esparcidos en las obras de otros AA. en su elogio y aprobacion; dos *Sonetos* y dos *Cartas* ineditas, y algunos *Romances*, que se hallan en el *Romancero General*. / Tambien se comprehenden en estos 21 tomos *La Fama Póstuma de Lope*, que publicó el Dr. Juan Perez de Montalvan, Madrid 1636, en 4.º, las *Exéquias Poéticas*, que le hicieron en Italia, una *Egloga* que escribió el Dr. Juan Antonio de la Peña, con los consonantes forzados de la de Lope, intitulada *Filis*, que por mi diligencia se ha incluido en el tomo 19 de esta Coleccion, como otras varias piezas del mismo Lope. / Sin embargo del gran cuidado con que se recogieron para esta impresion las obras de este insigne Autor, se echan ménos en ella las siguientes. / *Canciones Angélicas* 20, / *Coloquios Pastorales en alabanza de la Concepcion de Nuestra Señora*. / Relacion de las fiestas hechas en Toledo al Nacimiento de Felipe IV. [...] Esta podrá ser la cancion, que á este asunto se halla en la *Vega del Parnaso*. / Y un *Memorial* impreso al Señor Felipe III á efecto de que no permitiese que hicieran el retrato de S. M. los malos Pintores, de que hace mencion Gil Gonzalez en la Vida de este Monarca, y de la respuesta que dió el Rey, diciendo: *Dexadlos ganar de comer, que ya que pintan nuestro rostro, no pintan nuestras costumbres*. / *Autos Sacramentales* compuso mas de 400, de que solo se hallan impresos 12 por el Lic. Joseph Ortiz de Villena, como queda dicho, y 4 en el *Peregrino*. / *Comedias* 1800, de que solo se conocen 25 tomos en 4.º muy raros, impresos en Valencia, Valladolid, Barcelona, Zaragoza, y la mayor parte en Madrid desde el año de 1609, hasta el de 1647. El curioso que quiera saber los títulos de todas estas piezas, vea á D. Nicolas Antonio en el artículo de Lope. / Y no obstante que no se dedicó a los metros latinos, porque decia que cada uno habia de escribir en su lengua materna, consta de la dedicatoria ya citada de la Comedia *Virtud, pobreza y muger*, que escribió una Egloga Piscatoria latina intitulada *Amarilida*, de que inserta allí un fragmento en loor del Caballero Marino que pondré aquí para que se vea la facilidad y destreza con que hubiera manejado la Poesía Latina, sino hubiese sido de aquella opinion [copia el fragmento, p. 371]» (1790: III, 369-371).

En el resto de los estudiosos examinados, las obras mencionadas de Lope de Vega son las siguientes. En Nasarre no se halla relación de escritos del Fénix. Se menciona el *Arte nuevo* (1749: 23), y sus comedias en general, sin detallar títulos. Montiano y Luyando cita algunas comedias concretas, como *El duque de Viseo*, *Roma abrasada*, *La bella Aurora*, *La inocente sangre*, *El marido más firme*, *El castigo sin venganza*; y algún texto suelto: *El peregrino en su patria*, «[u] Arte de Comedias». Y todo en su *Discurso primero*. En el *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España* de Tomás de Erauso y Zavaleta, imperan los juicios y valoraciones

generales sobre la obra de Lope, al igual que en Juan Andrés. Juan José López de Sedano, en su *Parnaso español*, recuerda los sonetos de las *Rimas* de Burguillos, *La gatomaquia* (t. 2); la *Corona trágica*, su *Poesía lírica*, su *Poesía cómica*, «mil ochocientas y tantas Comedias, y más de quatrocientos Autos Sacramentales» (1749: x), Égloga a Claudio, *El Siglo de Oro*, la égloga *Amarilis*, una canción, una elegía, *La pulga*, *Soneto en culto* (t. 3); el *Laurel de Apolo*, la égloga *Filis* (t. 4); una égloga, un epigrama, una canción, un soneto, un soneto de Burguillos (t. 8); el *Laurel de Apolo*, un texto dedicado a la muerte de Baltasar Elisio de Medinilla (t. 9).

Lampillas incluye el *Arte nuevo*, la *Gatomaquia* (t. 3); comedias que, según su opinión destacan: «*El villano en su rincón-La Esclava de su Gálan-El Domine Lucas-la Dama melindrosa-la Dama boba-la Ilustre fregona-el Rico Avariento*» (1778-1781: 172, n. \*) (t. 4). García de la Huerta recuerda el *Arte Nuevo*. En el *Manifiesto por los Teatros españoles, y sus Actores* de Manuel García de Villanueva, no se mencionan obras específicas, aunque sí en *Origen, épocas y progresos del teatro español* del mismo escritor, en donde se detectan menciones de creaciones como *El Duque de Viseo*, *Roma abrasada*, *La bella Aurora*, *El Castigo sin venganza*, *La inocente sangre*, *El Marido mas firme*, o el *Arte Nuevo*, cuyo texto reproduce entre las páginas 275 y 285. Casiano Pellicer es parco también en la numeración de obras concretas. Menciona sus comedias, la *Arcadia* (t. 1). Bouterwek habla del «*Nuevo arte de hacer comedias*» (1778-1781: 178). Simonde de Sismondi cita *Las doncellas de Simancas*, *Las almenas de Toro*, el *Arte Nuevo*, el *Laurel de Apolo*, «*Obras sueltas de Lope de Vega*» (1778-1781: 385). En Antonio Gil de Zárate aparece el *Arte Nuevo* (t. 1); menciona sus comedias, que clasifica siguiendo a Alberto Lista (1844: 204), su poesía popular (t. 2), pero predominan sus juicios y opiniones sobre el autor madrileño.

Leandro Fernández de Moratín, en sus *Orígenes del teatro español*, utiliza más al Fénix como referente y como autoridad, quizá porque se ocupa de *piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega*. El conde de Schack recuerda textos como *El bastardo Mudarra*, *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, *Las almenas de Toro*, *La Dorotea* (t. 1); el «*Nuevo arte de hacer comedias*» (1830: 268), *El Isidro*, *El peregrino en su patria* (t. 2); el *Laurel de Apolo*, comedias (t. 4). En su *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, predominan también los juicios críticos y las opiniones sobre Lope, antes que la enumeración exhaustiva de su producción. En la *Historia de la Literatura Española* de George Ticknor, se recuerdan poemas suyos, romances, sonetos, la «*Justa Poética de San Isidro*» (1851-1856: I, 471, n. 19); *La Dorotea*, *La Arcadia*, los poemas a Belisa, *El Isidro*, *La hermosura de Angélica*, *La Dragonteá*, *El peregrino en su patria*, *Arte nuevo de hacer comedias*, *Jerusalén conquistada*, *Los pastores de Belén*, *Romancero espiritual*, *La Gatomaquia*,

*La Filomena, La Circe, Mañana de San Juan, Triunfos divinos, la Corona trágica, el Laurel de Apolo, La Dorotea, el Siglo de oro, El verdadero amante, La pastoral de Jacinto, sus comedias de capa y espada, La hermosa fea, Dineros son calidad, Las bizarrías de Belisa, La esclava de su galán, El perro del hortelano, El acero de Madrid, La boba para los otros y sabia para sí misma, El premio del bien hablar, Por la puente Juana, El anzuelo de Fenisa, El ruiseñor de Sevilla, Porfiar hasta morir, Roma abrasada, El castigo sin venganza, La mañana de San Juan* (1851-1856: II).

Los juicios y valoraciones de las creaciones de Lope son una constante en todos los escritos consultados. A veces, positivos; a veces, negativos. Las opiniones sobre el Fénix mayoritariamente suelen girar en torno a su teatro, aunque también hallamos comentarios sobre su poesía y su novelística. Juicios negativos sobre Lope de Vega figuran, sistemáticamente en la *Dissertacion* de Blas Nasarre. Este historiador de la literatura lo juzga «primer corrompedor del Theatro». Sobre su arte dramático indica:

El artificio, y afeyte con que hermoſea los vicios, es capaz ſin duda de corromper los corazones de la juventud. A mas de que la ingenioſidad de la maraña es caſi ſiempre inveroſimil; y la diction elegante, y fluida, no correſponde por ſus elevados conceptos, y afectadas erudiciones, à eſte Poema: ſerian para lo lyrico, y trágico àun dignos de correccion. Los anacronimos, la falta de Geographia, de Mythologia, de Hiſtoria, ſe dexan ver à cada paſſo; y quando quiere hablar de las artes, què impropriedades, y de varios no ſe le notan! Muchas ſcenas, y epiſodios ſon del todo impertinentes, y nada intereſſan à la accion, ni à los oyentes. Lo que llaman relaciones, ſubtituidas à los Prologos; y que algunas veces ſon neceſſarias, para que los oyentes entiendan la Comedia, y ſe pongan en la expectacion, y pendientes del enredo, ſon caſi ſiempre en eſte Poeta fuera del propoſito; pero muy hinchadas, y altas, y con pinturas impertinentiſimas, enſartadas en metáforas enormemente atrevidas (1749: 25-26).

En la misma línea se sitúan los dos *Discursos sobre la tragedia* de Agustín Montiano y Luyando, aunque, en sus afirmaciones sobre el teatro del Fénix se muestran algo más benévolo que Nasarre. Él reconoce, por ejemplo, en el primer *Discurso*, que «los versos de Lope llevan consigo generalmente la executoria del buen lenguaje, y de los mejores conceptos» (1749: 50). Pero, aun así, lo culpa de la mala calidad del teatro español:

[Los autores] olvidaron, caſi en un todo, las reglas antiguas; y entregados ſin reſerva, à las que autorizaba la moda, y el credito de Lope de Vega, à deſpique de la razon; ſucedieron las nuevas compoſiciones: que no ſon en la realidad Comedias, por las peſadumbres, agravios, deſagravios, deſmentimientos, deſafios, cuchilladas, y

*muertes*, de que están sembradas; ni Tragedias, por la graciafidad, y baxeza de las Perfonas, defaliento de las fentencias, eleccion vulgar en las exprefiones, y fines fiempre alegres, con que las vijten. Las menos denegridas con eftas tachas, aun no las coloca Cañales entre las Tragedias dobles: fiendo afsi, que es lo mifmo, que graduarlas de malas Tragedias (1749: 69).

En el *Discurso* II, se mantiene la misma línea:

Entre los que ocupan el mas diftinguido lugar, configuio Lope de Vega hacer fama la confeffion de fu error, que es buen teftimonio de fu elevado merito, ganar reputacion con lo propio que tantos la han perdido. No obtante, al verificarle (lo que fue muy defde luego para los Doctos) que las aventuras amorofas, principal, fino unico objeto de nueftras Representaciones, pegaban el contagio de fu libertad excefsiva à las reglas, à los conceptos, y al eftilo, quifieron algunos afectar moderacion en femejantes licencias, ò poner coto à fus perjudiciales efectos; y tomando algo de la feriedad Tragica, y mas de la alegria Comica, compufieron Tragicomedias, defnudandolas hafta del titulo de tales, por no efpantar al Vulgo, entregado ciegameamente à los defordenes de la imaginacion, y del gufto (1753: 12-14).

En el extremo contrario se sitúa Tomás de Erauso y Zavaleta, quien, sobre el teatro de Lope, considera:

Son las Comedias de Epaña, y en efpecial las de los venerados Lope de Vega, Calderon, y fus Imitadores, el mas dulce agregado de la fabiduria, de la discrecion, de la enfeñanza, del exemplo, del chifte, y de la gracia: En ella fe retrata con propios apacibles coloridos, el genio grave, pundonorofa, ardiente, agudo, futil, confiante, fuerte, y cavallero, de toda la Nacion. Se miran, y fe admiran exercidas, con la mayor delicadeza, todas las valentias, frafes, artificios, figuras, primores, y fonoras filigranas del Idioma nueftro, aplaudido de todas las Naciones, por abundante, por facil, y armoniofo (1750: [9-10]).

El resto de los autores se muestra más comedido. Ellos pueden reconocer errores y destacarlos, pero también se muestran dispuestos a destacar aspectos positivos en las creaciones del Fénix, y en su arte literario. Así, en el *Parnaso español* de Juan José López de Sedano, sobre *La Gatomaquia*, leemos:

[...] se debe estimar esta Obra por única y superior á todas las de su especie, tanto en nuestra Lengua, como en las estrañas. Agregase á esto el mérito, que ella tiene en sí, por todos los demás requisitos, que constituyen su perfeccion, porque en las pinturas ó descripciones abunda con mucha profusion y propiedad: en la moralidad es siempre grave: en la erudición abundante: en las digresiones extraordinariamente pródigo, y algunas veces dilatado. Este, si se puede llamar defecto, tiene por disculpa la propia abundancia y prodigiosa fecundidad de su robusto ingenio; y

mucho mas en un Poema Épico, en donde son mas permitidos, y correspondientes estos ensanches. [...] Finalmente, en quanto á pureza, facilidad, y demás singulares prerrogativas del estilo y de la sentencia, basta por recomendación el solo nombre del Autor (1770: II, XVIII-XIX).

De la producción de Lope se resalta:

LOPE fue verdadero monstruo de la naturaleza. No se cuenta de Poeta alguno entre los antiguos y modernos que haya escrito tanto, porque no se cuenta de otro que haya tenido igual fertilidad ni abundancia de talento. Los libros y tratados sueltos de *Poesía Lírica*, y en prosa impresos pasan de 50. Los tomos de *Poesía Cómica* son 26, y en ellos un *mil ochocientas y tantas Comedias*, y mas de *quatrocientos Autos Sacramentales*, que todos se representaron; y lo que sobre todo esto admira mas, es lo que afirma en su *Égloga á Claudio*, pues hablando de todas sus Obras, y suponiendo que todas las mas las imprimió, dice, *que no es mínima parte, aunque es exceso, de lo que está por imprimir, lo impreso*. Finalmente consta por deposición del mismo LOPE, que salía á cinco pliegos cada dia, que multiplicados por los de los años que vivió, salen 133. 225 pliegos (\*) [(\*) Hecha ahora por curiosidad la cuenta por una prudente regulación de los versos que pueden corresponder á cada pliego, y descontados los de los pocos tratados que escribió en prosa, sale que compuso en su vida veinte y un millones trescientos y diez y seis mil versos.]: fecundidad enorme é inaudita, que en su clase no ha tenido ejemplo hasta ahora, á la qual correspondió su natural afluencia y facilidad para los versos, única y característica en él, sobre quantos Poetas tiene la Nación, en tan supremo grado, que compuso muchas Comedias, en que solo gastaba 24 horas de tiempo; y alguna en menos de cinco; y finalmente escribía el verso corriente y sin intermisión, como se escribe la prosa; y algunas veces, lo que admira mas, con la misma lima y pulimiento que si hubiese sido muchas veces retocado (1770: x-xi).

Pese a todo, López de Sedano reconoce:

entregado todo en manos de su ingenio y de su fecundidad prodigiosa, descuidó muchas veces de dar su parte á la imitación y al arte; y aunque este don, como la prenda principal de un Poeta, sea su mas gloriosa disculpa en las meras producciones del ingenio, pero no lo puede ser en las obras Didácticas, Dramáticas, y otras especies de las en que debe obrar el arte junto con la naturaleza. Esta es la causa por qué se han hecho, y sobre que han recaído en diversos tiempos tantas críticas á sus Obras, especialmente en las clases Épica y Dramática. En todas quantas veces ejerció su pluma en Poemas de la primera especie se vé claro el abandono de las reglas y de la imitación, aunque al mismo tiempo se notan las infinitas preciosidades que se ocultan entre estos defectos (1770: III, xi-xii).

Xavier Lampillas elogia todas las parcelas de la producción de Lope. Así, por ejemplo, dice: «en las antiguas Novelas Españolas. En ellas se hicieron famosos

Lope de Vega, Juan Pérez de Montalvan, Alfonso Castillo Solórzano, y la erudita Doña Maria de Zayas» (1778-1781: III, 172); sobre su poesía burlesca: «Merece ser coronado por Principe en esta clase el famoso Lope de Vega, autor de la *Gatomaquia*, poema épico burlesco, dividido en siete cantos, ò silvas, del qual escribe Baillet haber excedido a quanto se ha escrito de este genero» (1778-1781: III, 137); como traductor: «No faltan à nuestra poesia algunas dulcissimas Elegias de Tibulo, y de Catulo, traducidas por Villegas y Lope de Vega» (1778-1781: III, 147). Pero reconoce que,

la revolucion ocasionada por Lope de Vega y sus sequaces en el teatro còmico, constituye la época de la nueva comedia, adoptada despues por las demas naciones, y que en medio del crecidisimo numero de comedias desarregladas y monstruosas que se vieron en nuestras tablas en aquellos tiempos, hay algunas, y no pocas, que por la regularidad, por la expresion de las imagenes, por la invencion ingeniosa, por el enlace natural, por el dulce y elegante estilo son creidas dignas de la imitacion de los mejores Dramaticos, y elevaron el teatro Español sobre el de las demás naciones hasta los tiempos de que se trata (1778-1781: IV, 167).

Juan Andrés alaba los escritos de Lope:

¿Dónde se encontrarán versos mas armoniosos y suaves, estilo mas fluido y nítido, y mayor copia de sentencias y de palabras, que en las canciones del tan celebrado Lope de Vega? ¡Oxalá no hubiera querido mancharlas con sutilezas, afectaciones y puerilidades! que seguramente hubiera sido Lope el principe de los líricos españoles, y aun tal vez de todos los modernos. De mayor nobleza y sublimidad, y de casi igual facilidad de versificacion y nitidez de estilo puede gloriarse Quevedo; pero con harto mayores defectos (1782-1799: 387-388).

García de la Huerta se muestra más parco en alabanzas propias, aunque sí recoge elogios que escritores extranjeros dedicaron a Lope. Manuel García de Villanueva, en su *Origen, épocas y progresos del teatro español*, indica que con su teatro Shakespeare «fué el primero que empezó á ilustrar su nacion, así como en nuestra España Lope de Vega Carpio» (1802: 86). José Antonio Álvarez y Baena destaca la magnitud de la producción del Fénix, «Y no obstante esta multitud de obras, y la celeridad con que las trabajaba, parecieron tan bien, y se calificáron por tan perfectas, que el nombre de Lope fué antonomasia de lo bueno, diciéndose regularmente para atribuir esta calidad á una cosa que era de Lope» (1789-1791: III, 364).

No negaré que si hubiera escrito menos, hubiera escrito mejor: y que la crítica que se hace de muchas de sus obras, especialmente de las *Comedias*, es racional, y tiene grandes defectos sobre que recaiga; pero son tantas las virtudes que al mismo tiempo se ven en ellas, que no hay hombre, por mas severo que sea, que no trocara todo quanto hace y

puede hacer sin perder de vista el arte y el juicio, por una pequeña parte de lo que hizo Lope de Vega aun con descuido. En verdad que no sé cómo hay quien lea sus obras, y le quede ánimo para disgustarse de ellas, ni zaherirlas (1789-1791: III, 365).

Sobre el volumen de sus textos, Casiano Pellicer se manifiesta en similares términos: «Lope de Vega bastaba para proveer á todos los Teatros de España; y no solo los proveia, sino que los autores de Comedias solo parece estimaban las de Lope» (1804: I, 156). Y sobre su obra dramática, reconoce que no sigue la preceptiva clásica, pero

No procedia Lope asi por ignorancia de las leyes teatrales; pues él mismo declara que desde los estantes de su libreria le daban voces y gritos Plauto y Terencio; sino porque desembarazado á la verdad de la sujecion y rigor de estas reglas, lozaneaba mas su ingenio y su imaginacion amena. Sin que se dexese de conocer que observando las leyes del Teatro antiguo, fundadas en la naturaleza, no hubiera por eso complacido menos al pueblo, aunque careciese de la gloria de ser padre y autor de tantos centenares de Comedias; pues cincuenta ó sesenta de ellas, escritas con el debido arte, [...] hubieran sido sin duda suficientes a haberle labrado con mas solidez el monumento eterno de su fama (1804: I, 165-168).

Pero, pese a todo,

el Teatro de Lope de Vega siempre será estimado, y siempre agrada por la pureza y suavidad del lenguaje, por la viveza de su dialogo, por la propiedad de muchos de sus caracteres, por su invencion, por la exácta descripcion de las costumbres nacionales, por sus graves sentencias, por sus dichos festivos, y por sus frecuentes agudezas (1804: I, 168).

Simonde de Sismondi, sobre el teatro de Lope señala que

Cualquiera que sea sin embargo, la rudeza y grosería de la mayor parte de los dramas de Lope de Vega, no puede decirse que sea su lectura enfadosa, ni que decaiga un punto el interes de la accion, causandonos la impaciencia y languidez, que las tragedias malas ó medianas de los poetas franceses de segundo orden nos inspiran. La rapidez de la accion, la multitud de acontecimientos, su complicacion extraordinaria, y la imposibilidad de preveer el desenlace, despiertan la curiosidad y le conservan casi siempre toda su viveza, desde la primera escena hasta el final de la obra (1813: 49).

No obstante,

La inconcebible fertilidad de Lope había sostenido su teatro, á pesar del poco cuidado y del poco tiempo, que empleaba en la correccion de sus dramas: pero sus demas poesias, producidas por un trabajo tan precipitado, son únicamente rudos, que casi nadie tiene valor para leer (1813: 76).

En su *Manual de Literatura*, Antonio Gil de Zárate se muestra más crítico con el Fénix y sus escritos:

Lope de Vega, por no refrenar su imaginacion, produjo mucho, es cierto, asombró con su maravillosa fecundidad; mas no dejó ninguna obra perfecta, ninguna que no esté deslucida con defectos de gran cuenta. Flojo, desmayado, incorrecto, prosáico muchas veces, sus eminentes cualidades, que dirigidas por el arte, se hubieran fortalecido para mostrarse en todo su esplendor, dejeneraron en los vicios á que está siempre toda virtud cercada (1844: I, 9-10).

Pero, pese a ello, alaba «la pintura de los caracteres y en la forma del diálogo cuya imitacion es visible en los dramas que la siguieron hasta Lope de Vega» (1844: II, 33). Pues de los errores no juzga responsable a Lope, debido a que

Lope de Vega llegó cuando todos los vínculos del buen gusto y de la razon estaban rotos. Este grande hombre, poco á propósito ya por la fogosidad de su imaginacion y la inagotable abundancia de su vena poética para sujetarse á nimios preceptos, encontró el desórden entronizado. No se le debe, pues, achacar, como generalmente sucede, el desarreglo de nuestro teatro: antes bien, [...] fue un reformador en el sentido del verdadero drama; y si no hizo todo lo que debió y pudo, le dió mas naturalidad y sencillez al par que mas idealidad en los afectos y caracteres (1844: II, 142).

Además, el Fénix —piensa— no es responsable del desarreglo del teatro español del siglo XVII.

Lejos de esto, contuvo el desarreglo que sus predecesores habian introducido, rectificando el gusto que andaba perdido [...]. Mejoró infinito la parte relativa á la invencion de la fábula. [...] La fábula de Lope está llena de movimiento, de situaciones, de lances: hasta la esposicion misma se hace en accion y no en discursos, desterrándose la costumbre poco ingeniosa de las loas ó prólogos. A pesar de la multitud de lances, camina con mas claridad, con mas arte en la disposicion del argumento; y aunque se halla lejos de ser perfecta, rectificada la antigua confusion, y la exageracion ridícula, puede decirse que dió á la comedia mas regulares y sencillas formas (1844: II, 194-195).

Adolfo Federico, conde de Schack, en su *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, elogia mucho a Lope. Habla de un «antes y después de Lope de Vega» (1845: I, 262, n. 1), y considera positiva su producción, y reconoce que, en el teatro, «¡qué monstruoso abismo separa ya, aun á las primeras y más imperfectas obras de Lope, de las mejores de los que le precedieron! Por lo que hace á sus coetáneos, que emprendieron con él la misma senda, es lícito dudar si, á pesar de sus talentos sobresalientes, habrían fijado de una manera

tan irrevocable el espíritu y la forma del drama, como él lo hizo. [...] Y en este sentido hemos de denominar sin escrúpulo á Lope de Vega fundador del teatro español» (1845: II, 430). Y por eso, continúa, «ningún poeta de la antigüedad ni de los siglos más modernos puede compararse á Lope de Vega, porque á él debe su existencia la comedia española, la cual, descartando de ella algunos defectos insignificantes, es, sin disputa, por su gran belleza, la primera del mundo» (1845: V, 200).

George Ticknor abarca varias parcelas de la producción de Lope de Vega. Indica que sus obras poéticas no es lo mejor de la producción del Fénix, ni lo más aceptado por el público, ya que, aunque «manifiestan sí gran talento original, mayor fuerza de inventiva y una facilidad de versificación maravillosa; pero rara vez se encuentra en ellas el verdadero y genuino espíritu poético. Pecan en general de abandono é incorrección, y casi todas ellas carecen de aquel carácter y fisonomía nacional en que naturalmente estriba la influencia positiva del ingenio sobre un pueblo entero» (1851-1856: II, 302); y añade,

si Lope no hubiera hecho otra cosa, su nombre no se hallaría hoy á la altura en que le contemplamos. Verdad es que sus novelas y églogas en prosa son mejores que sus composiciones épicas; que su poesía didáctica, sus elegías y sus epístolas son á veces excelentes; pero solo cuando huella á pié firme el suelo patrio, solo en sus glosas, letrillas, romances, canciones y coplas es cuando ostenta toda la gracia y lozanía de su ingenio. Al encontrarle en este terreno conocemos que nunca debió abandonarlo, como el campo en que, con las dotes extraordinarias de que le adornó naturaleza, pudo fácilmente alzar monumentos eternos á su nombre y á su gloria (1851-1856: II, 303).

Considera que lo mejor de sus textos se encuentra en su teatro, pues «dotado al mismo tiempo de ingenio privilegiado, llegó á ser el fundador del teatro nacional, que puede decirse ha continuado desde entonces su marcha apoyado en los cimientos en que él le colocó» (1851-1856: II, 316). Sus buenos éxitos se explican porque

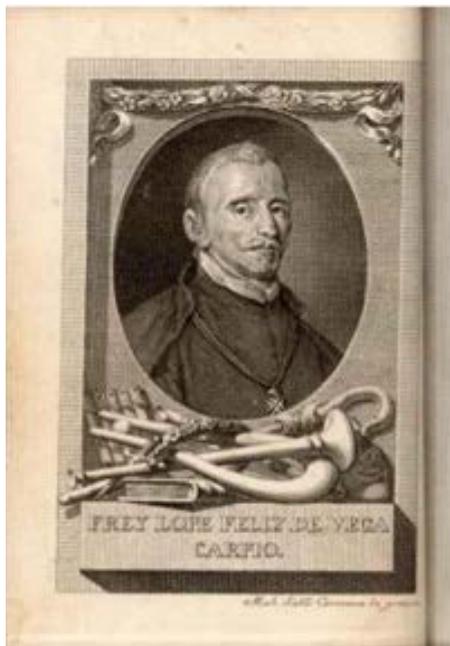
Lope entendía perfectamente el arte de captarse el favor y voluntad del público, y que supo fundar y levantar el edificio de su fama como primer poeta dramático de su tiempo. Poco ó nada alteró los principios en que se apoyaba el teatro antiguo, si es que los tenía; él mismo dice que llevó adelante la comedia según la halló, sin aventurarse á seguir ciegamente las reglas del arte, porque si las hubiese observado, el público no hubiera hecho caso de él (1851-1856: II, 392).

En definitiva, tras examinar todos los trabajos en los que se estudia la figura y la obra de Lope de Vega, podemos hacernos una idea clara de cuál es la aportación

que la crítica de la Ilustración y de la primera mitad del ochocientos lega a la posteridad referida al conocimiento de la biografía y de la producción literaria de Lope de Vega, y a la determinación del papel que ocupó, y ocupa, en las letras hispanas y universales.

Los estudiosos de los siglos XVIII y principios del XIX trazan el primer bosquejo relativamente completo, para las fuentes manejadas en su época, de la vida de Lope de Vega. Quedan esclarecidos sus orígenes familiares, los grandes hechos de su juventud, sus relaciones matrimoniales, sus años de ejercicio sacerdotal, los detalles de su fallecimiento y su sepelio, rodeado del fervor popular. También quedan enumerados los escritos principales que forman parte de su producción y la valoración que en esa época se hacen de ellos. Igualmente, queda especificado el papel que sus creaciones ocupan en la época en la que le tocó vivir. Se crean, en definitiva, las bases sobre las que se asienta el conocimiento científico de la biografía y de las composiciones lopistas; las bases que son transmitidas a los historiadores posteriores, y de las que estos parten en sus investigaciones historiográficas y críticas. Tal es la muy importante aportación que la primitiva historiografía científica española traslada a sus sucesores de la segunda mitad del ochocientos y de los siglos veinte y veintiuno.

Los críticos que suceden a los que hemos convertido en fuente de esta investigación, que ahora vamos concluyendo, no tuvieron que diseñar los fundamentos de cualquier trabajo serio sobre el conocido, ya desde su época, como «Monstruo de la Naturaleza», y como «Fénix de los Ingenios». Tuvieron principalmente que ampliar, matizar y corregir la base que habían heredado de sus predecesores. Así, en aspectos, por citar algunos ejemplos, como los pleitos y el destierro que hubo de padecer Lope por los amoríos de su juventud; o sus relaciones con Marta de Nevares; o su participación en la mal llamada «armada invencible»; o su auténtico papel en la historia de la comedia nueva; o la manera y el momento en que se fue efectuando la creación de su fórmula dramática que contó con tantos seguidores y tantas obras produjo; o el valor de sus poemas, la importancia de su novelística, etc. Son facetas de los estudios sobre el Fénix que abordaron maestros clásicos de la investigación y de la historiografía, como Marcelino Menéndez Pelayo (1919-1927), Atanasio Tomillo y Cristóbal Pérez Pastor (1901), Cayetano Alberto de la Barrera (1890), Hugo Rennert (1904), Américo Castro (1919), Karl Vossler (1932), José F. Montesinos (1951), Juan Manuel Rozas (1982), Rinaldo Frolidi (1962), etc., y sus continuadores hasta la actualidad. Pero esa es otra historia que, tal vez, en otros trabajos, la crítica de nuestros días podría sentirse tentada a abordar.



[IMAGEN 3]. Litografía de Lope de Vega. En Juan José López de Sedano (1770).  
*El Parnaso Español*. Madrid: Joachin Ibarra, t. 3.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRERA, Cayetano Alberto de la (1890). «Nueva biografía de Lope de Vega». En *Obras de Lope de Vega*, Marcelino Menéndez Pelayo (ed.). Madrid: Real Academia Española / Sucesores de Rivadeneyra.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (1991). «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro». *Anuario de Estudios Filológicos*, 14, pp. 75-95.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (1992a). *Blas Nasarre. Disertación o Prólogo sobre las comedias de España*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (1992b). «Una nota sobre la polémica del teatro en el siglo XVIII: El *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, de Manuel García de Villanueva». *Anuario de Estudios Filológicos*, 15, pp. 27-38.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (1995). *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (1999). «Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva». *Kañina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 23: 3, pp. 67-80.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2000). «Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia». *Anuario Lope de Vega*, 6, pp. 75-92.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2003). «Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope de Vega: la configuración del tema en las comedias del destierro». En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro. Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*. Almagro: Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 235-250.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2005). «Lope de Vega en los orígenes de la comedia nueva». *Girasol. Revista de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica. Memoria del IX Congreso de Filología, Lingüística y Literatura «Joaquín Gutiérrez Mangel»*, n.º extraordinario, pp. 51-64.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2009a). «En los orígenes del tipo del figurón: *El caballero del milagro* (1593), comedia del destierro del primer Lope de Vega». En Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 159-169.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2009b). «Sobre la primera “Segunda Impresión” del *Discurso sobre las tragedias españolas* de Agustín de Montiano (Noticia bibliográfica)». *Anuario de Estudios Filológicos*, 32, pp. 41-59.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2010a). «Lope de Vega y la renovación teatral calderoniana». *Anuario Lope de Vega*, 16, pp. 27-44.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2010b). «El teatro español, y europeo, según Manuel García de Villanueva». En Victoriano Gaviño Rodríguez y Fernando Durán López (eds.), *Gramática, canon e historia literaria. Estudios de Filología Española entre 1750 y 1850*. Madrid: Visor, pp. 49-83.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (ed.) (2013). Vicente García de la Huerta, *Theatro Hespagnol. Prólogo del Colector*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 169-300.

- CAÑAS MURILLO, Jesús (2015). «Pedro Calderón de la Barca en la polémica sobre Du Perron del siglo XVIII: Nasarre, Montiano, García de la Huerta». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 21, pp. 141-162.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2017). «Teatros y sociabilidad en la Ilustración: la técnica del actor, y el montaje de los textos, según Montiano». En Eva María Flores Ruiz (ed.), *Casinos, tabernas, burdeles: ámbitos de sociabilidad en torno a la Ilustración*. Córdoba / Toulouse: Universidad de Córdoba / Universidad de Toulouse Jean Jaurès, pp. 79-104.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2019a). «En las bases para una historiografía literaria de la Ilustración: Juan Andrés, según Hervás, Sempere y Scotti». En M.<sup>a</sup> José Rodríguez Sánchez de León y Miguel Amores Fuster (eds.), *La ciencia literaria europea en tiempos de Juan Andrés (1740-1817)*. Madrid: Visor, pp. 235-267.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2019b). «En los orígenes de la historiografía literaria española: El Mester de Clerecía en la era de la Ilustración». En Jesús Cañas Murillo y José Roso Díaz (eds.), *En los inicios Ilustrados de la Historiografía Literaria Española: Miradas sobre la Edad Media y el Siglo de Oro (1700-1833)*. San Millán de la Cogolla: Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española (CILengua), pp. 27-66.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2021). «Juan de la Cueva en los inicios científicos de la historiografía literaria española (1700-1857)». En Miguel Ángel Teijeiro Fuentes y José Roso Díaz (eds.), *El teatro renacentista entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Estudios dedicados a la Profesora Mercedes de los Reyes Peña*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- CAÑAS MURILLO, Jesús y José ROSO DÍAZ (eds.) (2019). *En los inicios Ilustrados de la Historiografía Literaria Española: Miradas sobre la Edad Media y el Siglo De Oro (1700-1833)*. San Millán de la Cogolla: Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española (CILengua).
- CASTRO, Américo y Hugo A. RENNERT (1919). *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Madrid: Imprenta de los Sucesores de Hernando [Publicada posteriormente, con notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, en 1968. Salamanca: Anaya].
- FROLDI, Rinaldo (1962). *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca*. Pisa: Instituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana dell'Università di Pisa.
- LÓPEZ MARTÍN, Ismael (2019). «Los tratados de poética del siglo XVIII y el tratamiento de dos figuras clave en el barroco español: Lope de Vega y Calderón de la Barca». En Jesús Cañas Murillo y José Roso Díaz (eds.), *En los inicios Ilustrados de la Historiografía Literaria Española: Miradas sobre la Edad Media y el Siglo de Oro (1700-1833)*. San Millán de la Cogolla: Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española (CILengua), pp. 305-321.
- MENÉNDEZ PRLAYO, Marcelino (1919-1927). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.
- MONTESINOS, José F. (1951). *Estudios sobre Lope de Vega*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- RENNERT, Hugo A. (1904). *The life of Lope de Vega (1562-1635)*. Glasgow: The Glasgow University Press.

- 
- ROZAS, Juan Manuel (1982). *Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»*. Discurso en la solemne apertura del curso académico 1982-1983. Badajoz / Cáceres: Universidad de Extremadura.
- TOMILLO, Atanasio y Cristóbal PÉREZ PASTOR (1901). *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet.
- VOSSLER, Karl (1932). *Lope de Vega und sein Zeitalter*. Munich: Beck.

Recibido: 21/05/2021

Aceptado: 05/07/2021



LOPE DE VEGA SEGÚN LOS INICIADORES CIENTÍFICOS  
DE LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA ESPAÑOLA (1700-1850)

RESUMEN: En este artículo se investiga sobre la visión que los primeros historiadores científicos de la literatura española transmiten a la historiografía y a la crítica de épocas posteriores a la suya, sobre la figura y la producción escrita de Félix Lope de Vega Carpio, el llamado, desde el momento en que le tocó vivir, «Monstruo de la Naturaleza» y «Fénix de los Ingenios». Se muestran las semejanzas y diferencias existentes en unos y otros, en sus obras dedicadas a trabajar sobre esos asuntos. Se han utilizado treinta y seis volúmenes que sirven como testimonio de las ideas aportadas, las opiniones y juicios críticos manifestados y las noticias recogidas sobre estos asuntos. Con ello hemos querido poner de manifiesto cuáles han sido las aportaciones legadas a la posteridad por los primeros historiadores científicos de la literatura española que publican sus trabajos en la Ilustración y en la primera mitad del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: Historiografía literaria, siglos XVIII y XIX españoles, biografía y producción literaria, Lope de Vega.

LOPE DE VEGA ACCORDING TO THE SCIENTIFIC INITIATOR  
OF SPANISH LITERARY HISTORIOGRAPHY (1700-1850)

ABSTRACT: This article investigates the vision that the first scientific historians of Spanish literature transmitted to historiography and criticism of later periods about the figure and written production of Félix Lope de Vega Carpio, the so-called «Monstruo de la Naturaleza» and «Fénix de los Ingenios» from the time he lived. The similarities and differences between the two are shown in their works dedicated to working on these subjects. Thirty-six volumes have been used as a testimony of the ideas contributed, the opinions and critical judgements expressed and the news collected on these matters. In doing so, we have sought to highlight the contributions bequeathed to posterity by the first scientific historians of Spanish Literature who published their works in the Enlightenment and in the first half of the 19th century.

KEYWORDS: Literary Historiography, Spanish 18th and 19th centuries, biography and literary production, Lope de Vega.

## EL VASO DE ALCIMEDÓN (GÓNGORA, *SOLEDADES*, 1613, 145-152)\*

RAFAEL BONILLA CEREZO

Universidad de Córdoba  
lh1bocer@uco.es

Como mirando al tendido, con esa perspicacia tan suya que abraza lo mejor de la «lectura literal» de Molho (2005: 9) y los secretos del «discurso inmediato», Nadine Ly (2014: 274-275) le dio carpetazo a uno de los *loci critici* de las *Soledades* (1613-1614) —aquel de la «invención rara» del «viejo Alcimedón» (1613, 145-152)— en el homenaje a la también siglodorista Begoña López Bueno. Disfruté mucho entonces su capítulo acerca de las repeticiones y los hápax en el corpus de Góngora; y apenas un lustro más tarde, luego de reunir veintiuno de sus trabajos en *Lecturas gongorinas. De Gramática y poesía* (Ly, 2020), mi sentir no ha variado en absoluto. Sí, por el contrario, los objetivos:

1. Hace ya siete años que vengo lidiando con un puñado de misterios —«enigmas de la Esfinge» los llamó Pellicer (1630: 171)— de las silvas de don Luis. Y no quisiera desperdiciar la ocasión de echar aquí mi cuarto a espadas sobre la finísima apuesta de la maestra gala. Lo cual tampoco obsta para que la examinemos a nueva luz y con motivo de otro tributo.
2. Sea cierto o solo *ben trovato*, la repentina pérdida de Florencio Sevilla, uno de nuestros cervantistas de cabecera —que no bebía los vientos por Góngora precisamente—, me indujo a pensar que el bucólico paisaje de la *Soledad de los campos* (Díaz de Rivas, c. 1624: 105) comparte cierto horacianismo, e incluso parte de su menaje y lucrecianas viandas, con el «Discurso de la Edad Dorada» del *Quijote* (I, 11):

---

\* Este artículo se inscribe en el marco del Proyecto I+D+i – Programa Operativo FEDER Andalucía 2014-2020 «Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope de Vega» (UCO-1262510).

*Fue recogido de los cabreros con buen ánimo; y habiendo Sancho lo mejor que pudo acomodado a Rocinante y a su jumento, se fue tras el olor que despedían de sí ciertos tasajos de cabra que hirviendo al fuego en un caldero estaban. Y aunque él quisiera en aquel mismo punto ver si estaban en sazón de trasladarlos del caldero al estómago, lo dejó de hacer, porque los cabreros los quitaron del fuego y, tendiendo por el suelo unas pieles de ovejas, aderezaron con mucha prisa su rústica mesa y convidaron a los dos, con muestras de muy buena voluntad, con lo que tenían. Sentáronse a la redonda de las pieles seis dellos, que eran los que en la majada había, habiendo primero con groseras ceremonias rogado a don Quijote que se sentase sobre un dorrajo que vuelto del revés le pusieron. Sentose don Quijote, y quedábase Sancho en pie para servirle la copa, que era hecha de cuerno. [...] No entendían los cabreros aquella jerigonza de escuderos y de caballeros andantes, y no hacían otra cosa que comer y callar y mirar a sus huéspedes, que con mucho donaire y gana embaulaban tasajo como el puño. Acabado el servicio de carne, tendieron sobre las zaleas gran cantidad de bellotas avellanadas, y juntamente pusieron un medio queso, más duro que si fuera hecho de argamasa. No estaba, en esto, ocioso el cuerno, porque andaba a la redonda tan a menudo (ya lleno, ya vacío, como arcaduz de noria) que con facilidad vació un zaque de dos que estaban de manifiesto. Después que don Quijote hubo bien satisfecho su estómago, tomó un puño de bellotas en la mano y, mirándolas atentamente, soltó la voz a semejantes razones:*

—Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes: a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. En las quebradas de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo. Los valientes alcornoques despedían de sí, sin otro artificio que el de su cortesía, sus anchas y livianas cortezas, con que se comenzaron a cubrir las casas, sobre rústicas estacas sustentadas, no más que para defensa de las inclemencias del cielo. Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia: aún no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre; que ella sin ser forzada ofrecía, por todas las partes de su fértil y espacioso seno, lo que pudiese hartar, sustentar y deleitar a los hijos que entonces la poseían. Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero, en trenza y en cabello, sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra, y no eran sus adornos de los que ahora se usan, a quien la púrpura de Tiro y la por tantos modos martirizada seda encarecen, sino de algunas hojas verdes de lampazos y yedra entretejidas, con lo que quizá iban tan pomposas y compuestas como van

agora nuestras cortesanas con las raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado (Cervantes, 1999: 173-174)<sup>1</sup>.

En virtud de tales paralelismos, estoy persuadido de que mi artículo hubiera suscitado su interés, toda vez que el concienzudo filólogo huyó siempre de la abstracción y de las teorías de funambulista como alma que lleva el diablo (Trujillo Martínez, 2020). Lo diré ya sin rodeos: a partir de dos pares de fuentes clásicas (Virgilio, Ovidio) y modernas (Stigliani, Barahona de Soto), Góngora nos propuso un acertijo sintáctico en los vv. 145-152 de su *Soledad I*. Y creo haberlo descifrado.

<sup>1</sup> Intervengo en la puntuación. Véase, en especial, Mazzocchi (2018: 125-144). Nótese las analogías entre los términos que marco en cursiva y los versos de los poemas mayores de don Luis: 1) «Fue recogido de los cabreros con buen ánimo» ] «Llegó pues el mancebo, y saludado / sin ambición, sin pompa de palabras, / de los conductores fue de cabras, / que a Vulcano tenían coronado» (Góngora, 1994: 217; 1613, 90-93); 2) «tasajos de cabra que hirviendo al fuego en un caldero estaban» ] «Sellar del fuego quiso regalado / los gulosos estómagos el rubio / imitador súaive de la cera, / quesillo dulcemente apremiado / de rústica, vaquera, / blanca, hermosa mano [...]» (Góngora, 1994: 377-379; 1613, 872-876); 3) «su rústica mesa» ] «a la prolija, rústica comida / que sin rumor previno en mesas grandes» (Góngora, 1994: 373; 1613, 855-856); 4) «la copa, que era hecha de cuerno» ] «y en boj, aunque rebelde, a quien el torno / forma elegante dio sin culto adorno» (Góngora, 1994: 227; 1613, 145-146); 5) «bellotas avellanadas» ] «y de la encina (honor de la montaña, / que pabellón al siglo fue dorado) / el tributo: alimento, aunque grosero, / del mejor mundo, del candor primero» (Góngora, 2010: 158; 1612, 85-88); 6) «en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas» ] «Cóncavo fresno, a quien gracioso indulto / de su caduco natural permite / que a la encina vivaz robusto imite, / y hueco exceda al alcornoque inculto, / verde era pompa de un vallete oculto, / cuando frondoso alcázar no de aquella, / que sin corona vuela y sin espada, / susurrante Amazona, Dido alada, / de ejército más casto, de más bella / república, ceñida en vez de muros / de cortezas: en esta, pues, Cartago / reina la abeja, oro brillando vago, / o el jugo beba de los aires puros, / o el sudor de los cielos, cuando liba / de las mudas estrellas la saliva; / burgo eran suyo el tronco informe, el breve / corcho, y moradas pobres sus vacíos / del, que más solicita los desvíos / de la isla, plebeyo enjambre leve» (Góngora, 1994: 463-465; 1614, 283-301); 7) «las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero, en trenza y en cabello» ] «Tantas al fin el arroyuelo, y tantas / montañesas da el prado que dirías / ser menos las que verdes Hamadrias / abortaron las plantas» (Góngora, 1994: 251; 1613, 259-262); y 8) «a quien la púrpura de Tiro y la por tantos modos martirizada seda encarecen» ] «Sobre una alfombra (que imitara en vano / el tirió sus matices, si bien era / de cuantas sedas ya hiló, gusano, / y artífice tejió, la primavera» (Góngora, 2010: 168; 1612, 313-316). Dentro del *tableau* de la *Soledad I* donde los serranos ofrendan una serie de regalos al futuro matrimonio (1613, 281-334), Hatzfeld (1964: 271-306) percibió ciertas conexiones con las bodas de Camacho del *Quijote*. Según Osuna (1996: 169), «tanto las páginas cervantinas como [dichos] versos [...] poseen, en efecto, además de las similitudes expuestas por [el filólogo alemán], algo idéntico: lo morfológico parece que se hubiera convertido en puro dinamismo, como si una voz hubiera resucitado en su “levántate y anda” el mundo inerte. Ese latente dinamismo que bulle en los bodegones vistos parece convertirse ahora realmente en movimiento, transformándose así lo potencial en actual. La línea quieta del bodegón se anima ahora; se mueve».

## I. CULTO, SABIO, VIEJO INVENTOR

Transcribo a renglón seguido el pasaje de marras. El naufrago de estas silvas se hospeda en el «bienaventurado albergue» (1613, 122-123) de los pastores,

y en boj, aunque rebelde, a quien el torno  
forma elegante dio sin culto adorno,  
leche que exprimir vio la Alba aquel día,  
mientras perdían con ella  
los blancos lilios de su frente bella,  
gruesa le dan y fría,  
impenetrable casi a la cuchara,  
del viejo Alcimedón invención rara (1613, 145-152).

He aquí la lección de la profesora Ly:

Si el cuenco de boj es invención «rara» del «viejo» (ya no virgilianamente «divino») Alcimedón, lo es de Góngora —como subraya Jammes (Góngora, 1994: 228)— el preferir a la copa de haya de Virgilio, adornada con un medallón, «la ausencia del adorno, la pura elegancia de la forma»; y lo es también, como se ve en las *Concordancias*, el uso exclusivo de la palabra *boj* en las dos *Soledades*: una vez en la primera, como metonimia del cuenco; y otra en la segunda, como metonimia del peine (vv. 364-365: *oh canas —dijo el huésped— no peinadas / con boj dentado o rayada espina*). También es *invención rara* de Góngora [...] la admiración que puede provocar la ambigüedad del hipébaton, por una parte sintácticamente apto para ensalzar el surgimiento de la palabra más sencilla y humilde, *cuchara*, ennoblecida por una atribución que no le corresponde pero le es contigua, y por otra parte semántica e históricamente referido a otra palabra hápax, emblemática de las *Soledades*, el *boj* (2020: 289)<sup>2</sup>.

Pues bien, desde el año 2014 se antoja ya fuera de duda que la «invención rara» del «viejo Alcimedón» aludía al «boj [...] a quien el torno forma elegante dio sin

<sup>2</sup> Blanco sugirió que este fragmento de la *Soledad I* rivaliza más bien con otro de los *Fastos* de Ovidio: «la acogida conmovedora del pobre Hirieus a Neptuno y Júpiter incluye una especie de bodegón rústico que algo recuerda a los versos que acabamos de ver y que tal vez tuvo presente Góngora. El viejo Hiero, que ha servido a sus huéspedes legumbres hervidas y vino, acaba de reconocer a los dioses: “*Ut rediit animus, cultorem pauperis agri / immolat et magno torret in igne bouem; / quaeque puer quondam primis diffuderat annis / promit fumoso condita uina cado. / Nec mora, flumineam lino celantibus uluam, / sic quoque non altis, incubuere toris. / Nunc dape, nunc posito mensae nituere Lyaeo; / terra Rubens crater, pocula fagus erant* (V, 515-22)” (2012: 220-221). Reproduzco su traducción: «Cuando se repone del susto, inmola al que araba su pobre campo, el buey, y lo asa en un gran fuego; en un jarro ennegrecido por el humo trae un vino que allí se depositó cuando él era muy niño; y al momento los dioses se tienden en lechos bajos con cojines de lino rellenos de yerbas de río. Ora con la carne, ora con el vino, resplandecía la mesa; era tierra roja la cratera, haya las copas». Nótese que tampoco se alude aquí a ninguna cuchara.

culto adorno»; o sea, a un vaso de robusta madera, y no a la «cuchara» del v. 151. Sin embargo, esta última funciona, en efecto, como el sustantivo más lindero del sintagma «invención rara». Cosas de Góngora. Bastante menos claras juzgo las razones por las que dicho pasaje se leyó mal durante cerca de cuatro siglos: igualando la «invención rara» con la «cuchara»; por no hablar del papel que desempeña Alcimedón —siempre que se trate de Alcimedón— en todo este asunto.

Hagamos un poco de historia. Jammes sostuvo que, al enfrentar la refinada copa alejandrina de la *Bucólica III* de Virgilio con un sencillo cuenco, Góngora reformulaba el episodio en que

el pastor Menalcas dice a Dametas (v. 36 y ss.): [...] «Pondré (en prendas) unas copas / de haya, obra cincelada del divino Alcimedón, / en las que una vid flexible, añadida sobre el trabajo fácil del torno, / viste de hiedra pálida sus racimos dispersos». [...] Corregida y precisada gracias a la providencial crítica de Pedro de Valencia, [...] se puede decir que esta alusión a Virgilio —tan corta y tan densa— viene a ser como un pequeño manifiesto estético (1994: 228)<sup>3</sup>.

Sumaré que Góngora pudo tener a su alcance la traducción de las *Bucólicas* por Juan del Encina, que las incluyó dentro de la *editio princeps* de su *Cancionero* (Salamanca: Hans Gysser, 1496). Habida cuenta del escasísimo número de ejemplares hoy conservados de dicha tirada, lo más probable es que don Luis lo conociera gracias a la edición sevillana (Juanes de Pegnicer y Magno Herbst, 1501), a la burgalesa (Andrés de Burgos, 1505) o tal vez a la salmantina (Hans Gysser, 1507). Citaré no obstante por la primera, donde se lee:

*Taça de haya tapada*  
e de muy fuerte natio  
su labrança e atavío  
*por Alcimedón labrada.*

<sup>3</sup> Roses precisó que «la mención de este nombre [Alcimedón], que aparece en la *Égloga III* de Virgilio asociado a la fabricación de copas, dota de interés adicional al fragmento: en el poema latino se habla de copas de haya (madera más blanda al torno) artificialmente adornadas con racimos de vid y medallones. Frente a ellas, el solitario cuenco de las *Soledades* le parece a Jammes una “exaltación del arte popular, sencillo y bello”. [...] La descripción, pues, no es solo diacrónica por cuanto apela al origen material del objeto, sino porque lo sitúa en la cadena histórico-poética mediante una definición diacrónicamente literaria» (2014: 225-226). Tampoco es desdeñable, por su incidencia (o no) sobre la *Soledad II*, una nota de Collins, para quien en el primer *Idilio* de Teócrito «hay una descripción efrástica de un vaso, premio ofrecido a Tirsis si canta dulcemente, en que figura un pescador en un promontorio que lucha por recoger su red llena de pesca. [Destaca] en [dicho] vaso un muchacho que protege unas parras de unos zorros muy atentos que le vigilan a él» (2010: 19). Aunque no examina los vv. 145-152 de la *Soledad I*, véase la primera sección («Góngora’s *Soledades*: Ekphrasis Meets Teichoscopy») del libro de Castellví Laukamp (2020: 19-67).

Tiénete mil quellotranços  
 alrededor añedidas,  
 e unas de yedra esparzidas  
 y en medio dos figuranças;  
 y el otro se me destella  
 que escribió las rodeanças,  
 los tiempos de las labranças  
 e aun nunca beví por ella  
 (Encina, 1496: XXXVIIr).

Asimismo, en la *Égloga VII* del poeta charro (o acaso zamorano), representada durante la Nochebuena de 1494, se registra otro eco de los versos que nos conciernen. El rústico Mengo le ofrece allí a su zagala, pretendida a su vez por un escudero, esta cornucopia de finezas:

Darele buenos anillos,  
 cercillos, sartas de prata,  
 buen çueco y buena çapata,  
 cintas, bolsas y texillos.  
 Y manguitos amarillos,  
 gorgueras y capillejos,  
 dos mil adoques bermejos,  
 verdes, azules, pardillos.  
 Manto, saya y sobresaia,  
 y alfaras con sus orillas,  
 almendrillas y manillas,  
 para que por mí las traya.  
*Labrarele yo de haya  
 mil barrenas y cucharas,  
 que en todos estos lugares  
 otros tales no las aya*<sup>4</sup>  
 (Encina, 1963: 93-94).

Este es el primero de los dos textos que podrían llevarnos a error. ¿Góngora aludía a un vaso en los vv. 145-152 de la *Soledad I*, o tal vez a una cuchara? En esta oportunidad —luego expondré otras— nos topamos con «cucharas (y no con tarros ni tazas) de haya». Pero no queda rastro ninguno de Alcimedón. Más que dispuesto a resolver el misterio, Carreira advertía que el artífice de cuencos, y no de cucharas, al menos en principio, resucitó, «con expresión idéntica, en la égloga II de Luis Barahona de Soto» (2009: 419)<sup>5</sup>: se trata de la titulada *Pilas y Damón*

<sup>4</sup> Las cursivas son mías.

<sup>5</sup> Cristóbal subrayó cómo «de la *Égloga II* [de Barahona] es destacable la larga écfrasis [...] de un tarro, fabricado por un tal Alcimedón, el mismo que en la *Égloga III* de Virgilio (v. 37) constaba

(«Juntaron su ganado en la ribera»), cuya diversa transmisión en tres manuscritos —uno de ellos copiado en vida del lucentino— desbrozó Lara Garrido:

Al preguntarse sobre [qué texto] representa el estadio último, Forradellas deja el problema «abierto» e incluso, tras un razonado planteamiento, prefiere «que el lector haga su elección», aunque se inclina [...] por una opinión que viene a ser antitética [de] la que apuntamos A. Blecua y yo mismo: el texto primitivo es el acogido en la edición de Rodríguez Marín y la versión final se encuentra en el cartapacio salmantino (2002: 302).

Sea como fuere, el tarro que portaba Pilas como regalo para su amada Tirsa es descrito

primero por su contenido, materiales y el amplio paisaje que sirve de fondo a la escultura de Alcimedón; luego, de forma minuciosa, la *ekphrasis* discurre por cada una de las figuras representadas en la talla del objeto, concluyendo con el detalle de la orla que ocupa el resto del espacio artístico disponible (vv. 26-128) (Lara Garrido, 2002: 334)<sup>6</sup>.

A nosotros lo que nos interesa es que Barahona calificó al virgiliano Alcimedón primero como «grande» (v. 29) y después, «en reflejo de los tiempos concordados por el intertexto, [como] *viejo* (v. [29])» (Lara Garrido, 2002: 365). Reproduzco dos de las versiones del pasaje en cuestión:

Un tarro de quajada blanca y pura  
lleuaua Pilas a su Tirsa lleno,  
de dura oliua el suelo y cobertura,  
de blanda haya el acho, diente y seno;  
del grande Alcimedón era esculptura  
do se mostraua verde el campo ameno,  
la sierra y monte y agua clara, donde  
sus bellas ninphas Da[u]ro cría y esconde  
(Lara Garrido, 2002: 415)<sup>7</sup>.

como artífice de dos copas de madera. Es este recurso propio no solo de la épica sino también de la bucólica, y en el *Idilio I* de Teócrito, así como en la *Égloga III* de Virgilio, y en la *II* y *III* de Garcilaso se encuentran buenas muestras del [mismo]» (2002: 97). Por eso Lara Garrido había adelantado que «la descripción material y el origen de la talla [de la *Égloga II* del lucentino] subsumen una *contaminatio* virgiliana en un marco dominado por la *ekphrasis* de Garcilaso» (1994: 245).

<sup>6</sup> De acuerdo con Lara Garrido, «como un emblema de la poesía nueva, los motivos épicos se transforman según la estética alejandrina. Tres miniaturas (una mujer con pepló y diadema entre dos galanes que disputan alternando la palabra, un viejo pero vigoroso pescador que arrastra una inmensa red, una viña cercada en la que un muchacho trenza con juncos una grillera entre dos raposas) cuya génesis temática está en el escudo homérico y en la *ekphrasis* del pseudo-Hesíodo» (2002: 364).

<sup>7</sup> Sigo la edición de Lara Garrido a partir de la semipaleográfica de Forradellas Figueras (1982), quien se basó en el ms. 2775 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, ff. 47r-54v.

Un *tarro* de quajada blanca i pura  
 lleuaua Pilas a su Tirsa lleno  
 de dura oliua el suelo, i couertura  
 de blanda haya el ancho uientre, i seno  
 del *viejo Alcimedón* era escultura  
 do se mostraua uerde el campo ameno  
 la sierra, fuente, i agua clara, adonde  
 sus bellas Ninfas Dauro cria y esconde  
 (Lara Garrido, 2002: 422)<sup>8</sup>.

Sabedor de los apuros que entrañaban los versos de Góngora y los propios epítetos del plausible hipotexto de Barahona, Jammes matizó en el «Apéndice I» a su edición de las *Soledades* que,

en sus apostillas marginales, Díaz de Rivas propone una variante de interés: «Allí metonímicamente entiende por Alcimedón un escultor insigne, y está errado el verso, que ha de decir *De culto Alcimedón*, etc.». Podría ser que la corrección de Díaz de Rivas se fundara en alguna versión primitiva desconocida: hay en efecto alguna semejanza entre su lección y la del ms. de A. Rodríguez Moñino, que transcribió así (con una puntuación extravagante) este verso: «del culto, Palemón, invención rara».

Lo cierto es que, si se ve claramente la intención de Góngora al mencionar aquí a *Alcimedón*, la aparición de su nombre al final de la estrofa, después de la mención de la *cuchara*, no deja de sorprender un poco. Carreira cree que este verso parece pensado como aposición de *culto adorno* y no de *cuchara*, opinión que me parece acertada, porque es más conforme a la égloga virgiliana (en la que no se alaba ninguna cuchara); y aunque Góngora haya podido tomarse la libertad de apartarse de ella, no veo por qué ponderaría esta cuchara, cuando lo que propone a nuestra admiración es un cuenco: la cuchara no sirve más que para sugerir la densidad y excelencia de la leche.

Se puede objetar que la aposición «del viejo Alcimedón invención rara» queda muy lejos de «culto adorno», que se halla cinco versos más arriba. Podemos suponer —para llevar al extremo la sugerencia de Carreira— que el v. 152 está colocado por error al final de la frase, y que esta debería leerse así: «... y en boj, aunque rebelde, a quien el torno / forma elegante dio sin culto adorno / —del viejo Alcimedón invención rara— / leche... / gruesa le dan, y fría, / impenetrable casi

<sup>8</sup> Transcribo ahora la edición de Lara Garrido, que copió el ms. R-6673 de la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, ff. 34-49. Tampoco descarto que Góngora reciclara algún trazo de la fábula de Alasto y Crisalda, contenida dentro de la *Arcadia* (Madrid: Luis Sánchez, 1598) de Lope de Vega (1975: 94-107 y 166-177): «Esta peña de mármol, Crisalda hermosa, tiene por todas sus venas oro purísimo, de la manera que de las minas de aquel monte te arranqué con mis manos de su nativa mina; y este vaso, que yo labré, es de aquel alabastro que entre el azogue se cría, cándido y resplandeciente, cuyos polvos, mezclados con el odorífero incienso de la Arabia, son para las heridas poderoso remedio» (Vega, 1975: 169). Sobre este «*Polifemo*» del Fénix, véase Osuna (1968).

a la cuchara». No es del todo imposible que, al corregir su versión primitiva, y al escribir en el margen la versión definitiva, el propio Góngora haya provocado este error de transcripción (1994: 592-593).

Nos enfrentamos, pues, con uno de los caballos de batalla de la *Soledad I*. Por eso me atrevo a anudar ya varios hilos. Y el primero se desprende de la conjetura de Jammes: la glosa de Díaz de Rivas debió de fundarse en alguna «versión primitiva desconocida» del poema, dada su semejanza con la de un manuscrito que fue propiedad de don Antonio Rodríguez Moñino, y en el que se leía: «del culto, Palemón, invención rara»<sup>9</sup>. Yo opino que esa redacción de la *Soledad I* a la que aludía el profesor Jammes, juzgándola ignota, era seguramente autógrafa (o la de un temprano apógrafo). Por dos razones:

1. El v. 152 exige un análisis demediado. A saber: antes o después, Góngora se tuvo que dar cuenta de que el epíteto que le asignó al «adorno» del vaso de «boj», o sea, «sin *culto* adorno» (v. 146), se repetía cinco versos después: «*culto* Alcimedón». De ahí que optara por la variante adiafóra «*viejo* Alcimedón», muy lejana semánticamente de la otra. Y quizá le viniera a la memoria no solo la *Égloga de Pílas y Damón* de Barahona, sino otro pasaje efrástico —esta vez con urna— de la *Égloga II* de Garcilaso, que había usado hasta dos veces el adjetivo «*viejo*»:

A aqueste el *viejo* Tormes, como a hijo,  
le metió al escondrijo de su fuente,  
de do va su corriente comenzada.  
Mostrole una labrada y cristalina  
urna donde'l reclina el diestro lado,  
y en ella vio entallado y esculpido  
lo que, antes d'haber sido, *el sacro viejo*  
por devino consejo puso en arte,  
labrando a cada parte las estrañas  
virtudes y hazañas de los hombres  
que con sus claros nombres ilustraron  
cuanto señorearon de aquel río  
(Vega, 1995: 195-196; vv. 1.169-1.180).

<sup>9</sup> En su edición de la «Versión II» de la *Carta* del humanista de Zafra, Pérez López anota lo siguiente sobre el sintagma «por absolverle escrúpulos al vaso»: «Los pasajes aludidos, [extraídos de] la versión primitiva de las *Soledades*, son [...] según Dámaso Alonso: “... y no con más adorno, / en boj, que aun descubrir le quiere el torno / el corazón, no acaso, / por absolverle escrúpulos al vaso, / leche, que exprimir vio l'alba aquel día...” (La leche recién ordeñada es servida en recipiente de madera torneada de boj, con lo que se evita manchar el vaso de cristal)» (1988: 77).

2. En los testimonios *O* (Bodleian Library, Arch. Seld. A. II 13), *Pr* (Biblioteca Nacional de Catalunya, ms. 2056) y *Rm* (Biblioteca de la RAE, Rm-6709) de las *Soledades* asoma de nuevo ese «culto Palemón» del código que perteneció al bibliógrafo pacense: como digo, un avantexto de la variante postteriormente recogida en el original *in progress* de Góngora<sup>10</sup>. En los tres reza: «los blancos lilios de su frente bella, / gruesa le dan y fría, / impenetrable casi a la cuchara, / del culto Palemón invención rara»<sup>11</sup>.

Nótese que el inventor todavía era «culto» —y no «viejo»—; amén de que atendía por Palemón y no por Alcimedón. Sin desdeñar que un casi homónimo de este nuevo personaje había desfilado ya por la octava XVI de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: «Marino joven, las cerúleas sienes / del más tierno coral ciñe *Palemón*, / rico de cuantos la agua engendra bienes / del Faro odioso al promontorio extremo» (1612, 121-124) (Góngora, 2010: 160). No obstante, parece un sujeto distinto: una suerte de tritón que pretendía seducir a la ninfa. Lo más seguro es que don Luis barajara la posibilidad de darle protagonismo en el episodio del vaso (o de la cuchara) a otro de los pastores aludidos por Virgilio en su *Bucólica III*, junto a Menalcas y Dametas:

PALEMÓN Si voz praz carillos he  
 ¡A ello juro, a sant pravos!  
 Y en este prado assentavos,  
 que yo me rellanaré:  
 que nunca tal año fue  
 de flores e garatusas.  
 Dí, Dametas algo que  
 tu Menalcas tras él ve,  
 que aquesto quieren las musas  
 (Encina, 1496: XXXVIIr).

Si las cosas son como sugiero, queda claro que a Góngora, o bien a sus copistas, se les debió ir el santo al cielo a raíz de la proximidad dentro de la *Bucólica III*

<sup>10</sup> Véase ahora Jammes (1984). El mismo Jammes observó en su edición de las *Soledades* que «en la copia [descubierta por Rodríguez Moñino] figuran todas las variantes apuntadas por Dámaso Alonso [en su trabajo de 1927], y algunas más cuya modificación había sido, por lo visto, muy temprana. Sumando todas las diferencias (de importancia muy desigual) entre lo que conocemos de la primera redacción y la versión definitiva, se comprueba que las modificaciones afectaron a unos 200 versos (sobre los 1091 de la *Soledad primera*); o sea, aproximadamente un 18 % del poema, cifra que puede dar una idea de la importancia numérica (a veces se trata de retoques muy leves, otras veces de refundiciones de frases enteras) de las correcciones y mejoras realizadas por Góngora a partir del mes de junio de 1613» (1994: 15-16).

<sup>11</sup> Véase Rojas Castro (2015: 129).

de los nombres «Alcimedón» y «Palemón» (ambos en el f. XXXVIIr de la traducción de Encina). Con otras palabras: el pastor Palemón no fabricó ningún vaso, tampoco una «taza de haya», según la versión del lírico salmantino, y menos aún una cuchara. Ahora bien, la factible confusión onomástica informa de que el modelo más antiguo de don Luis fue sin duda Virgilio, quien había definido ya a Alcimedón como hacedor de un par de tazas. Luego considero que habría que apostar por este último (y no por Palemón) como inventor del vaso (y no de la cuchara) de los que se habla en los vv. 145-152 de la *Soledad I*. Y, sin embargo, tampoco tengo dudas de que Góngora se debatía entre un par de individuos. La métrica así lo confirma: la obligatoria sinalefa entre el epíteto («culto», «viejo» o «sabio») que precede a «Alcimedón» evita cualquier hipermetría, del todo ausente en el caso de «Palemón», que es un nombre trisílabo.

Por lo que respecta a los adjetivos «culto» y «viejo», valdrían como dos adiaforas de su puño y letra. Concedo, pues, acogiéndome al magisterio de Carreira, que el cordobés pudo copiarle tan resbaloso endecasílabo («del viejo Alcimedón invención rara») a su tocayo Barahona de Soto. Según Lara Garrido (1982: 131; 1994: 159-210), el canto II (octava 75, 1-4) de *Las lágrimas de Angélica* (Granada: Hugo de Mena, 1586) y la égloga «Juntaron su ganado en la ribera», pronto antologada en las *Flores de poetas* (1611) de Juan Antonio Calderón, dejaron sus huellas sobre varias octavas del *Polifemo*. Entonces, si Barahona no erró el tiro al resucitar a Alcimedón («Del grande Alcimedón era escultura» / «Del viejo Alcimedón era escultura») en sus dos versiones de la *Égloga de Pílas y Damón*, Góngora tampoco debió vacilar al seguir sus pasos en la *Soledad I*.

Pero todo esto suena demasiado sencillo. Don Luis bien pudo espigar el epíteto «viejo» de la bucólica del lucentino. No seré yo quien lo niegue. Aunque no tuvo que acudir a él ni en primera, ni en solitaria instancia: para confirmarlo, ahí sigue la variante «culto» de tres testimonios de las *Soledades*. Por otro lado, Barahona, como acabamos de comprobar, no mencionó ninguna cuchara, sino un tarro de haya; y tampoco dejaría escrito que Alcimedón, un diestro tornero, inventara absolutamente nada.

## 2. LECCIONES DE LOS MAESTROS

Con mayor o menor tino, los comentaristas del Barroco tienen voz en esta empresa. Así, Juan de Jáuregui zumbaba desde su *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»* (1616) que «para ser obra de manos de Alcimedón, esta cucharita había de tener sus mil y quinientos años de edad» (2002: 16). Pero la lejía de sus sarcasmos no oculta que Góngora echó mano aquí de un sutil anacronismo; o de un eco virgiliano *a contrario*, como muchos otros antes y después que él: Barahona entre ellos.

Véase ahora cómo el abad de Rute procuró enmendarle la plana —sin conseguirlo del todo— al satírico sevillano:

Lo que en el cuarto lugar condena vuestra merced por imposible y falso es decir nuestro poeta que la cuchara con que se partió la leche fuese «del viejo Alcimedón invención rara», porque ni él fue inventor de las cucharas, ni hay quien tal diga, y si era artífice de vasos de palo y lo fue también de esta cuchara, pintándose este suceso posterior al descubrimiento de las Indias, tendría la cucharita sus mil y quinientos años. Certifico a vuestra merced que no hay cosa en el *Antídoto* que me parezca más donairoza, ni que pueda mover más, si no el estómago, la risa por muchos títulos: porque decir que no hay quien lo diga, pase, pero que no fue inventor de las cucharas Alcimedón es dura cosa. Cuántas y cuántas hay hoy en el mundo, aun de las más célebres y de mayor maravilla, que, por ignorarse el inventor, si yo dijese que lo fue el tal o la tal, como ahora lo dijo nuestro autor, y vuestra merced u otro cualquiera lo negase, a vuestra merced o al otro, como a autores, tocaría la carga del probar que no lo fue, dando positivamente persona que lo haya sido o anterioridad en el uso de ellas; porque la prueba de que no hay quien lo diga no es de momento, pues el argumento *ab auctoritate negativa* no lo es. De suerte que si Plinio, en el capítulo 56 del séptimo libro de su *Natural Historia*, si Clemente Alejandrino, en el primer libro de sus *Stromas*, si Polidoro Virgilio, en los *De inventoribus rerum*, no hicieron mención del inventor de alguna cosa, ¿por eso no lo pudo ser fulano? ¿O la tal cosa fue congénita con el mundo? ¡Bravo abreviar la diligencia, la memoria o el ingenio de los demás! Como pudo Virgilio hacer a Alcimedón excelente artífice de pastoral vajilla, ¿no podrá nuestro poeta hacerle inventor de alguna suerte de cucharas de las muchas que, para usos diversos, ha inventado la rústica agudeza? Y siendo dueño de llamar al inventor de la cuchara Perogrullo, ¿por qué no de llamarle Alcimedón, imitando en el nombre a Virgilio? «Porque no sea perdurable la cucharita», dirá vuestra merced. Yo digo que nada se infiere menos que la duración que vuestra merced le da por solo su capricho, porque en aquellos versos no habla el poeta de una cuchara en individuo o en particular, sino en universal, en género o especie, pues, tratando de la leche gruesa que le dieron al peregrino, se dice:

impenetrable casi a la cuchara,  
del viejo Alcimedón invención rara.

Quien dijese que con la espada y lanza, invención de los lacedemonios —según Plinio—, o con el arco y flechas, invención de los escitas o de Perseo o Apolo, hizo tal capitán esta o aquella hazaña, ¿diría mal? ¿O entenderíamos que con las mismas —numero: espada y lanza de los lacedemonios, o con el arco y flechas de los referidos inventores— las hizo? No, por cierto. Pues lo mismo es en nuestro caso, y así diremos, sin escrúpulo alguno, que la cuchara fue rara invención de Alcimedón mientras no saliere a plaza otro inventor. Y si vuestra merced gustare de saber en

qué consistía lo raro de esta invención, pregúntelo al autor de las *Soledades* que, si no por obligación, quizá se lo dirá por cortesía (Fernández de Córdoba, 2019: 162-165).

Muchas y sesudas líneas para llegar al mismo punto —en verdad premisa— que discutiera Jáuregui: la cuchara es un invento de Alcimedón.

Diríase que influido por la postura de Fernández de Córdoba en su *Examen del «Antídoto» o Apología por las «Soledades» de don Luis de Góngora contra el autor del «Antídoto»* (1617), el conocido como anónimo antequerano apostillaba que

[el padre Pineda, ya traído en otro lugar, escribió que] «el lenguaje poético puede quitar y poner lo de unos tiempos en otros y lo de unas personas en otras sin incurrir en falta». Bueno fuera que, como le llama don Luis «Alcimedón», le llamara «Menalcas», y que entonces no se le notara de no haber sabido imitar a Virgilio; o porque no hay Menalcas que haga cucharas. Así me parece que se podrá reprehender a Ovidio, libro 3, *Metamorfosis*, porque hizo otro Alcimedón marinero. Es, pues, menester que advierta el *Antídoto* que aquí Alcimedón se celebra por inventor de la cuchara, imitando en el nombre a Virgilio, con libertad poética, no en individuo de aquella con que el peregrino comía, sino en general; y así, mientras no trajere el señor *Antídoto* testimonio auténtico de que fue otro el inventor, le daremos esta gloria a Alcimedón, porque, según dijimos, tienen esta exuberante indulgencia los poetas. El sentido es: «comía la leche con la cuchara, invención rara de Alcimedón»; y si esto es digno de reprehensión, será necesario que todo poeta traiga testimonios auténticos de sus verdades; sea Virgilio el primero, que les da a los Calibes la invención del hierro, diciendo lo contrario otros, y a Erictonio el haber andado a caballo el primero; y mire bien Pontaco Burdegalense lo que dice, haciendo inventor de la bombardas y demás géneros de pólvora a Bertoldo, monje, porque Juan Bautista Piña e Ireneo le llama[n] *Pedrolibs*, y unos le ponen en un año y otros en otro (Osuna Cabezas, 2009: 214-215).

Al margen del «Alcimedón marinero»<sup>12</sup>, lo que sí parece probable es que Ovidio imitara en sus *Metamorfosis* aquel *tableau* de la *Bucólica III* de Virgilio al atribuirle una crátera (o fuente) a Alcón, el superior artesano helenístico:

Al pío Eneas dio una hermosa fuente  
que Terses el tebano le había dado,  
hecha de mano de Alcón excelente,  
a do gran argumento ha fabricado:  
este era una ciudad con siete puertas,

<sup>12</sup> «Lo mismo afirma Libis, con Melanto / el rubio, que la prora gobernaba; / Alcimedón también dice otro tanto, / y el que a los remadores animaba, / Epopeo, y, en fin, todos, que era espanto; / tanto la presa a todos contentaba» (III, 1.098-1.103) (Ovidio, 1990: 111).

con que su nombre estaba declarado,  
 delante de la cual, de gentes muertas  
 estaban esculpidas sepulturas,  
 hogueras, tumbas, ceremonias ciertas  
 de funerales honras, y figuras  
 de madres que llorando se herían  
 manifestando luto y desventuras  
 (Ovidio, 1990: 539; lib. XIII, 1.299-1.310).

De cualquier modo, aquel tropiezo (o no) de Jáuregui, el abad de Rute y el anónimo de Antequera —se lo ha identificado con el agustino Francisco de Cabrera (Osuna Cabezas, 2012)— llegó vivito y coleando hasta mediados del último siglo. No en balde, Dámaso Alonso parafrasearía así los versos a propósito del «boj» y la «cuchara»:

y en un trozo de boj (al cual el torno había dado, a pesar de su dureza, forma de cuenco, sumamente sencilla, pero elegante) le dan leche ordeñada aquella mañana, muy fría, y tan blanca que los lirios de la frente del Alba desmerecieron en blanco junto a ella, y tan gruesa que era casi impenetrable a la cuchara, extraña obra del viejo Alcimedonte (1982: 630).

Con palabras similares lo interpretó Roses hace ahora una década: «la leche gruesa y fría que le dan al peregrino [...] nos remite al momento del día, el alba, en que la cabra fue ordeñada; y [no se ignore] el cuenco que no ha olvidado la materia de boj de que está hecho, o la cuchara con que la come, de cuyo remoto inventor, Alcimedón, debe quedar constancia» (2010: 56).

Y desde su ladera, Spitzer, uno de los padres de la Estilística, había sumado ya a este motivo un cierto cariz antropológico:

Así como el vaso es de madera de boj, lo propio ocurrirá con la cuchara. Ahora bien, la cuchara de boj es resto de una civilización pirenaica primitiva (véase *ZRPh*, LIX, p. 405, sobre su conservación en el valle de Vió, Alto Aragón). La alteración del modelo romano por parte de Góngora se debe, pues, a una especie de «hispanización» o «pirineización» (1980: 267)<sup>13</sup>.

En el otro platillo de la balanza —el elegido por Carreira y Nadine Ly— habrá que colocar las autoridades de Pellicer y García Salcedo Coronel. El autor de las *Lecciones solemnes* (Madrid: Imprenta del Reino, 1630) anotó que

<sup>13</sup> Aunque lo reduzca a una nota, no deja de tener su aquel otro sintagma («idea avara») del manuscrito descubierto en la Hispanic Society of America (sign. B2908) por Mercedes Blanco; después analizado por la propia Blanco y Carreira: «que de Alcimedón (idea avara) / la sutileza no la penetrara». Ambos señalan que «quienquiera que haya enmendado este pasaje, no tuvo escrúpulos en crear un hiato en el primer verso» (2016: 154).

no dice Marón que fue invención suya la cuchara, sino los vasos, aunque puede sospecharse que tan grande artífice la labró también. Homero hace mención de él, e imagino que fue cochero de Aquiles, porque en la *Iliada* le dice Autumedón que nadie le igualaba a Alcimedonte si no era Patroclo, *diis artifex similis* (Pellicer, 1630: col. 36).

Y el caballero hispalense lo suscribiría con alguna ambigüedad:

*Del viejo Alcimedón invención rara*: invención rara del viejo Alcimedón. Aquí *invención* puso don Luis por obra, como Virgilio en la *Égloga* III; lugar que no entendió quien dice que fue remedo de Virgilio, y que Marón no dice que fue invención la cuchara, sino solamente los vasos de Alcimedonte. Ni uno ni otro consta del lugar citado. Dice Virgilio: «[...] *Pocula ponam / fagina, caelatum divini opus Alcimedontis*» (Salcedo Coronel, 1636: 43).

He escrito «ambigüedad» porque al glosar que, según Marón, o sea, Virgilio, la cuchara no debe atribuirse a Alcimedonte, sino solo los vasos, no deja del todo claro si Góngora decidió recontar o no esa leyenda. A mi juicio, del criterio de Salcedo se desprende que don Luis se refería al «boj» y no a la «cuchara».

Finalmente, aunque su labor «ecdótica» pierda pie en más de un lugar («el ms. Chacón, seguido por D. Alonso, aquí trae *viejo Alcimedón*; prefiero *sabio Alcimedón*, [...] que se encuentra en algunos de los manuscritos tempranos del poema»), Beverley acierta al concluir —sin razonarlo— que «Alcimedón es el inventor del vaso, [...] no de la cuchara, como se suele leer» (1998: 145).

Si fiar una enmienda a según qué tipo de *divinatio* confluye en lo más parecido a un campo lleno de minas, lo cierto es que Beverley sumó un tercer epíteto («sabio») a la partida. Y encima lo editó según su nada metódico saber y entender: cabe hablar ya, pues, de «culto Alcimedón»; de «viejo Alcimedón», que pasa por ser la *lectio* definitiva, fruto de un retoque del autor; y ahora también de «sabio Alcimedón», que consta en un par de impresos del Barroco: *Soledades de don Luis de Góngora comentadas*, en el haber de García Salcedo Coronel (Madrid: Imprenta Real, 1636); y *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas*, editadas por Gonzalo de Hoces (Madrid: Imprenta Real, 1654)<sup>14</sup>.

*Cum grano salis*, ni Pellicer, ni Salcedo Coronel, ni Beverley, ni Carreira, ni Ly aprobaron la equipolencia entre «cuchara» e «invención rara de Alcimedón»; pero tampoco todos asocian el último sintagma («invención rara») con el «boj», o bien con el «culto adorno». Luego habrá que poner en cuarentena si dicho debate

<sup>14</sup> Salta a la vista la necesidad de una edición neolachmanniana de las *Soledades* que distinga tanto entre los errores conjuntivos y separativos de la tradición, lo cual quizá permitiría trazar un es-tema —nunca se ha intentado—, como, sucesivamente, entre las variantes del autor y aquellas atribuibles solo a los copistas.

está de veras cerrado o continúa abierto, porque voces de las prendas de Jáuregui, el abad de Rute, el misterioso anónimo antequerano, Alonso, Spitzer o Roses pudieran tener su razón.

### 3. ARIÓN, PALEMÓN, ALCIMEDÓN

Ofrezco ya otra clave de lectura. Lo primero que pasó de largo a ojos de los gongoristas de nuestros siglos son las fluctuaciones del epíteto con que se calificaba a Alcimedón en los diversos testimonios del Barroco. Parece raro que Salcedo lo definiera como «viejo» —igual que Pellicer y el anónimo antequerano— y que al transcribir el texto de Góngora aludiese a él como «sabio Alcimedón». ¿Cometió un *lapsus calami*? ¿Tenía sobre su atril más de un manuscrito de las *Soledades*, amén de la edición príncipe de López de Vicuña (Madrid: Viuda de Luis Sánchez, 1627) y de las *Lecciones solemnes* de Pellicer? ¿Se trataba quizá, y precisamente, de uno de esos manuscritos tempranos que Beverley dijo conocer tres centurias después? No puedo saberlo. Eso sí, sin negar la mayor ni poner la mano en el fuego, nada me sorprendería que Salcedo recordara que ese endecasílabo se inspiraba en aquel otro de Barahona, quien, según he indicado, adjetivó al escultor de vasos, ¡y quién sabe si de cucharas!, primero como «grande», que no queda muy lejos de «sabio», y a continuación como «viejo».

Por otro lado, el rejonazo de Jáuregui habría hecho la misma pupa si, en lugar de citar a Alcimedón, Góngora se hubiese decantado por la que fue otra de sus opciones: el «culto Palemón». Pero repito que tampoco hay noticias de que este fabricara cucharas; y sí de que Melicertes, hijo de Leucótea, se transformó en la deidad marina conocida como Palemón, según refiere Ovidio en las *Metamorfosis* (IV, 542)<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Es sin duda el mismo Palemón al que alude Góngora en la *Soledad II*: «Cuantos pedernal duro / bruñe nácares boto, agudo raya, / en la oficina undosa de esta playa, / tantos Palemó a su Licote bella / suspende, y tantos ella / al flaco da, que me construyen, muro, / junco frágil, carrizo mal seguro» (II, vv. 584-590) (Góngora, 1994: 501-503). Nótese que Jammes señala que «Chacón, Vicuña, Díaz de Rivas y Pellicer leen *Licote*, mientras que la lección de Alonso (*Licori*), en la que se discierne fácilmente el recuerdo de la égloga X de Virgilio (dedicada a la ingrata *Lycoris*), [...] creo que debe ser abandonada» (1994: 502). Y a renglón seguido, en la nota 595, puntualiza: «Palemó y Tritón son dioses marinos conocidos, pero no Nísida, ni Licote (mencionada arriba), cuyos nombres no figuran en los repertorios mitológicos: son ninfas ficticias, inventadas por Lícidas y Micón para dar celos a las hijas del pescador» (1994: 502). A mi juicio, la variante *Licori* procede tanto de la citada bucólica de Virgilio como de las *Geórgicas* (IV, vv. 333-344): «*At mater sonitum thalamo sub fluminis alti / sensit. Eam circum Milesia vellerá Nymphæ / carpebant, hyali saturo fucata colore, / Drymoque Xanthoque Ligeaque Phillodoceque, / caesariem effusæ nitidam per candida colla, / Nesæe Spioque Thaliaque Cymodoceque, / Cydippe et flava Lycorias, altera virgo, / altera tum primos Lucinae experta labores, / Clioque et Beroe soror; Oceanitides ambae, / ambae auro, pictis incinctæ pellibus ambae, / atque Ephire atque Opis et Asia Deiopea / et tandem positis velox Arethusæ sagittis*». A propósito de la segunda de las

Resumiendo, en la *Bucólica III* de Virgilio se sucedían los nombres del escultor Alcimedón y del rústico Palemón. Y también por las *Metamorfosis* de Ovidio asomaba la nariz un «Alcimedón marinero», del que nada se sabe, y, según expondré enseguida, el tritón Palemón, que saldría a la palestra en la *Soledad II*. Luego si bizarro me parecería atribuir la cuchara al «viejo», primero «culto» y

ninfas a las que Jammes pasó minuciosa revista, no estoy de acuerdo con su lección. De hecho, Tanabe aclaró hace bien poco el origen de la primera: «En el canto de los pescadores gongorinos, Licote, enamorada de Lícidas, le trae las perlas que le ha regalado Palemo, mientras que Nísida decora la choza de Micón con las ramas de coral que le ha ofrecido Tritón. Los nombres de los dioses marinos son más familiares, ya que [...] Palemo aparece en las *Metamorfosis* como un joven enamorado de Galatea y Tritón es uno de los hijos de Neptuno. [...] Sin embargo, como indica [...] Trambaioli, entre los poetas que se reunieron en la corte napolitana existía tendencia a personificar la Nísida, una isla pequeña en el golfo de Nápoles, como una ninfa. [...] La autora señala que la referencia a la isla Nísida en la *Clorida* de Tansillo, junto con el nombre de Tritón que aparece antes, es posible fuente del canto de los pescadores. Al mismo tiempo, me parece creíble que Góngora supiera este juego literario y participara del mismo para inventar el nombre de la segunda ninfa. El texto donde podemos ver los dos nombres juntos es precisamente la *Ecloga piscatoria I* de Sannazaro. Primero hallamos el nombre de Nísida como una isla, a la que uno de los pescadores daba vueltas toda la noche (“*piscosamque lego celeri Nesida phaselo*”, v. 14), y luego el de Lycotas como uno de los pobres pescadores: “*O Lycida, Lycida, nonne hoc felicius illi / evenisse putas quam si fumosa Lycotae / antra vel hirsuti tegetem subiisset Amyntae*” (vv. 24-26). [...] Este uso tiene más lógica, porque su nombre se encuentra en la *Ecloga VII* de Carpulnio, empleado para uno de los pastores que conversan. Es difícil creer que Góngora confundiera un nombre masculino con uno femenino, pero recordemos que se trata de la obra que disfrutaba de menos popularidad [entre] las once *Eclogae* atribuidas [al citado] Carpulnio. Me inclino a sugerir que don Luis buscó un nombre para otra ninfa en las *Eclogae* de Sannazaro, después de recoger el de Nísida, y encontró el de [...] Licote. Tal vez contribuyó a la confusión la forma “*Lycotae*”, que se parece al genitivo de palabras femeninas, y la alusión a su cueva quedó fácilmente vinculada con la imagen de una isla con una gruta abierta hacia el mar, igual que la cueva de Polifemo. En las *Soledades*, la “alta gruta” (v. 594) es morada de Nísida, no de Licote, pero a través de este cambio podemos ver que para Góngora los dos nombres tenían valor tan igual que se permite el intercambio de atributos». Por mi parte, volviendo sobre la segunda de las ninfas, y en concreto a la historia de Palemón, creo que Góngora pensaba en «Leucotoe», la misma que en los diferentes testimonios aparece como «Licote». Así lo expresó —antes que yo— Mercedes Blanco (2012: 154): las *Fabulae* de Higino detallan nombres de ninfas como Éfire, Filódoces y Leucótoe, el último de los cuales bien pudiera ser un alomorpho de la Licote gongorina. Ponce Cárdenas (2013: 96-97) zanjó así el debate: «el antropónimo “Licote” remite a un tipo de tradición anticuarria algo distinta. Como bien se recordará, en el soneto LXVIII del libro segundo de las *Rime* articulaba Bernardo Tasso la vieja tradición del epigrama votivo, aludiendo a la historia amorosa de la bella Licote con Dafnis. Al igual que sucede con la otra ninfa ficticia, en la *Mergellina* de Capaccio podemos encontrar el origen del nombre de Licote (con un leve cambio en la terminación). En efecto, la *Piscatoria III* atesora asimismo un vocablo afín: “O dentro le spelonche di Licota” [...]. Quizá podría considerarse aún otro posible alomorpho de este nombre, ya que con otro pequeño cambio en la terminación aparece en el décimo séptimo canto del *Adone*, en una ambientación también marinera (*Licoto*): “Aretusa ed Alfeo, Prinno e Licoto, / spruzzan le nubi di lucenti stille [...] / con altre mille / del gran rettor del mar compagne e serve”». Me decanto porque aquí se trata de un hipocóristico de Leucótoe, ya que entre las *auctoritates* aducidas por Ponce Cárdenas no coexisten en ninguna Palemo y Licote.

seguramente «sabio» Alcimedón, que había tallado un vaso de factura única, más peregrino se me antoja reservar la autoría de la cuchara a Palemón —tanto si se trata del pastor virgiliano como del tritón ovidiano—; ya que, a tenor de lo que se lee en la *Soledad de las riberas* (1614, 584-590), el segundo nunca se interesó por fabricar piezas del menaje culinario.

Con todo, si la *lectio correcta*, o sea, la primera, hubiera sido «Palemón», los lectores del seiscientos —dando por bueno que en la *Soledad I* se hablara del heredero de Leucótea; y no del hijo del Hércules, llamado «el luchador» por haber sostenido una dura pelea con su padre; ni tampoco del concebido por Etolo, que intervino en la expedición de los argonautas<sup>16</sup>— hubiesen dispuesto de buenas pistas para soldar otro «paradigma» dentro de la *Soledad de los campos*<sup>17</sup>. Recuérdese que el naufrago se nos presenta como un trasunto de Arión, el famoso músico y trovador que pasó la mayor parte de su vida en Corinto, donde sus dítirambos se hicieron popularísimos, beneficiándose por ello de los favores del rey Periandro:

Del siempre en la montaña opuesto pino  
al enemigo Noto  
piadoso miembro roto,  
breve tabla, delfín no fue pequeño  
al inconsiderado peregrino  
que a una Libia de ondas su camino fio,  
y su vida a un leño  
(Góngora, 1994: 201, vv. 15-21)<sup>18</sup>.

Como argumentara Jammes, que parafraseó el resumen de Salcedo Coronel (1636: 16),

navegando de Italia a Corinto, los pilotos de la nave en que iba [Arión], aunados con los mismos de su familia, trataron, codiciosos de su dinero, [de] arrojarle al mar. Entendido por él, les rogó le dejasen primero celebrar su muerte cantando, y habiéndolo conseguido, tomó la lira y cantó con tanta dulzura que concurrieron a su voz muchos delfines; y viendo que no podían ablandar los ánimos endurecidos de sus homicidas, se arrojó al mar, y entonces recibéndolo un delfín, le llevó sin daño a Ténaro, yendo él siempre cantando (1994: 200).

Por el contrario, el muy sombrío Melicertes —rebautizado como Palemón—, una vez que, gracias a las hijas de Clesón, recibió sepultura el cuerpo de su madre,

<sup>16</sup> Remito a Ponce Cárdenas (2013), quien rastrea su presencia en la *Égloga pescatoria* de Bernardino Rota y en las *Rime* de Tasso.

<sup>17</sup> Utilizo aquí el concepto de «paradigma» al modo de Blanco (2016: 309-332): ‘isotopía, constante, recurrencia’.

<sup>18</sup> Véase al respecto Poggi (2009) y Bonilla Cerezo y Tanganelli (2013: 49-72).

la suicida Ino, que lo arrastró consigo a la muerte, fue transportado por un delfín justamente hasta el istmo de Corinto. Allí lo recogería Sísifo, responsable de enterrarlo y de erigirle un altar junto a un pino. Según relata Plutarco (*Teseo*, i.44.8), después el mismo Sísifo lo convertiría en un dios marino y en protector de los juegos ístmicos; aquellos que el oscuro Píndaro —con el que más de un comentarista relacionó a Góngora: «Píndaro andaluz» lo llama Pellicer— se ocuparía de cantar en sus *Ístmicas*. A raíz de esta metamorfosis, ¿no tendrá que algo ver este Palemón con aquel marino joven, de «cerúleas sienes», que festejaba a Galatea en la octava XVI del *Polifemo*?

En cualquier caso, si don Luis hubiera dejado el nombre de Palemón en el v. 152 de la *Soledad I*, y no el de Alcimedón, podríamos deducir su papel antitético respecto a Arión (1613, 15-21); y, de paso, ese sustrato ovidiano que late en la obertura de sus dos silvas<sup>19</sup>. Pero no lo hizo. O mejor: nadie lo viene editando así. Nótese que el peregrino tenía todas las papeletas para convertirse en un reflejo de Palemón, si bien, por fortuna, terminó arrojándose las dotes canoras de Arión; las mismas que le permitieron salvar el pellejo al liróforo de Lesbos.

Insisto en el paradigma de estos dos mitos de acuerdo con tres claves: Corinto, el delfín y el pino. Góngora renunció a dibujar un *tableau vivant* con un par de secuencias basadas en sendas gentilidades: al agarrarse al pino —que aquí no es sino una metonimia, a modo de eco, de la historia de Palemón—, el peregrino, que había cantado ya como el legendario Arión («el mísero gemido / segundo de Arión dulce instrumento» [1613, 13-14] [Góngora, 1994: 201]), tuerce el destino a su favor, subvirtiendo así el aciago final del hijo de Ino y Atamante.

Se podría ir un poco más lejos: los juegos ístmicos, como los de Olimpia, ambos cantados por Píndaro, se distinguieron por acoger todas las disciplinas gimnásticas de la época: el pugilato, la carrera, el salto de longitud, el lanzamiento de disco y, por fin, el de jabalina<sup>20</sup>. Enumero, entonces, un programa similar al de los rústicos de la *Soledad I*: en los vv. 958-960, Góngora describe un «umbroso coliseo» y luego una «olímpica palestra» donde asistiremos a una fogosa lucha grecorromana entre dos zagales (1613, 963-977), seguida de la irrupción de tres saltadores (1613, 995-1.022) y de veinte mediodondistas (1613, 1.027-1.064) (Góngora, 1994: 395-405). Respecto al modelo de la poesía olímpica de Píndaro,

<sup>19</sup> Véase Bonilla Cerezo (2019).

<sup>20</sup> Martín Vázquez Siruela adujo que «no se pudo más significar más bien la distinción y extravagancia de la lengua poética que lo hace Píndaro, aunque no veo que lo hayan observado sus comentaristas, en estos versos cuya paráfrasis es la que sigue: “Con los entendidos y pláticos en el idioma poético (que son los pocos de Cicerón), hablo boca a boca, y para estos suenan mis versos, y son vocales. Mas al vulgo, como a gente de otra nación y lengua extraña, hablo por intérprete”. Si por este crisol hubiesen regulado sus dudas los acusadores de don Luis, no hubieran resbalado a tan grandes inconvenientes contra su misma pretensión, afirmando muchos (a tanto ha llegado la osadía y temeridad) que habló en otra lengua y no en la castellana» (Yoshida, 1994: 103).

solo faltan aquí los discóbolos y los lanzadores de jabalina. Acertó por ello Vázquez Siruela al señalar que «los juegos de la primera *Soledad* son una viva imagen de los antiguos y así se debe notar» (f. 81r).

#### 4. ¿VASO O CUCHARA?

Nuestro mayor problema estriba en que Góngora se decantó por el «viejo Alcimedón», y no por el «culto Palemón», frustrando a sabiendas —o de manera inconsciente, ¡cualquiera sabe!— un paradigma como el que acabo de bosquejar. De ahí que su decisión invite a releer el primer borrador de las *Soledades* (I, 143-152), ahora con las miras puestas en el padre del vaso de «boj» (o tal vez de la «cuchara»):

Limpio el sayal (en vez de blanco lino)  
cubrió el cuadrado pino;  
y, no con más adorno,  
en boj (que aún descubrir le quiero el torno,  
el corazón no, acaso  
por absolvelle escrúpulos al vaso)  
leche que exprimir vio el Alba aquel día,  
mientras perdían con ella  
los blancos lilios de su frente bella,  
gruesa le dan y fría,  
impenetrable casi a la cuchara,  
del *culto Palemón* invención rara  
(*Soledades I*, 143-152)<sup>21</sup>.

Ensayo mi paráfrasis: «En vez de blanco lino, limpio sayal cubrió el cuadrado pino [la mesa de los rústicos]; y en boj, no con más adorno —que aún le quiero descubrir el torno, [y] no el corazón, acaso por absolverle [perdonarle] escrúpulos al vaso; esto es, sin negar su humilde cuño ni la modesta madera de la que se hizo—, leche gruesa [y] fría le dan, casi impenetrable a la cuchara, invención rara del culto Palemón; una leche que el Alba vio exprimir aquel día, mientras que los lilios blancos que coronan su frente [del Alba], perdían en la comparación, superados por su candor».

A bote pronto, las lecciones de Carreira y Ly acerca del «culto adorno», o mejor del «boj», como antecedente directo de la «invención rara» resultan más que válidas: la estructura de la oración permite añadir sin apuros el verso «del culto Palemón invención rara» justo después del «boj», que haría las veces de

<sup>21</sup> Véase Jammes (1994: 226).

metonimia del sustantivo «vaso», luego citado por Góngora y elidido en la versión definitiva: «absorbido», por así decir, dentro de la propia metonimia<sup>22</sup>.

Ofrezco la prueba del nueve: «y en boj, invención rara del culto Palemón —que aún le quiero descubrir el torno [y] no el corazón, acaso por absolverle [perdonarle] escrúpulos al vaso; o sea, sin negar su humilde cuño ni la modesta madera de la que se hizo—, leche gruesa y fría le dan, casi impenetrable a la cuchara; una leche que el Alba vio exprimir aquel día, mientras que perdían con ella, es decir, con el Alba, los lilios blancos que coronan su frente [del Alba]; perdían en la comparación, superados por su candor».

Don Luis repitió la misma imagen, y hasta la madera (el «boj»), prescindiendo esta vez del sustantivo «peine», en la *Soledad II*:

[...] ¡Oh bien vividos años,  
oh canas —dijo el huésped— no peinadas  
con boj dentado o con rayada espina,  
sino con verdaderos desengaños!  
(Góngora, 1994: 473, vv. 363-367).

Se trata, pues, de un tropo, de veras singular, que Blanco glosó a partir de las «flacas piscatorias barracas» (1614, 949) de la silva haliéutica del cordobés:

La descripción de las chozas, tanto pastoriles como piscatorias, se reduce a sinécdoques de la materia. La choza no es otra cosa que los materiales vegetales que se encuentran al alcance de la mano en el paraje que la rodea, roble y retamas para la choza del monte, junco y carrizos para la choza de la ribera. De esta afirmación radical proceden extraños atajos y torsiones sintácticas: «Retamas sobre roble / tu fábrica son pobre / do guarda en vez de acero / la inocencia el cabrero, / más que el silbo al ganado» (1613, 101-105). [...] Lo que se dice [...], mediante la creación sintáctico-semántica, la invención de una lengua, es la identidad de la materia y del acto de fabricar o construir, y también la indistinción de materia y forma. Esta indistinción, en la que el polo material tiende a absorber a sus opuestos, forma y agente, es propia de la choza (2016: 397-398).

Me interesan otros dos detalles: de la primera a la segunda redacción —si es que no hubo más— del *locus* que nos atañe (1613, 145-152), Góngora oscureció a conciencia el objeto clave del pasaje; es decir, el vaso. De forma elusiva y de veras semejante a cómo se había librado de citar el sustantivo «toro» al comienzo del poema (1613, 1-6):

<sup>22</sup> Pocos versos después, se valdría del mismo recurso para no citar la agreste cama («corchos») en la que descansará el peregrino: «Sobre corchos después, más regalado / sueño le solicitan pieles blandas / que al Príncipe entre holandas / púrpura tiria o milanés brocado» (Góngora, 1994: 231, vv. 163-166).

Era del año la estación florida  
 en que el mentido robador de Europa  
 —media luna las astas de su frente  
 y el Sol todo los rayos de su pelo—,  
 luciente honor del cielo,  
 en campos de zafiro pace estrellas  
 (Góngora, 1994: 195-197).

O, por citar otro ejemplo, el «gallo» de los vv. 291-296:

Cuál de ellos las pendientes sumas graves  
 de negras baja, de crestadas aves  
 cuyo lascivo esposo, vigilante,  
 doméstico es del Sol nuncio canoro  
 y, de coral barbado, no de oro  
 ciñe, sino de púrpura, turbante  
 (Góngora, 1994: 261)<sup>23</sup>.

El talón de Aquiles de la tesis de Carreira, por cierto agudísima, lo publicó Jammes con sutileza. Repito sus ideas, porque de ellas se alimentan las mías: «la aposición *del viejo Alcimedón invención rara* queda muy lejos del *culto adorno*, que se halla cinco versos más arriba». No comparto, en cambio, que el v. 152 esté mal colocado al final del pasaje que nos traemos entre manos; secuela, al decir de Jammes, de la corrección que el poeta hiciera de su texto primitivo. Lo pongo en tela de juicio por la sola causa de que en ese borrador o pre-texto la distancia que media entre el «vaso», situado en posición versal, y el «invento» del v. 152 se cifra en un total de cinco versos, que luego ascendieron a seis en la versión definitiva. En efecto, son muchos. Y encima con el agravante de que don Luis «embebió» aquí —como en aquella feliz imagen del peregrino dentro de la encina («De

<sup>23</sup> Lo ha explicado Blanco: «el gallo, *del sol nuncio canoro*, está doblemente vinculado al oro: el oro visual del sol y el oro audible de *canORO* y de *cORal*. El sutil manejo de las armonías fónicas, la masa de palabras cultas, plenas, sonoras (*lascivo, vigilante, doméstico, nuncio, canoro, púrpura, turbante*), contribuyen al esplendor de la estampa del gallo vivo, ruidoso, desafiante. Ausente en la realidad descrita, puesto que lo que llevan los montañeses son gallinas muertas, el gallo está presente en el cuadro poético. Probablemente Góngora compite aquí con poetas a quienes admira, como Poliziano, autor en su silva *Rusticus* de una brillante descripción de este mismo animal. Por lo demás, los versos están en deuda con antecedentes latinos y en especial con un pasaje de los *Fastos* de Ovidio, que oculta al gallo —recuérdese que en la cronografía inicial de las *Soledades* no se incluye la palabra «toro», en la que por cierto tiene cabida asimismo ese juego del “oro audible” al que se refiere Blanco acerca del gallo— bajo una fórmula perifrástica, idéntica en su primera parte a la adivinanza de Góngora. El gallo se identifica como “ave crestada” y por anunciar la llegada del día con grito “vigilante”: “*Nocte deae Nocti cristatus caeditur ales, / quod tepidum vigili provocet ore diem*” (*Fasti*, I, 455-456)» (2016: 349-350; los guiones largos son míos).

una encina embebido / en lo cóncavo, el joven mantenía / la vista de hermosura, / y el oído de métrica armonía» [Góngora, 1994: 253, vv. 267-270)]<sup>24</sup>— el sustantivo «vaso», sumido dentro de la sinécdoque de la madera de la que está hecho, o sea, el «boj».

Sin embargo, esta clase de meandros, e incluso mayores, no deberían extrañar a estas alturas a nadie medianamente familiarizado con la sintaxis gongorina. Por eso, la lección de Carreira gana tanta estatura como firmeza. Además, la tesis doctoral de Rojas Castro argumentó que «en todos los testimonios [...] el verso [“del viejo Alcimedón invención rara”] se copia al final de la frase y no tras la alusión al adorno del cuenco cinco versos más arriba» (2015: 129).

Me permito añadir otro *locus* (1613, 321-328) de la *Soledad I*, el más similar en clave sintáctica al que nos ocupa. Tal vez nos despeje el campo:

Lo que lloró la Aurora  
(si es néctar lo que llora)  
y, antes que el Sol, enjuga  
la abeja que madruga  
a libar flores y a chupar cristales,  
en celdas de oro líquido, en panales  
la orza contenía  
que un montañés traía  
(Góngora, 1994: 267).

Según Jammes, para el endecasílabo «en celdas de oro líquido, en panales»,

Salcedo da, sin advertirlo [...], dos interpretaciones diferentes, que suponen dos construcciones distintas, en el mismo fo. 73v de su comentario. La primera interpretación («dice nuestro poeta que traía un montañés una orza de panales de miel»), que es la que adopté, después de D. Alonso y A. Carreira, hace el verso *en celdas... en panales* complemento del que le sigue, *la orza contenía*. La segunda («Este, pues, néctar líquido que lloró la Aurora, y trasladó la abeja cuidadosa a las celdas de oro de los panales, contenía la orza que traía un montañés») lo hace complemento de *enjuga*. Efectivamente la abeja enjuga, concentrándolo, el néctar en las celdas, y por otra parte es más adecuada una orza para contener miel líquida que panales. El lector decidirá si son suficientes estos argumentos para adoptar la segunda interpretación (1994: 266).

En un largo artículo junto a Victoria Aranda Arribas (2021), propuse que estos versos deberían leerse a la luz de la octava XXVI del *Polifemo*:

<sup>24</sup> Véase Huergo Cardoso (2019).

El celestial humor recién cuajado  
 que la almendra guardó entre verde y seca,  
 en blanca mimbre se lo puso al lado,  
 y un copo, en verdes juncos, de manteca;  
 en breve corcho, pero bien labrado,  
 un rubio hijo de una encina hueca,  
 dulcísimo panal, a cuya cera  
 su néctar vinculó la primavera  
 (Góngora, 2010: 163).

En los dos poemas coinciden el sustantivo «néctar» para aludir a la miel («[si es néctar lo que llora]» / «su néctar vinculó la primavera»), la recurrencia del panal («en celdas de oro líquido, en panales» / «dulcísimo panal, a cuya cera») y lo que mejor nos ayuda a iluminar los vv. 321-328 de la *Soledad I*: el recipiente que contiene dicho panal (y por ello el «néctar»). A nuestro juicio, el fragmento de la *Soledad I* debería completarse con una coma después del sintagma «en panales» (v. 326); de modo que,

«en panales» sería una aposición expletiva —clarificadora— de la metáfora «en celdas de oro líquido». Luego «celdas» es sinónimo aquí de «panales»; de igual forma que en el *Polifemo* «dulcísimo panal» cumplía una función apositiva respecto a la hermosa imagen del «rubio hijo de una encina hueca» (1612, 206); o sea, «rubio hijo» equivalía a «panal» en la fábula del cíclope y la nereida. La construcción es idéntica.

Pasemos ya a la segunda equipolencia. En la *Soledad I* se nos dice que el panal estaba dentro de «la orza [...] que un montañés traía» (1613, 327-328). Y dado que una orza, según el *Autoridades*, es la «vasija vidriada de barro, alta y sin asas, que sirve por lo común para echar conservas», entendemos que el «breve corcho, pero bien labrado» (1612, 205) que contenía el panal que Acis le ofreció a Galatea en el *Polifemo* es asimismo una orza, aunque abocetada por la sinécdoque («breve corcho»)²⁵. Lo sugiere el hecho de que no se trata de un rudo tronco, sino de un «corcho labrado», o sea, ‘torneado’, ‘moldeado’ por la mano del hombre. Recuérdese que en la *Soledad I*, a propósito de la escudilla de los pastores, se leía: «y en boj, aunque rebelde, a quien el torno / forma elegante dio sin culto adorno, / leche que exprimir vio la Alba aquel día» (vv. 145-147).

En buena lógica, tanto el «breve corcho» del *Polifemo* como este «rebelde boj» y, por último, la «orza» de la *Soledad de los campos*, contenían, respectivamente, un panal, leche y un segundo panal. Y no solo, porque hay otro *tableau* muy parecido en la silva de las riberas (1614, vv. 283-301):

<sup>25</sup> Se repite casi al final de la *Soledad I*: «vuestros corchos por uno y otro poro / en dulce se desaten líquido oro» (Góngora, 1994: 389, vv. 924-925).

Cóncavo fresno, a quien gracioso indulto  
 de su caduco natural permite  
 que a la encina vivaz robusto imite,  
 y hueco exceda al alcornoque inculto,  
 verde era pompa de un vallete oculto,  
 cuando frondoso alcázar no de aquella,  
 que sin corona vuela y sin espada,  
 susurrante amazona, Dido alada,  
 de ejército más casto, de más bella  
 república, ceñida en vez de muros  
 de cortezas: en esta, pues, Cartago,  
 reina la abeja, oro brillando vago,  
 o el jugo beba de los aires puros  
 o el sudor de los cielos cuando liba  
 de las mudas estrellas la saliva;  
 burgo eran suyo el tronco informe, el breve  
 corcho, y moradas pobres sus vacíos  
 del que más solicita los desvíos  
 de la isla, plebeyo enjambre breve.

Blanco (2012: 89), fundándose en la autoridad de Díaz de Rivas, precisó cómo la descripción de la colmena en la *Soledad segunda* deriva a no dudar su concepto central del símil [de la *Eneida* de Virgilio], y sin este antecedente sería difícil justificar sus menciones de Dido y de Cartago; la base de la figura consiste en dar la vuelta a la comparación de los ciudadanos con abejas solícitas empeñadas en una empresa colectiva, convirtiéndola en una descripción de las abejas en figura de cartagineses. Góngora hace por cierto de la abeja misma, genéricamente, una reina al frente de su república, como si viera en la colmena una democracia compuesta no de obreras sino de reinas.

Nos conciernen las analogías con los vv. 321-328 de la *Soledad I*, en la medida en que [iluminan este] panorama: si en la silva de los campos «la abeja que —antes que el sol madruga a libar flores y chupar cristales— enjuga lo que lloró la Aurora», en la de las riberas —acabamos de leerlo—, como una suerte de «Dido alada», ora «bebe el jugo de los aires puros», ora «el sudor de los cielos, cuando liba la saliva —o sea, el rocío— de las mudas estrellas». Se diría, pues, que la versión de la *Soledad II* es más sofisticada, sin duda, pero también que alude a la misma escena que los versos de la I. Más [sugestivo] si cabe resulta el paralelismo entre los «panales» («celdas de oro líquido») que, a nuestro juicio, «contenía la orza», que hemos relacionado con el «breve corcho» del *Polifemo*, y el «burgo» en el interior del «tronco informe» (de nuevo un «breve corcho»), cuyos «vacíos», es decir, las celdillas, sirven de «moradas pobres» al «plebeyo enjambre».

He aquí, por fin, nuestra prosificación [...]: «Lo que la Aurora lloró (si lo que llora es néctar) y la abeja enjuga, la cual —antes que el Sol— madruga a libar flo-

res y a chupar cristales, contenía en celdas de oro líquido, o sea, en panales, la orza que un montañés traía». Por tanto, lo que enjugó la abeja era solo el rocío matutino («cristales») y el néctar —antes de depositarlo en los panales que el rústico traía en su orza—. [Por tanto], «en celdas de oro líquido, en panales» es aquí un complemento circunstancial de «la orza contenía».

No funciona la segunda lectura de Salcedo, ya que la abeja no enjuga en panales «lo que la Aurora lloró». El añadido de una coma después del sintagma «en panales» aclara su valor apositivo respecto a «en celdas de oro líquido»; y, [de camino], Góngora subraya que la citada abeja enjugaba el néctar «antes que el Sol» (y no en el panal). De ahí la segunda coma después del endecasílabo «a libar flores y a chupar cristales» (1613, 325). Se trata, pues, de [una secuencia] con dos planos [...]: 1) la abeja enjuga el néctar que lloró la Aurora antes de que el Sol enjuge la escarcha; y 2) un montañés transporta en una orza «celdas de oro líquido», o sea, «panales», que son el resultado de que las abejas liben [el néctar de] las flores. Entonces, [por mucho que] «la orza sea más adecuada para contener miel líquida que panales», la [del] montañés contenía «celdas», que habría que interpretar —cada una de ellas— como pequeños panales (Aranda Arribas y Bonilla Cerezo, 2021).

Se me disculpará tan prolija cita. Solo persigue mostrar cómo en los vv. 321-328 de la *Soledad I*: «lo que lloró la Aurora» (1613, 321) «la orza contenía / que un montañés traía» (1613, 327-328), median hasta cinco versos (322-326) entre el complemento directo —además antepuesto («Lo que lloró la Aurora», v. 321)— del verbo «contenía» y la frase de la que aquel depende: una cláusula que, para más inri, obliga a reconstruir la subordinada adjetiva: «la orza que un montañés traía contenía lo que lloró la Aurora». ¿Por qué habría de sorprendernos, entonces, que en los vv. 145-152 el «boj» (v. 145), sinécdoque del no referido vaso, y de nuevo un atributo previo —véase la elipsis del verbo copulativo— al sujeto («del viejo Alcimedón invención rara», v. 152), que también deberemos reordenar («invención rara del viejo Alcimedón [fue] el boj»), vengán separados por un paréntesis de seis versos (cinco en la primera redacción)?

Volvamos un momento sobre la *Égloga de Pilas y Damón* («Juntaron su ganado en la ribera») de Barahona como fuente para este pasaje, que, según acabo de razonar, no constituye una anomalía sintáctica en el *usus scribendi* de Góngora. Reproduzco las octavas tal como las trae el código (ms. 2755 de la Universidad de Salamanca, ff. 47-54) del que la copiara Forradellas Figueras (1982); a pesar de los retoques —notables, pero no aferentes al episodio del tarro— respecto a la versión contenida en las *Flores de poetas* de Calderón:

*Un tarro de cuajada blanca y pura*  
llevaba Pilas a su Tirsa lleno,  
de dura oliva el suelo y cobertura  
de blanda haya el acho, diente y seno;

*del grande Alcimedón era escultura*  
do se mostraba verde el campo ameno,  
la sierra y monte y agua clara, donde  
sus bellas ninfas Dauro cría y esconde.

Allí con hierro artificioso había  
*el singular pintor al vivo puesto*  
el mundo de Arquímedes do veía  
lo que en mil siglos a Átropos dispuesto:  
mas lo presente solo se entendía,  
do tú mostrabas más marchito el gesto,  
dulce Granada mía, y tan doliente,  
que vieran tus hados en tu frente  
(Forradellas Figueras, 1982: 11, 17-32).

Aunque en más de un testimonio se lea «viejo Alcimedón», en lugar de «grande Alcimedón», y asumiendo que el doble papel de artista («escultor», v. 21; «pintor», v. 26) que Barahona —o el amanuense de su égloga— le atribuyó al hacedor de tarros se redujo al de «escultor» tanto en las *Flores de poetas* de Calderón como en el *Cancionero antequerano* (1627-1628), las diferencias entre las octavas del lucentino y los versos de la *Soledad I* no son muchas: Góngora cambió la cuajada por leche, la madera del vaso —«tarro» en la *Égloga de Pilas y Damón*—, que pasaría a ser de «boj», en vez de una mezcla de «blanda haya» y de «oliva» (esto es, de encina); y omitió la éfrasis del «mundo de Arquímedes» para diseñar un recipiente bastante más rústico y, por raro que suene, menos virgiliano que el que Pilas le ofreció a Tirsa.

Lo importante, hasta el punto de facultarnos para suscribir la tesis de Carreira y Nadine Ly, es que el sintagma con función de atributo («escultura del grande [o viejo] Alcimedón») se refiere aquí al «tarro»; sin ningún género de dudas: un atributo regido además por un sujeto elíptico (de nuevo el «tarro»), dado que median ¡tres versos! entre el antecedente y su complemento nominal. Veámoslo: «Un tarro de cuajada blanca y pura llevaba Pilas a su Tirsa lleno, [hecho] de dura oliva el suelo y [la] cobertura, mientras que el acho, diente y seno [eran] de blanda haya; [el tarro] era [una] escultura del grande Alcimedón; y en él se mostraba verde el campo ameno, la sierra y el monte, y el agua clara, donde [el río] Dauro cría y esconde a sus bellas ninfas».

A partir de este andamiaje sintáctico, Góngora calcaría lo mejor de la octava de Barahona. Con dos novedades esenciales: se duplica la distancia —de tres a seis versos— que separaba al sustantivo que manoseamos («tarro») de su autor («Alcimedón»): un «tarro», asimismo, que don Luis convirtió en sinécdoque («boj») del humilde «vaso» —el cual nunca cita—, y en sujeto, o atributo, tanto da, de «[fue] del viejo Alcimedón invención rara». A la luz del cotejo con

los vv. 321-328 de la *Soledad I*, me inclino a estimarlo predicado nominal: «invención rara del viejo Alcimedón [fue el] boj»<sup>26</sup>.

Pero Góngora no se detuvo ahí: borró también el verbo copulativo («era»), que sí había utilizado Barahona: «del grande Alcimedón “era” escultura». Entonces, cabría pensar que el Homero español quiso escribir —y de hecho escribió— lo siguiente, a zaga del autor de *Las lágrimas de Angélica*: «y en boj, aunque rebelde...; [boj] [o sea, vaso], [que era] una invención rara del viejo Alcimedón».

Comulgo con la lectura que Salcedo Coronel hizo de «invención» como sinónimo de «obra». Y arriesgo asimismo que la *Égloga de Pílas y Damón* nos permite fallar que «del viejo Alcimedón invención rara» se refería —aunque parezca forzado, a la vez que genuinamente gongorino— al «boj»; o sea, al «vaso de boj», y no a la «cuchara».

Huergo Cardoso (2021) acaba de discurrir con finura sobre el retrato ecuestre de la *Soledad II* («Número y confusión, gimiendo hacia / en la vistosa laja, para él grave, / que aun de seda no hay vínculo süave» [Góngora, 1994: 545, vv. 806-808]). Por eso me valdré aquí de sus ideas para sepultar el misterio de Alcimedón, cuyos perfiles se esfuman «sin culto adorno» —al estilo de la pincelada manierista y tizianesca— gracias al inciso sintáctico:

[...] en Góngora no hay vínculo que sea suave. No hay vincular, atar, sujetar que no imponga un orden reductor en lo que hasta entonces era un campo abierto de posibilidades. Uno de los dilemas poético-filosóficos más acuciantes de Góngora será cómo vincular las palabras sin renunciar a la suavidad, o, para decirlo de otro modo, cómo articular libertad y necesidad, llanto y metro («métrico llanto»), voz y sangre («voces de sangre»), «número y confusión», el orden y la aventura. [...] Esencialmente, [su] revolución [...] consiste en aflojar al máximo los vínculos de la cadena sintáctica sujeto-verbo-objeto, de manera que las palabras establezcan entre ellas nuevas relaciones de sentido, con independencia de que obedezcan o no las reglas gramaticales, por el estilo de la *oratio soluta* ('discurso suelto') de Quintiliano y el *parlar disgiunto* ('hablar desunido') de Tasso. [...] Escribir «mal» en el sentido de aflojar al máximo los vínculos sintácticos (*oratio soluta*) es más difícil que escribir bien en el sentido de mantenerlos atados de acuerdo a determinada convención gramatical (*oratio vincta*)<sup>27</sup>.

Mas no solo de Barahona vive el gongorista. Aunque nunca se haya dicho, un esbozo de este homenaje al creador de vasos de boj, y quién sabe si de

<sup>26</sup> Va de suyo que Góngora escribió «y en boj», porque coloca en primer plano la madera de la que estaba hecho el vaso. No obstante, si el boj —por metonimia— pasa a igualarse con el propio objeto, entiendo que mi hipótesis sigue siendo válida. Nunca se pierda de vista que Barahona escribió «del grande Alcimedón era escultura».

<sup>27</sup> Agradezco al profesor Huergo Cardoso el envío de su artículo en prensa, que verá la luz en *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas* (2021).

cucharas, se documenta en un romance escrito por don Luis con motivo de la muerte en Santa Fe de Toledo de la monja Luisa de Cardona («Moriste, ninfa bella»):

ni, ocupada *la industria*  
*de artífice excelente,*  
 dará a tus cenizas  
*vasija competente,*  
 sino un padrón humilde  
 con la inscripción siguiente,  
 que piedad solicite  
 y su fe represente  
 (Góngora, 2016: vv. 69-76).

La naturaleza sinónima de las voces «industria», «artífice» e «invención» la juzgo cristalina, así como el hecho de que ese discreto escultor al que no se le encargarán trabajos para eternizar la memoria de la religiosa gozaba de cierta fama como hacedor de «vasijas»: en este caso de un túmulo. De cucharas, ni rastro.

No he cesado de darle vueltas al reemplazo del «Palemón» de la primera redacción de la *Soledad I* por el muy repetido «Alcimedón». Insisto en que, hasta donde alcanzo, el Palemón de Ovidio —y tampoco el de Virgilio— nunca se entregó a faenas artísticas, sino más bien a las atléticas, e incluso al boxeo, en los varios mitos en los que se lo convoca. Es factible, por consiguiente, que Góngora reparase en su desliz —si es que no se trataba de una licencia, utilísimas para conectar al pobre Melicertes con las *Ístmicas* de Píndaro, bucolizadas al final de su primera silva— y lo trocó por Alcimedón, estimulado por los versos de Barahona de Soto en la *Égloga de Pilas y Damón*. Claro está que sin apenas preocuparse de investigar acerca de la veracidad o no de un «invento», que, si se refería al «boj», no admite reparo alguno: era un vaso.

No quisiera dejar ningún cabo suelto; de ahí que vaya a detenerme también en el rimario. En los vv. 145-152 de la *Soledad I* dominan los pareados: la «forma elegante [...] sin culto *adorno*» (1613, 146) alude al boj fabricado en el «torno» (1613, 145). No creo que nadie defienda que califica a la posterior «cuchara». Y enseguida nos recreamos con las imágenes del Alba y las flores («mientras perdían con *ella* / los blancos lilios de su frente *bella*» [1613, 148-149]), dos términos de comparación para la [leche], segundo sustantivo —después del «boj»— en este bodegón, de maneras suaves, que haría las delicias de Zurbarán o del David de *La Virgen de las sopas de la leche*; sin orillar el barrilete —vecino del descrito por Góngora en la *Soledad I*— al fondo del *Bodegón con servicio de chocolate y bollos* (1770) del maestro Luis Egidio Meléndez,

el Chardin español<sup>28</sup>. Por último, echemos un vistazo al tercer pareado (1613, 151-152), que, sin necesidad de rasgarse las vestiduras, es el que pudo dar pie al error y, por ello, a la disparidad de opiniones entre los exégetas: «impenetrable casi a la *cuchara*, / del viejo Alcimedón invención *rara*». Para qué negarlo, según el par de casos previos, nada cuesta asociar —y confundir— la «cuchara» con la «invención rara». ¿Pero es cierto?

##### 5. EL *POLIFEMO* DE STIGLIANI

Góngora subrayó ante todo lo peregrino del «invento» («obra») del viejo Alcimedón, que solo puede ser el vaso. Lo ratificará un careo de los vv. 145-152 con la octava LVIII del *Polifemo*:

*arco, digo, gentil, bruñida aljaba,*  
*obras ambas de artífice prolijo*  
y de Malaco rey a deidad Java  
alto don, según ya mi huésped dijo.  
De aquél la mano, de ésta el hombro agrava;  
convencida la madre, imita al hijo:  
serás a un tiempo en estos horizontes  
Venus del mar, Cupido de los montes  
(Góngora, 2010: 174).

El poeta consideró dos «obras» el «arco gentil» y la «bruñida aljaba», de manera que usaba el primer sustantivo como sinónimo de «invento», según indicara Salcedo Coronel; y el autor de ambos es aquí un «artífice prolijo» al servicio de un rey malayo; es decir, un orfebre y hábil armero de la misma talla que el traído y llevado Alcimedón. Dicho soberano se los había regalado a una deidad java; y, por causas que Góngora nos oculta, fueron a parar a manos de un piloto genovés que, tras naufragar en Sicilia y ser albergado por Polifemo, un gigantesco pastor, colosal hipóbole de los que alojarían al náufrago de la *Soledades*, corresponde a sus finezas con este par de obsequios. Cancelliere vislumbró en este episodio una «proyección fantástica del *teatro regio* en el espacio del exotismo» (2008: 150); y, como se sabe, el cíclope apenas tardará en donárselos a la ninfa Galatea.

Al espejarlo sobre el bucólico vaso y la cuchara de la *Soledad I*, nos tropezamos con un motivo frecuente en los versos de Góngora; y también en los de

<sup>28</sup> Aunque los referentes más directos acaso sean los identificados por Bechara en un artículo sobre los bodegones poéticos de Domínguez Camargo que ha pasado sin pena ni gloria: «muestra de ello son también los magníficos bodegones flamencos y holandeses, y más aún los espléndidos banquetes —aunque no rústicos— que ofrecen algunos pintores europeos del siglo xvii como Sánchez Cotán, Van der Hamen, Brueghel o Paolo Porpora» (1997: 219). Los guiones son míos.

Homero, otro de sus maestros: el uso de anacronismos con los que —cada uno en su tiempo— rediseñaron varios mitos antiguos, convirtiéndolos en modernos. Así, el sintagma con el que don Luis nos presentó al responsable del arco («artífice prolijo») no difiere casi de aquel otro del canto VIII de *La Odisea* donde Helio y Laodamante, los herederos del rey Alcínoo, danzan y juguetean con «[...] una pelota colorada, / redonda y muy bien hecha, que Polibo, / *artífice excelente*, había cosido» (Homero, 2015: 405).

Y no acaba aquí la cosa. Alonso (1978: 561-567) arrojó luz sobre la licencia del arco asiático del monstruo, tomándola por un préstamo de *Il Polifemo. Stanze Pastorali* (Milano: Pacifico Pontio, 1600) del materano Tommaso Stigliani, pero mal desarrollado. La comparación con las octavas del transalpino aclara el origen y acaso dicha torpeza: un primoroso arco y una delicada aljaba, respectivamente, pasan de ser propiedad de un náufrago a la cueva del mismísimo hijo de Neptuno; y este se los quiere ceder a Galatea. Tres décadas más tarde, Cabani (2007: 21-22) concluiría que

pertenece a la tradición pastoril el motivo del regalo. A la serie de regalos «naturales» virgilianos (dos corzos), ovidianos (dos cachorros de osa) y de Teócrito (once cervatillos y cuatro oseznos, pero también lirios blancos y amapolas rojas), Stigliani añade un arco con aljaba historizada y un vaso, también labrado, haciendo referencia, quizá más que a Teócrito, a Sannazaro. [...] En cuanto a la invención del navegante (o del náufrago) que llega de países lejanos traído por la tempestad, llevando el magnífico objeto, derivada tal vez también de Sannazaro [...], se transformará en un motivo recurrente en la tradición del siglo XVII (2007: 21-22)<sup>29</sup>.

Es justo ese «vaso labrado» que Cabani consideró sannazariano el que ha despertado mi interés: lo que Stigliani había descrito en su *Polifemo* era un vaso —y no una cuchara— recién salido del torno y marcado por la originalidad de su asa (recuérdese el sintagma «invención rara» en el texto de Góngora):

*Hò un bel Nappo, oltre a ciò, d'elce cavata,  
ch'ancor serba del torno il fresco odore,  
d'imagini sì terse anch'ei ritratto,  
che par più, ch'à le labra, à gli occhi fatto.*

Tutta con molle intaglio entro si vede  
sculta la pastoral vita serena,  
opra tanto maggior de l'altrui sede  
quanto sia forse il nouerar l'arena.  
Sù l'orlo e uno Aspe, ch'in se stesso riede,

<sup>29</sup> Sobre la impronta de la *Arcadia* en las *Soledades*. Véase Cacho Casal (2007) y Blanco (2014).

Anzi è l'orlo egli, et compie il giro à pena,  
*ch'erge il capo, en el vaso a destra mano,*  
*forma co'l collo un bel manico, e strano*  
 (Cabani, 2007: 166-177).

Se me objetará que Stigliani poetizó otro vaso efrástico, como tantos otros de las letras grecolatinas, pero las nubes se disipan al descubrir que por la siguiente octava desfilaba, ¡cómo no!, Alcimedonte; y esta vez sin enredarse en la fábrica de vasos ni de tarros —si es que el anterior no había salido de sus primorosas manos—, y menos aún de cucharas, sino de una bella zampona:

Cerai sette cicute, e volsi fare  
*una zampogna* a te con le mie mani,  
 che bien mancando in ordine dispare,  
 come proprio son posti i diti humani.  
 canora sì, che non più mia, ma pare  
*d'Alcimedonte, o mastri altri soprani*  
 pur manca una bellezza a tanta sue  
 ch'è l'esser tocca da le labra tue  
 (Cabani, 2007: 168)<sup>30</sup>.

De regreso al «vaso de boj», y aunque creo haber probado ya la tesis de Carreira y Ly con ejemplos bien precisos, pues entiendo que Góngora se inspiró en Virgilio y la *Égloga II* de Barahona, sin renunciar a esta tesela de Stigliani, no ocultaré que a menudo me ronda por la cabeza el sintagma «invención rara». Incluso he llegado a preguntarme si no sería un guiño más o menos irónico al *De inventoribus rerum* (Venecia: Cristoforo de Pensi, 1499) de Polidoro Virgilio, uno de los *best sellers* del siglo de los Austrias mayores<sup>31</sup>. Recuérdese que Cervantes se reiría de esta poliantea por boca del fatuo humanista de la segunda parte del *Quijote* (1615, 24):

<sup>30</sup> Nobleza obliga a declarar que la pista de Stigliani fue atisbada por Tanabe: «La lista de regalos del Polifemo italiano es extensa, pues ocupa doce octavas (de la 30 a la 41), donde no faltan pájaros ni animales, como se hallan en las *Metamorfosis*, además de una copa de madera con extraño ornamento de serpientes (octavas 37-39) y una zampona (octava 40). Como hemos visto a través de las diferencias que existen entre ambas obras, no se trata de una simple imitación del modelo, sino más bien de una selección y su modificación en busca del mejor motivo para la estructura poética. Observamos con claridad que don Luis evita los [ecos] pastoriles, que, probablemente, el poeta napolitano había añadido a la lista precisamente con la intención de elevar el tono sin apartarse demasiado del hilo central bucólico. La zampona es un instrumento simbólico del género y la copa de madera procede de la *Bucólica III* de Virgilio, en la que dos pastores compiten en un concurso de canto y uno apuesta las copas elaboradas por Alcimedonte» (2016: 113-114).

<sup>31</sup> Véase, sobre todo, Atkinson (2007).

Esta averiguación [la de que los juegos de cartas se remontaban al tiempo del emperador Carlomagno] me viene pintiparada para el otro libro que voy componiendo, que es *Suplemento de Virgilio Polidoro*, en la invención de las antigüedades; y creo que en lo suyo no se acordó de poner la de los naipes, como la pondré yo ahora, que será de mucha importancia, y más alegando autor tan grave y tan verdadero como es el señor Durandarte (1999: 385).

Asimismo, en el «Prólogo general» de su *Relox de príncipes* (Valladolid: Nicolás Tierri, 1529), Antonio de Guevara se cebaría con el candor de los colectores de primicias: los percibe como unos eruditos a la violeta —*avant la lettre*— que aceptaban a pies juntillas las ideas de Polidoro, quien, entre los absurdos inventos de la historia, como el primero que sufrió un catarro, o bien el que rompió filas para tomar las unciones que le curarían la sífilis, señalaba el mesarse la barba: «Parece que el primo [...] [del *Quijote*] (II, 22) estuviese al tanto, pues cuando menciona como suyo el *Suplemento* a Polidoro Virgilio, Sancho le pregunta si Adán fue el primero en rascarse la cabeza» (Vosters, 2009: 241)<sup>32</sup>.

Dentro de tan plúmbea enciclopedia, me aprovechó siquiera el capítulo XVIII, que cierra el libro III del erudito de Urbino (Virgilio, 1586: 301-306). En ese cajón de sastre se contienen el reloj, las campanas, la aguja de marear, los tiros de bronce, los estribos, la gorra, el molino de agua, los órganos y clavicordios, los anillos ¡y hasta la imprenta! Pero no hay datos de ninguna cuchara; y tampoco del vaso que inventó Alcimedón. Una mala tarde la tiene cualquiera.

## 6. SIGLO DE ORO EN LAS SELVAS DE ERÍFILE

Sumerjámonos, por fin, en el laberinto, secuela de su estructura *in fieri*, en que terminan convirtiéndose las *Anotaciones* del anticuario Martín Vázquez Siruela. Objeto hoy de la edición crítica de Mercedes Blanco y Pedro Conde Parrado, en los ff. 139v-140r se lee:

*del viejo Alcimedón & invención*: aquí es obra o artificio que estaba labrada la cuchara con algún artificio o curiosidad nueva inventada por Alcimedón sabio, salvo lo que refiere Bernardo de Valbuena en el libro que llamó *Siglo de Oro*, p. 145, hablando de un vaso:

Quiso en él de propósito estremarse  
el grande Alcimedonte, de manera  
que solo en él su sello pudo echarse.  
Pintó en su pie la alegre primavera *etc*<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Remito a Serrano Cueto (2009).

<sup>33</sup> Cito por la transcripción de Blanco y Conde Parrado.

Huelga declarar que Vázquez Siruela militaba en el mismo bando que Jáuregui, el abad de Rute, el anónimo antequerano, Alonso, Spitzer y Roses. Con una novedad: reparó en un modelo no señalado antes ni después por ningún otro gongorista: el *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* de Bernardo de Balbuena (Madrid: Alonso Martín / Alonso Pérez, 1608), obispo de Puerto Rico desde 1623<sup>34</sup>.

Aunque Balbuena apostó por un vaso de diversos tipos de madera, y no por una cuchara, no tengo dudas de que el erudito malagueño citaba de memoria o no se tomó la molestia de leer con calma los versos del pastor Ursanio en la *Égloga X*:

Pastor, un vaso tengo delicado  
*el cuerpo de taray, el pie de pino,*  
*de liso cedro el tapador labrado.*

Es todo de un entalle peregrino,  
 y puede sin escrúpulo igualarse  
 de todo lo criado a lo más fino.

*Quiso en él de propósito extremarse*  
*el grande Alcimedonte, de manera*  
*que solo en él su sello pudo echarse.*

Pintó en su pie la alegre primavera  
 y al seco estío, frente coronada  
 de espigas rojas de color de cera;  
 el frío otoño con la espalda helada,  
 en mosto envuelto, de uvas coronado,  
 la barba y cara sucia y enmostada;  
 el invierno, el cabello rebujado,  
 tal que quien al estío no mirase  
 tendría frío en verlo tan helado.

Y porque más la obra se extremase,  
 cada tiempo está dando la manera  
 como la tierra en él ha de labrarse;  
 cuándo se ha de coger la sementera,  
 cuándo sembrar, podar y hacer el vino  
 y otras cosas al fin de este manera.

*Pues en el tapador de cedro fino*  
*están doce estrellados aposentos,*  
*y en cada cuadro su dorado sino:*

los cielos con sus varios movimientos,  
 unos violentos, otros naturales

<sup>34</sup> Según Cuello Privitera, «Francisco López Estrada considera que debió de haberla escrito en México, cuando era estudiante. Aunque John Van Horne ubica la novela antes de 1580, Joseph Fucilla, con base en el estudio de las fuentes del autor, quien debió de haber leído *El pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo, indica que la obra no fue compuesta antes de 1582 y sí, muy probablemente, entre 1583 y 1584» (2014: 82).

sobre sus ejes de oro por cimientos.

Cuantos clavos las puertas celestiales  
tienen para beldad y luz del mundo  
allí alcanzan sus puntos y señales.

*Y en el cuerpo del vaso, sin segundo,  
por no cansarte hallarás cifrado  
cuanto la luna encierra y el profundo.*

Pues en este mundo frágil y abreviado  
*que Alcimedonte aquí dejó esculpido,*  
de ningún labio ha sido deslustrado.

Helo siempre guardado y escondido,  
y ahora en el poder de mi pastora  
quedará con tal dueño enriquecido.

Ella solo merece ser señora,  
de todo lo que en él está entallado,  
y a ella se lo ofrezco desde ahora  
(Balbuena, 2020: 333-334)<sup>35</sup>.

Que este libro de pastores salió bien abrigado y que Balbuena se granjearía el favor del campo literario de la primera década del seiscientos —todos menos Góngora— lo avalan los paratextos de Lope («De Títiro colgó la dulce lira»), Miguel Cejudo, primo del autor («Principio tal que en años juveniles»); Quevedo («Es una dulce voz tan poderosa»), Felipe de Albornoz («Fuentes de arenas de oro y pura plata»), Francisco de Angulo («Ingenio celestial que en peñas duras»), Francisco de Lugo y Dávila («De entre una y otra peña la alma Aurora»), Baltasar Elisio de Medinilla («Soberbio Apolo cuya dulce lira») y Dionisio de Vila y Lugo («De las Indias del Poniente»). Por ese orden<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Sin salir de Nueva España, tampoco Domínguez Camargo aludió a ninguna cuchara en su *San Ignacio de Loyola. Poema heroico* (1666): «Echando espuma se ha pasado el vino, / desde el odre que rompe al *boj torneado*, y de refriega tan atroz, mohino, / en sus vahos sus retos les ha echado, / cuando la paz en el aceite vino, / en muchos claros ojos desatado, / sobre el que ya degeneró en la cuba, / bastardo hijo de la dulce uva» (*apud* Osuna, 1996: 222). Según Ponce Cárdenas, «mediante la prosopopeya y el *travestimiento cómico*, la estancia juega alusivamente con dos episodios de la vida de Noé: la mención del aceite evoca la rama de olivo con que se anunció el final del Diluvio (*Génesis*, 8: 11); la aparición del vino recuerda a la embriaguez del patriarca bíblico, primero en descubrir los efectos del fruto de la vid (*Génesis*, 9: 20-21). Hago notar que el *boj torneado*, aquí en festiva alianza con el *vino*, le da la vuelta al arcádico episodio de la leche en los vv. 145-152 de la *Soledad primera*» (2012: 183).

<sup>36</sup> Véase Balbuena (2020: 111-118) y, sobre todo, Romera (1993). Como ha evidenciado Martínez Martín, «aunque [la admiración de Balbuena] por [Góngora] se manifiesta ya en fecha temprana, en la referencia “al agudísimo don Luis de Góngora” que aparece en el *Compendio apologético*, al menos en relación con el *Siglo de Oro* habría que matizar esta filiación. Y es que, cuando apareció la novela, era [...] conocido sobre todo a través de antologías como las *Flores de poetas ilustres* [de Espinosa] (1605), donde ya dejaba ver algunos de [sus] rasgos estilísticos; sin embargo, quedaban años para que se dieran a conocer el *Polifemo* y las *Soledades*, en las que

Tan formidable nómina nos sugiere que el *Siglo de Oro* hubo de circular y que don Luis debió de hojearlo sin apenas estorbos. También contribuiría a su impronta sobre las *Soledades*, de la que me ocuparé en otro lugar, el que se trate de un volumen diseñado «a imitación del ejercicio pastoril de Teócrito, Virgilio y Sanazaro»<sup>37</sup>. A la espera de un cotejo más cumplido con los poemas mayores, afirmo que en esta serie de tercetos, como en las octavas de Barahona, la *Bucólica III* de Virgilio o el *Fasto V* de Ovidio<sup>38</sup>, todos ellos posibles palimpsestos para los vv. 145-152 de la *Soledad I*, no hay ni una sola cuchara.

Sí por el contrario algunos vasos. Aunque no se ha señalado, en el canto amebico de Rosanio y Beraldo se lee por boca del segundo:

No cabra, mas un vaso delicado  
te apostaré; de tanta hermosura  
que no te quejarás por agraviado.  
Labrado es todo de madera oscura:

---

se fundaría su fama y su influencia entre los [ingenios] posteriores. De hecho, cuando [Emilio Carilla quiere demostrar el [gongorismo] de Balbuena, en la inmensa mayoría de las ocasiones recurre a ejemplos entresacados del *Bernardo*, precisamente la única de sus obras que se publicó con posterioridad a la difusión de sus obras mayores» (2020: 86). Véase Colombí-Monguío (1989).

<sup>37</sup> Tenorio se detuvo en un pasaje («Quien visto hubiere al apuntar el día / [...] / hermosos son, pastora, tus cabellos») de una canción («Estanque de agua cristalina y pura») de la *Égloga VI*, arguyendo que «es difícil reconocer algún giro gongorino en particular; sin embargo, el proceder de Balbuena en la forja de las imágenes está ya dentro de la escuela del cordobés. Junto al recurso de los versos plurimembres, hay que notar el [quiebro] sintáctico, tan lleno de sentido, reforzado por la rima interna en “Aunque son nieblas, sombras y pobreza / esos celajes, y oro / con el que adoro y veo en tu cabeza...”» (2013: 39-40). Véase asimismo Tenorio (2010: 283-286).

<sup>38</sup> «Ut rediit animus; cultorem pauperis agri / immolat et magno torret in igne bovem; / quaeque puer quondam primis diffuderat annis, / promit fumoso condita vina cado. / Nec mora, flumineam lino celantibus ulvam, / sic quoque non altis, incubuere toris. / Nunc dape, nunc posito mensae nituere Lyaeo: / crater de terra rubens, pocula fagus erant» («Luego que volvió en sí, sacrifica a un cultivador del pobre / campo: y asa a el buey en un gran fuego. / Y saca un vino guardado en una cuba humosa, a el cual, / siendo niño, lo había antiguamente echado en los primeros años. / Y sin dilación se sentaron en unos bancos, que cubrían con lienzo / unas ovas de el río, pero no muy altos. / Brillaron las mesas ya con las comidas, / ya con el puesto vino. / El jarro era de tierra colorada, y el vaso de haya», vv. 515-522) (Ovidio, 1738: 78-79). Al hilo del texto de los *Fastos*, que ya cité en la nota 3, me doy perfecta cuenta de que puedo aquilatar mi escolio (Aranda Arribas y Bonilla Cerezo, 2021) a los vv. 167-168 de la *Soledad I*: «No de humosos vinos agraviado, es Sísifo en la cuesta, si en la cumbre». Este mismo año quise alargar la glosa de Robert Jammes (1994: 232) —que propuso como fuente a Tibulo (II, 1, vv. 27-28: «Nunc mihi fumosos ueteris proferte Falernos / consulis (“traedme ahora los humosos Falernos [del año] de un antiguo cónsul”)»)— con un lance de la *Historia Naturalis* (XIV, 16, 95) de Plinio y un epigrama de Marcial (X, 36). Incorporo aquí el *Fasto V* de Ovidio: la cecina del macho cabrío de las *Soledades* (1613, 153-158) no es tan distinta del buey que asaban los pastores del sulmonense; y no digamos ya los «humosos vinos» (1613, 167) de don Luis respecto a este otro caldo («guardado en una cuba humosa»).

Clonio en el monte se halló la rama;  
 del divino Cleanthro es la hechura;  
 es ébano, o nogal quizá se llama;  
 y bien cabe su entalle por famoso  
 entre las cosas dignas de la fama  
 (Balbuena, 2020: 159).

Y Rosanio no se queda atrás:

También a mí otro vaso delicado  
 Cleanthro me labró; también el mío  
 de ninfas y de bosques ilustrado,  
 donde pintó de Orfeo el desafío  
 que hizo con los montes que le oían  
 y al oír su canto se detuvo un río  
 (Balbuena, 2020: 160).

Está claro que el sintagma «del divino Cleanthro es la hechura» recuerda lo suyo a «del viejo Alcimedón invención rara» (1613, 152). Por eso arriesgo, con alguna reserva, que más allá del cambio de artífice, este endecasílabo del obispo de Puerto Rico bien podría soldarse como eslabón entre la *Égloga II* de Barahona («del grande [o viejo] Alcimedón era escultura») y los vv. 145-152 de la *Soledad de los campos*.

Pero no es oro todo lo que reluce en las *Selvas de Erifile*: cuando juzgaba cierto que la «invención rara» de Alcimedón solo podía referirse al vaso de boj, unos tercetos de la *Égloga II* de Balbuena me hicieron retroceder: dentro del «Canto a Filis» del pastor Leucipo («Quién pudiera poner en la memoria»), una suerte de Polifemo de andar por casa, se enuncia lo siguiente:

Pues, en saber cantares, yo confieso  
 que si Títilo ahora me escuchara,  
 que no perdiera su opinión por eso.  
 Y en hacer una hortera, una cuchara,  
 labrar un caramillo y un cayado,  
 si yo quisiera, nadie me igualara  
 (Balbuena, 2020: 170).

Leucipo, rústico y *homo faber* en toda regla, presume de que es capaz de fraguar en un santiamén no ya un vaso, un tarro o una taza, sino una hortera, ¡una cuchara!, una flauta y hasta un cayado. Entonces, ¿pudo también el viejo Alcimedón responsabilizarse de la cuchara del v. 151 de la *Soledad I*? No quisiera lanzar las campanas al vuelo, ni tampoco jugar con las cartas marcadas. La verdad es que, ya en la sección en prosa, el completísimo Leucipo se ufana de unos dones que

pensaba ofrecer en el altar de Filis: «cuanto a lo primero, dos blancos canastillos labrados de mi mano, y en ellos tu nombre escrito, muchos días ha que entre flores tengo guardados» (Balbuena, 2020: 174). Y en menos de dos páginas blasonará de su peregrino cayado, hecho de oloroso enebro «y tan artificiosamente labrado que entre sus curiosos entalles, si ahora aquí le tuviera, pudieras con particular gusto ver al famoso Argos, pastor rico de cien ojos, a quien Juno solo —como habrás oído— osó fiar su vaquilla» (Balbuena, 2020: 177).

He aquí el pórtico para el peor de mis temores: porque, en efecto, Leucipo posee asimismo,

*una cuchara hecha de un pedazo de roja tea, tan transparente y delicada que si de oro no la quisieses juzgar, vez hay que te parecerá de clarísimo ámbar, y otras que no menos que de algún pedazo de lustrosa y limpia goma; y toda ella de harto mayor curiosidad que cuerpo. Porque sin ser las figuras mayores que menudos granos de trigo, en aquel cabito que solo sirve para usar de ella, su mismo artífice se quiso retratar sentado al pie de un árbol y labrando, como se puede presumir, esta misma cuchara que ahora pienso darte; donde las ninfas, que en aquellas tierras había tres, las más hermosas, detrás del árbol escondidas, atentas están a su labor. Y una de ellas, sin discrepar punto, como cosa digna de celebrarse, la va trasladando en una sutilísima tela, tal que para mostrar el ingenioso artífice su mucha delicadeza, junto a la misma labor pintó menos sutiles que ella los dorados cabellos de la ninfa. Y no solo esto verás en ella, mas alrededor del pastorcillo andan algunas ovejas paciando, tan al vivo retratadas que si es verdad que allí de las yerbas no comen, no es porque su perfección lo estorbe, mas por no quitar los ojos del que con tanto artificio las supo entallar; pues donde apenas cabe la vista, halló materia para semejantes maravillas, dejando todo lo demás tan bruñido y limpio como si apurado oro fuera. Al fin, por no agraviar más su curiosidad con mi mala relación, digo que te dirá ella a la primera vista más que yo en muchas palabras podré. Y según su primor y el de nuestros mundos de ahora, cree, pastor, que no es obra de otra mano que del famoso Paris. Y si esto es así, como sospecho, aquellas ninfas que acechándole están no pueden ser otras que las tres celebradas diosas que, para hacerle juez de su hermosura, aguardaron a ver el fin de una obra tan delicada. Y la sutil y artificiosa Palas la que le traslada el dibujo, que a otra mano que la suya no se puede atribuir delicadeza igual (Balbuena, 2020: 182-184)<sup>39</sup>.*

Nadie en su sano juicio se atreverá a negar la calidad de esta écfrasis, labrada a partir del objeto más pequeño —una soberbia cuchara— de todas las que tenemos

<sup>39</sup> Intervengo en la puntuación. Las cursivas son mías. Se volverán a resumir sus excelencias dentro del canto amebeo de Florenio y Liranio: «FLORENIO: Canta entre las encinas mil canciones / con voz sonora y clara, / donde su corazón claro se lea. / Publica sus pasiones / o labra una cuchara / de incorruptible enebro o roja tea, / y guárdala escondida / para la que es el alma de su vida» (Balbuena, 2020: 190-191). La misma imagen resucita en la *Égloga IX*: «Vandalio [...], tomando dos nuevos vasos de incorruptible enebro, uno de tibia leche y otro de alegre vino, [...] los derramó en el sosegado altar» (Balbuena, 2020: 325).

noticia. Si bien el artista no atiende por Alcimedón, toda vez que Balbuena la atribuye al mismísimo Paris, sintagmas como «ingenioso artífice», «con tanto artificio las supo entallar [las figuras]», «su primor» y «una obra tan delicada» hacen pensar que Góngora pudo leer esta égloga y, por tanto, responsabilizar a su Alcimedón tanto del vaso de boj como de una cuchara como la de las selvas de Erifile. A fin de cuentas, esa poética ambigua y, por ello, dual, es una de las señas de identidad del autor de las *Soledades*. Falta, empero, en el *Siglo de Oro* el vínculo con alguna clase de vaso o fuente (adornados o no) y la madera de boj.

De hecho, el propio Balbuena nos pondría las cosas un punto más difíciles en su *Égloga IV*: después de que Delicio se dirija a Clarenio y, por cierto, mencione a un tal Palemón —que le había ofrecido una oveja blanquísima y un zurrón de tiernas castañas a cambio de «dos manchados cabritillos enseñados a [...] jugar juntos» (Balbuena, 2020: 219)—, el segundo de estos pastores se apuesta:

*un curioso vaso de liso avellano [...] donde por extraño artificio, a vueltas de otras maravillas, verás entallados los doce trabajos de Hércules, entre los cuales el que más a mi gusto está es cuando el viejo y nevado Atlante sobre sus fuerte hombros le ayuda a sustentar el grave peso de la celestial máquina, porque allí se goza de ver casi todos los signos y estrellas que la más serena noche nos descubre y vende por suyas, puestas por sus esferas en tal artificio que apenas la vista sabe decir si también allí guardan la velocidad de su curso o fijas en la madera solamente están pintadas. Tiene por pie una enroscada culebra que, subiendo por el vaso arriba y asiendo la boca de él con la suya, hace una vistosa asa, galana sobremanera. Pues en lo que por de dentro encierra no fue tan descuidado su artífice que lo dejase vacío de su curiosidad; antes, mostrándose allí más ingenioso donde apenas la mano cabe, delicadamente dejó esculpidas las siete maravillas del mundo, sin que faltase lugar (Balbuena, 2020: 219-220).*

Una vez más, aunque preserve su anonimato, este forjador de vasos —y no de cucharas— luce aquí tan «galano» e «ingenioso» como aquella «invención rara» de Alcimedón (con «forma elegante», pero «sin culto adorno») en la *Soledad de los campos*.

Por consiguiente, solo he encontrado dos textos que podrían hacernos pensar que Góngora le reconoció a Alcimedón la autoría tanto del humilde vaso como, tal vez, de una cuchara: la *Égloga VII* de Juan del Encina y la *Égloga II* de Bernardo de Balbuena; el mismo, por otro lado, que describió tres vasos ecrásticos. Y como tampoco he dado con ninguna en el *De inventoribus rerum* de Polidoro Virgilio, ni en las *Stanze pastorali* de Stigliani, ni siquiera, ya dentro del corpus gongorino, en el *Polifemo*, o en el romance «Moriste ninfa bella», la balanza se termina inclinando *a fortiori* del lado de Pellicer, Salcedo Coronel, Beverley, Carreira, Jammes y Ly.

No solo por la ausencia de la dichosa cucharita, sino por otros seis motivos de diferente peso: 1) las sinédoques gongorinas, que, según hemos visto, a veces esfuman en demasía el término real; 2) la primera redacción de este pasaje en la *Soledad I*, que sí incluía el sustantivo «vaso»; 3) el probable deseo de emular la sintaxis de una octava de la *Égloga de Pilas y Damón*, multiplicando por dos el paréntesis versal entre el «tarro» —«boj» en Góngora— y el «viejo Alcimedón»; de modo semejante a aquel otro de los vv. 321-328; 4) la *maniera suave*, pictórica, a manchas, con la que don Luis infundía vida tanto a los objetos como a la figura humana; 5) el remedo de la *oratio soluta* ('discurso suelto') de Quintiliano y del nuevo *parlar disgiunto* ('hablar desunido') de Tasso; y 6) el riesgo de dejarse llevar por la cadena de tres rimas en pareado en los vv. 145-152.

Fue entonces el «culto», a ratos «sabio» y, por fin, «viejo Alcimedón» (nunca «Palemón») quien inventó un sencillo vaso de «boj», fruto de su origen virgiliano y de su nueva factura horaciana: un cáliz que, gracias a su rústica *mediocritas* («sin culto adorno»), serviría de antesala y de trampolín para la censura de los «metales homicidas» que el rey Midas no supo «lograr bien» en los vv. 433-434<sup>40</sup>. La misma antítesis, por fin, que Sebastián de Covarrubias (1610: 295r) había apurado en el emblema 95 de su tercera centuria, donde, mientras exaltaba la «cuenca de palo —o bien de corcho— del pobre pastorcico», condenó las «copas de Alemaña» en las que los nobles saborean un vino envenenado.

<sup>40</sup> Véase Bonilla Cerezo y Tanganelli (2013: 106).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (1978). «Un pasaje del *Polifemo* imitado por Góngora». En Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos. Góngora y el gongorismo*. Madrid: Gredos, t. 5, pp. 561-567.
- ALONSO, Dámaso (1982). «*Soledades* de don Luis de Góngora. Versión en prosa por Dámaso Alonso». En Dámaso Alonso, *Obras completas. Góngora y el gongorismo*. Madrid: Gredos, pp. 541-712.
- ARANDA ARRIBAS, Victoria y Rafael BONILLA CEREZO (2021). «En la república de los miopes: veintisiete notas a la *Soledad primera* de Góngora (I)». *Nueva Revista de Filología Hispánica* (en prensa).
- ATKINSON, Catherine (2007). *Inventing Inventors in Renaissance Europe. Polydore Vergil's De Inventoribus Rerum*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- BALBUENA, Bernardo de (2020). *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*. Jaime J. Martínez Martín (ed.). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- BECHARA, Zamir (1997). «Banquetes y bodegones en las fiestas de la Nueva Granada durante la colonia. Los bodegones literarios de Domínguez Camargo». *Thesaurus*, 52: 1-2-3, pp. 215-254.
- BEVERLEY, John (1998). «Notas» a Luis de Góngora, *Soledades*. John Beverley (ed.). Madrid: Cátedra.
- BLANCO, Mercedes (2012). *Góngora heroico. Las «Soledades» y la tradición épica*. Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica.
- BLANCO, Mercedes (2014). «Entre Arcadia y Utopía: el país imaginado de las *Soledades* de Góngora». *Studia Aurea*, 8, pp. 131-175.
- BLANCO, Mercedes (2016). *Góngora o la invención de una lengua*. León: Universidad de León.
- BLANCO, Mercedes y Antonio CARREIRA (2017). «Un manuscrito del *Polifemo* y las *Soledades* con variantes desconocidas». En Florencia Calvo *et alii*, *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 129-160.
- BLANCO, Mercedes y Pedro CONDE PARRADO (en curso). *Edición crítica de las [«Anotaciones a Góngora»] de Martín Vázquez Siruela*, ms. 3893 de la Biblioteca Nacional de España.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2019). «“Alga todo y espumas” (Góngora, *Soledades*, 1613, v. 26)». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 7: 2, pp. 657-686.
- BONILLA CEREZO, Rafael y Paolo TANGANELLI (2013). «*Soledades» ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*. Salamanca: Delirio.
- CABANI, Maria Cristina (2007). *El gran ojo de Polifemo*. Maria Rita Coli (trad.). Málaga: Anejos de *Analecta Malacitana*.
- CACHO CASAL, Rodrigo (2007). «Góngora in Arcadia. Sannazaro and the Pastoral Mode of the *Soledades*». *Romanic Review*, 98: 4, pp. 435-455.
- CANCELLIERE, Enrica (2008). *Góngora. Itinerarios de la visión*. Rafael Bonilla Cerezo y Linda Garosi (trads.). Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.
- CARREIRA, Antonio (2009). «Notas» a Luis de Góngora, *Antología poética*. Antonio Carreira (ed.). Barcelona: Crítica.
- CASTELLVÍ LAUKAMP, Luis (2020). *Hispanic Baroque Ekphrasis. Góngora, Camargo, Sor Juana*. Cambridge: Legenda.

- CERVANTES, Miguel de (1999). *Obras completas*. Florencio Sevilla (ed.). Madrid: Castalia.
- COLLINS, Marsha (2010). «Los pasos peregrinos de la imaginación en las *Soledades* de Góngora». En Joaquín Roses (ed.), *Góngora hoy X. Soledades*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.
- COLOMBI-MONGUIÓ, Alicia de (1989). «Estrategias imitativas en el *Siglo de Oro* de Bernardo de Balbuena». *Bulletin of Hispanic Studies*, 66, pp. 227-239.
- CRISTÓBAL, Vicente (2002). «La tradición clásica en la poesía de Luis Barahona de Soto». En José Lara Garrido (ed.), *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 87-104.
- CUELLO PRIVITERA, Tatiana Belén (2014). «Sobre el *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* de Bernardo de Balbuena», pp. 77-90 <<https://core.ac.uk/download/pdf/85001134.pdf>> [Consulta: 30/05/2015].
- DÍAZ DE RIVAS, Pedro. *Anotaciones y defensas a la primera «Soledad»* (BNE, ms. 3726: *Obras de Góngora y referentes a él*).
- ENCINA, Juan del (1496). *Cancionero*. Salamanca: Hans Gysser.
- ENCINA, Juan del (1963). *Églogas*. Humberto López Morales (ed.). Madrid: Escelicer.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco, abad de Rute (2019). *Examen del «Antídoto» o Apología por las «Soledades» de don Luis de Góngora contra el autor del «Antídoto»*. Matteo Mancinelli (ed.). Córdoba: Almuzara.
- FORRADELLAS FIGUERAS, Joaquín (1982). «“Juntaron su ganado en la ribera”. Una nueva versión de la égloga de Luis Barahona de Soto». *Criticón*, 18, pp. 10-22.
- GÓNGORA, Luis de (1994). *Soledades*. Robert Jammes (ed.). Madrid: Castalia.
- GÓNGORA, Luis de (2010). *Fábula de Polifemo y Galatea*. Jesús Ponce Cárdenas (ed.). Madrid: Cátedra.
- GÓNGORA, Luis de (2016). *Poesía*. Antonio Carreira (ed.) <[http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/gongora\\_obra-poetica#top](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/gongora_obra-poetica#top)> [Consulta: 30/05/2021].
- HAITZFELD, Helmut (1964). *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Gredos.
- HOMERO (2015). *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez*. Juan Ramón Muñoz Sánchez (ed.). Málaga: Universidad de Málaga.
- HUERGO CARDOSO, Humberto (2019). «“De una encina embebido en lo cóncavo”. Las *Soledades* y la iconografía eremítica». *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 7, pp. 121-167.
- HUERGO CARDOSO, Humberto (2021). «“Si en miembros no robusto”: el retrato ecuestre de las *Soledades* y la *maniera suave*». *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 9 (en prensa).
- JAMMES, Robert (1984). «Un hallazgo olvidado de Antonio Rodríguez-Moñino: la primera redacción de las *Soledades*». *Criticón*, 27, pp. 5-35.
- JAMMES, Robert (1994). «Introducción, notas y apéndices». En Luis de Góngora, *Soledades*. Madrid: Castalia, pp. 9-180, 182-587 y 589-719.
- JÁUREGUI, Juan de (2002). *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*. José Manuel Rico García (ed.). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- LARA GARRIDO, José (1982). «Notas». Luis Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*. Madrid: Cátedra.

- LARA GARRIDO, José (1994). *La poesía de Luis Barahona de Soto. Lírica y épica del Manierismo*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.
- LARA GARRIDO, José (2002). «Poética del género bucólico y *ekphrasis* en la *Égloga de Pilas y Damón*». En José Lara Garrido (ed.), *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 297-429.
- LY, Nadine (2014). «*Aimez ce que jamais on ne verra deux fois*: Góngora, entre repetición y hápax». En Luis Gómez Canseco *et alii* (ed.), *Aurea poesis. Estudios para Begoña López Bueno*. Córdoba / Huelva / Sevilla: Universidad de Córdoba / Universidad de Huelva, pp. 261-286.
- LY, Nadine (2020). *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jaime J. (2020). «Introducción» a Bernardo de Balbuena, *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*. Jaime Martínez Martín (ed.). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 11-106.
- MAZZOCCHI, Giuseppe (2018). *Molte sono le strade. Spiritualità, mistica e letteratura nella Spagna dei secoli d'oro (con un'appendice novecentesca)*. Paolo Pintacuda (ed.). Napoli: Liguori.
- MOLHO, Mauricio (2005). *De Cervantes*. Paris: Éditions Hispaniques.
- OSUNA CABEZAS, María José (2009). *Góngora vindicado. «Soledad primera, ilustrada y defendida»*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.
- OSUNA CABEZAS, María José (2012). «Francisco de Cabrera en el contexto de la polémica gongorina». En Patrizia Botta *et alii*, *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentario de la AIH*. Roma: Bagato Libri, t. 3, pp. 438-444.
- OSUNA, Rafael (1968). «Una imitación de Lope de la *Fábula de Polifemo* ovidiana». *Bulletin Hispanique*, 7: 1-2, pp. 5-19.
- OSUNA, Rafael (1996). *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo*. Kassel: Reichenberger.
- OVIDIO (1990). *Las metamorfosis*. Pedro Sánchez de Viana (trad.). Juan Francisco Alcina (ed.). Barcelona: Planeta.
- PELLICER, José de (1630). *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Pedro Coello.
- PÉREZ LÓPEZ, Manuel María (1988). *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- POGGI, Giulia (2009). *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*. Firenze: Alinea Editrice.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2012). «*San Ignacio. Poema heroico*: claves humorísticas en la imitación de las *Soledades* y el *Moretum*». *Criticón*, 115, pp. 175-192.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2015). «*Cupido navigans*: varia fortuna de un motivo iconográfico». *Caliope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanique Society*, 20: 2, pp. 39-80.
- ROJAS CASTRO, Antonio (2015). *Editar las «Soledades» de Luis de Góngora en la era digital. Texto crítico y propuesta de codificación XML/TEI*. José María Micó (dir.) [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra <<https://www.tdx.cat/handle/10803/323083#page=1>> [Consulta: 30/05/2021].

- ROMERA Ángel (1993). «Siglo de Oro en las selvas de Erifile de Bernardo de Balbuena. Preliminares y contexto de aparición. Una alusión desconocida de Lope de Vega». *Estudios sobre Literatura e Historia*. Ciudad Real: Copiservic, pp. 119-129.
- ROSES, Joaquín (2010). «El arte del olvido en las *Soledades* de Góngora». En Joaquín Roses (ed.), *Góngora hoy X: «Soledades»*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, pp. 33-59.
- ROSES, Joaquín (2014). «La *descriptio* diacrónica en las *Soledades*». En Joaquín Roses (ed.), *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, pp. 215-233.
- SALCEDO CORONEL, García de (1636). «*Soledades*» de don Luis de Góngora comentadas. Madrid: Imprenta Real.
- SERRANO CUETO, Antonio (2009). «Pervivencia del *De rerum inventoribus* de Polidoro Virgilio en la literatura española: la *Silva* de Pedro Mexía». En José María Maestre Maestre et alii (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto (IV)*. Madrid: Alcañiz, t. 3, pp. 1.525-1.546.
- SPITZER, Leo (1980). «La *Soledad* primera de Góngora. Notas críticas y explicativas a la nueva edición de Dámaso Alonso». En Leo Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Crítica, pp. 257-290.
- TANABE, Madoka (2016). *Imágenes del mar en la poesía de Góngora: de los romances piscatorios a las «Soledades»*. Joaquín Roses Lozano (dir.) [tesis doctoral]. Córdoba: Universidad de Córdoba <<https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/13234>> [Consulta: 30/05/2021].
- TENORIO, Martha Lilia (2010). *Poesía novohispana. Antología*. Antonio Alatorre (pres.). Ciudad de México: El Colegio de México.
- TENORIO, Martha Lilia (2013). *El gongorismo en Nueva España. Ensayo de restitución*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- TRUJILLO MARTÍNEZ, José Ramón (2020). «Florencio Sevilla. Elogio de la edición». *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 8, pp. 326-335.
- VÁZQUEZ SIRUELA, Martín (c. 1630). [Notas gongorinas], ms. 3893 de la Biblioteca Nacional de España.
- VEGA, Garcilaso de la (1995). *Obra poética y textos en prosa*. Bienvenido Morros (ed.). Barcelona: Crítica.
- VEGA, Lope de (1975). *La Arcadia*. Edwin S. Morby (ed.). Madrid: Castalia.
- VIRGILIO URBINATIS, Polydori (1586). *De rerum inventoribus libri octo*. Lvgdvni: apud Ant. Gryphivm.
- VOSTERS, Simon A. (2009). *Antonio de Guevara y Europa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- YOSHIDA, Saiko (1995). «Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora (de Martín Vázquez Siruela)». En Francis Cerdan y Marc Vitse (eds.), *Autour des Solitudes. En torno a las «Soledades» de Luis de Góngora*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 89-106.

Recibido: 03/06/2021

Aceptado: 05/07/2021



EL VASO DE ALCIMEDÓN  
(GÓNGORA, *SOLEDADES*, 1613, 145-152)

RESUMEN: El presente artículo se cifra en un *locus criticus* de la *Soledad primera* de Góngora: aquel de la «invención rara» del «viejo Alcimedón» (1613, 145-152). Luego de pasar concienzuda revista a los escolios de Juan de Jáuregui, Francisco Fernández de Córdoba (abad de Rute), Pedro Díaz de Rivas, el anónimo antequerano, José de Pellicer, García Salcedo Coronel, Martín Vázquez Siruela, Leo Spitzer, Dámaso Alonso y Joaquín Roses, se toma partido —gracias a dos pares de fuentes latinas (Virgilio, Ovidio) y manieristas (Barahona de Soto, Stigliani)— por las lecturas de John Beverley, Antonio Carreira, Robert Jammes y Nadine Ly: Alcimedón le dio elegante forma, «sin culto adorno», a un vaso de boj (y no a una cuchara).

PALABRAS CLAVE: Góngora, *Soledad primera*, Alcimedón, Virgilio, Ovidio, Barahona de Soto, Stigliani, Balbuena, Barroco.

THE ALCIMEDÓN'S GLASS  
(GÓNGORA, *SOLEDADES*, 1613, 145-152)

ABSTRACT: This paper focuses on a *locus criticus* of Góngora's *First Solitude*: the «rare invention» of «the old Alcimedón» (1613, 145-152). After a thorough review of the scholia by Juan de Jáuregui, Francisco Fernández de Córdoba (abbot from Rute), Pedro Díaz de Rivas, the Anonymous from Antequera, José de Pellicer, García Salcedo Coronel, Martín Vázquez Siruela, Leo Spitzer, Dámaso Alonso and Joaquín Roses —thanks to two pairs of latin (Virgil, Ovid) and mannerist models (Barahona de Soto, Stigliani)—, I bet for the readings of John Beverley, Antonio Carreira, Robert Jammes and Nadine Ly: Alcimedón gave an elegant form, «without cult ornament», to a boxwood glass (and not to a spoon).

KEY WORDS: Góngora, *First Solitude*, Alcimedón, Virgil, Ovid, Barahona de Soto, Stigliani, Balbuena, Baroque.



# LA ANDANTE ESCUDERÍA DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA\*

JOSÉ MONTERO REGUERA

Universidade de Vigo  
jmontero@uvigo.es

«Caballero andante»: ‘el héroe fingido o fabuloso de cuya historia se componen los libros de caballerías’ (*Diccionario de autoridades*).

«Caballero andante»: ‘Por translación se llama también al hombre de buen nacimiento que no tiene ocupación alguna y anda todo el día de una parte a otra gastando el tiempo inútilmente; y así se dice Fulano es un caballero andante, está hecho un caballero andante’ (*Diccionario de autoridades*).

## 1. CERVANTES Y CALDERÓN UNA VEZ MÁS

Las huellas más claras que Cervantes deja en Calderón pueden reconstruirse a partir de la existencia de una comedia, hoy perdida, posiblemente burlesca, con el título *Don Quijote* (o *Los disparates de don Quijote*) (Cruickshank, 2011: 501 y 508; Madroñal Durán, 2012), así como alusiones explícitas al escritor y su obra en distintas piezas (empezando por *El alcalde de Zalamea*), que han sido registradas y analizadas por investigadores muy diversos, a partir de Sánchez (1957), Wilson (1982), Meregalli (1995), Arellano (1999) y Cruickshank (2011), en una lista de referencias bibliográficas que va siendo cada vez más extensa<sup>1</sup>.

---

\* Este trabajo se inserta dentro de los trabajos desarrollados por el grupo de investigación «Ediciones y estudios de literatura española» de la Universidad de Vigo y del proyecto de investigación «El *Quijote* transnacional», bajo la dirección de Javier Pardo (Universidad de Salamanca), con referencia PGC2018-093792-B-C21. Agradezco a mis colegas Zaida Vila Carneiro, Abraham Madroñal Durán, Santiago Fernández Mosquera y Germán Vega García-Luengos los materiales proporcionados y sus comentarios a versiones previas de este trabajo.

<sup>1</sup> En orden alfabético: Abrams (1966), Arellano (1999), Canavaggio (1988), Close (2011), Cruickshank (2011), Escalonilla López (2002), Meregalli (1995), Regalado (1999), Sáez (2013), Sánchez (1957), Suárez Miramón (1999), Torres (1998a: 1998b), Valbuena Briones (1965; 1977) y Wilson (1982). Esta influencia podría complementarse con la de los libros de caballerías, que abre

## 2. UN PEQUEÑO MARCO TEÓRICO Y DE INVESTIGACIÓN

Quiero situarme en este camino para estudiar un detalle mínimo, una expresión y algunos de sus derivados, que ofrecen un aspecto más del intenso eco que Cervantes, sobre todo el *Quijote*, tiene en el teatro de Calderón; ayuda, por una parte, a refrendar y comprender el modo con el que se recibió el libro del alcaíno: para hacer reír, con sentido cómico<sup>2</sup>. De otra parte, ofrece un pequeño corpus de cómo Calderón encuentra en la literatura cervantina elementos diversos que contribuyen a enriquecer la parte cómica de sus comedias, a potenciarla, en todo caso. En otras palabras, lo que Calderón usa en su teatro procedente de Cervantes va generalmente unido a lo cómico.

Desde esta perspectiva, mi propuesta de hoy se inserta en el camino del replanteamiento que se viene ofreciendo desde hace tiempo, con Luis Iglesias Feijoo a la cabeza de sus mejores exponentes, de la figura de Pedro Calderón de la Barca, no tanto como representante de la intolerancia, de la religión ultramontana, serio, adusto, imagen esta que crearon algunos pensadores alemanes a comienzos del siglo XIX; cuanto de ese otro Calderón que poseía un «agudo y despierto sentido del humor», autor de muchas obras «llenas de gracia y situaciones cómicas, en las que domina un vivo sentido del humor, tanto en la vertiente lingüística como en la ironía metaliteraria y metateatral» (Iglesias Feijoo, 2016: 330). Un escritor, en definitiva, mucho más complejo y lleno de matices que desborda una imagen que no le hace justicia, por errónea y empuñecedora; porque conviene no olvidar nunca que

Calderón es tanto el autor de los autos sacramentales como de *La dama duende*, de *El príncipe constante* lo mismo que *Casa con dos puertas*. Solo cuando logremos entender dialécticamente ambas facetas y otras complementarias, estaremos en disposición de comprender de verdad a un autor mucho más rico de lo que entendieron no pocos de sus exégetas (Iglesias Feijoo, 2004: 159).

Para el desarrollo de esta propuesta me moveré en el pequeño mundo de la referencia microtextual, tal como la define Ignacio Arellano<sup>3</sup>.

otro camino interesante que se puede rastrear a través de diversas obras como *La puente de Mantible*, hasta la última que escribió, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, pasando por *El jardín de Falerina*, *El conde Lucanor* o *El castillo de Lindabridis*. A ellas se han referido, con distinto alcance, Díez Borque (2000) y Rodríguez Gallego y Sáez (2016: 45-51).

<sup>2</sup> Véase las síntesis que ofrezco en Montero Reguera (1997: 104-115; 2005a: 15-26; 2011, *passim*).

<sup>3</sup> «Denominaré referencias microtextuales a las menciones ocasionales que se expresan en muy pocos versos (entre dos y doce), sin que articulen ningún esquema argumental ni la definición de los personajes, a los que solo confieren pequeños rasgos no esenciales. Generalmente suponen una asociación jocosa, o dan pie a un juego de ingenio a partir de la evocación intertextual, constituyendo una agudeza por alusión a textos conocidos por el público, que se complace en reconocer la broma» (Arellano, 1999: 13).

## 3. ESCUDEROS ANDANTES: AVELLANEDA Y CERVANTES

He aquí el punto de partida: del mismo modo que hay un caballero andante en el libro de Cervantes, también se halla un escudero andante; en realidad hay un «malandante escudero», como así se describe a Sancho en el capítulo 49 de la primera parte: «En estas pláticas se entretuvieron el caballero andante y el malandante escudero, hasta que llegaron donde ya apeados los aguardaban el cura, el canónigo y el barbero» (Cervantes, 2015: 613). A la tradición que une «malandanza» con mala fortuna, «escudero sin fortuna» en este caso (Rico, 1990: 147-147), se une una construcción peregrina por extensión, es decir, de creación de «voces por adición de sílabas o formación de compuestos», procedimiento al que nuestro novelista era bien aficionado (Montero Reguera, 2005b: 13). Cervantes, sin embargo, no era original en el uso de este adjetivo, pues algunos libros de caballerías lo usan con profusión: *Tristán de Leonís*, *Palmerín de Olivia*, *Primaleón*, etc. Su originalidad reside en aplicárselo al escudero, cosa inédita hasta la fecha (véase *CORDE*). Aún aplicará Cervantes el adjetivo en varias ocasiones (dos más en la primera parte, cuatro en la segunda), pero en ningún caso a Sancho. Nunca, en la primera parte, se asociarán «andante» y «escudero». La unión de estas palabras se debe a Alonso Fernández de Avellaneda en cuyo libro, como anota Gómez Canseco, «Sancho se transforma en escudero andante para asimilarse cómicamente a su amo» (Fernández de Avellaneda, 2014: 149). Y al menos en tres ocasiones lo hace así (2014: 149; 243, con el complemento del neologismo «andantesca escudería»; 335). El propio Cervantes sí lo utilizará ya en la segunda parte de 1615, en boca de Teresa Panza: «—¡Ay, señor mío, quítese de ahí, no haga eso —respondió Teresa—, que yo no soy nada palaciega, sino una pobre labradora, hija de un estripaterrones y mujer de un escudero andante, y no de gobernador alguno!» (2015: 1.132). No hay —al menos no se recoge en *CORDE*— ninguna referencia previa a Avellaneda.

Con una singular salvedad, esta expresión no tendrá mucho recorrido más allá de Cervantes: el *CORDE* solo registra dos casos aislados. Uno relativamente temprano pues remite a 1622, del conde de Villamediana: «Siguió sus pasos Darinel, escudero andante» (*La gloria de Niquea*); y otro bastante posterior procedente de la *Olla podrida a la española* de Marcos Fernández (1655): «[...] mi amo aguarda a vuestro embajador y escudero, que el rucio no está enseñado a correr ni jamás rucio de escudero andante corría ni tal se allara, aunque sea en el brebario del cura de mi lugar».

#### 4. LA ANDANTE ESCUDERÍA DE CALDERÓN: APROXIMACIÓN AL CORPUS

La salvedad es Pedro Calderón de la Barca, que emplea la expresión en no menos de ocho ocasiones; y todas en la persecución de momentos graciosos, divertidos, lúdicos, de inequívoca comicidad. En orden cronológico son las siguientes (Cruickshank, 2011: 500-506):

- *Peor está que estaba* (¿1630?), incluida en la *Primera parte de comedias* (1636).
- *La puente de Mantible* (¿1630?), incluida en la *Primera parte de comedias* (1636).
- *Basta callar* (1638-1639), incluida en la *Quinta parte de comedias* (1682).
- *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), incluida en la *Tercera parte de comedias* (1664).
- *Cada uno para sí* (¿1653?), incluida en la *Parte quince, comedias nuevas escogidas* (1661).
- *Fortunas de Andromeda y Perseo* (1653), incluida en la *Parte veintiuna de comedias nuevas escogidas* (1663).
- *El castillo de Lindabridis* (¿1661-1663?) (Leija, 2009), incluida en la *No-vena parte de comedias* (1691).
- *Fieras afemina amor* (1671), incluida en la *Quinta parte de comedias* (1677).

Si la presencia de caballeros andantes en el teatro de Calderón ha sido destacada y estudiada con relativo pormenor<sup>4</sup>, en cambio, no lo ha sido el de la singular presencia de escuderos andantes en el mismo corpus. A tal propósito se conduce el siguiente repaso de textos y del contexto en que se insertan.

#### 5. TEXTOS Y CONTEXTO DE LAS MENCIONES CALDERONIANAS

##### 5.1. PEOR ESTÁ QUE ESTABA

De esta comedia se ha destacado su ambiente aristocrático y su intriga novelesca llena de amores cruzados, nombres fingidos, equívocos, juegos en torno a los mantos de las damas, tramoyas, trazas (el propio texto insiste en esto reiteradamente), palabras que se malinterpretan y, en especial, «notables guiños metateatrales del gracioso» (Iglesias Feijoo, 2006: XLI). Es dentro de este aspecto donde

<sup>4</sup> Véase Cruickshank (2011: 501 y 508) y Madroñal Durán (2012), donde se encontrarán materiales abundantes a este respecto.

cabe incluirse, entre otros muchos, la expresión que me ocupa. En este caso es Camacho, el criado de don César de Urbino, quien la pronuncia ya avanzada la tercera jornada:

CAMACHO      A saberlo yo, os hiciera  
 en eso poco favor,  
 pero no puedo decirlo,  
 porque yo no sé quién soy.  
 Tan encantado me tiene  
 un amo que Dios me dio,  
 que ya no sabré de mí  
 que ando en las selvas de amor  
 a lo de escudero andante,  
 siguiendo embozado un sol.  
 Y, hablando en capa y espada,  
 aquí busco a la mayor  
 invencionera de Europa;  
 si es alguna de las dos  
 una dama que está aquí  
 presa, por un solo Dios  
 me lo diga, porque vengo  
 peregrino en estación  
 solo a verla; que mi amo  
 la cabeza me quebró  
 su belleza encareciendo,  
 y quisiera verla yo  
 a trueco de que me deje  
 (Calderón, 2006: 929-930).

Como se puede observar, es una intervención trufada de guiños metaliterarios: comienza con la expresión «yo no sé quién soy», de posible ascendencia quijotesca (Cervantes, 2015: 79), a la que sigue otra («encantado»), que une la novela cervantina con la de caballerías, para engazarla con «escudero andante», con un conector aliterativo de por medio: «encantado» / «ando» / «andante», que no deja de ser asimismo una derivación léxica. Continúan las referencias, pues el verso siguiente conduce directamente a una expresión metateatral: «Y, hablando en capa y espada». Por otra parte, algo parecido sucede en el que dice «que ando en las selvas de amor», acaso de resonancia lopesca: *La selva sin amor* fue la primera ópera estrenada en España (Alcázar de Madrid, 18 de diciembre de 1627) sobre un texto de Lope de Vega y música de Bernardo Monanni en colaboración con Filippo Piccini. La fecha de estreno de la ópera y de la posible redacción de la comedia calderoniana no están muy alejadas.

La expresión del criado se incorpora además en el seno de una conversación de aquel con Lisarda y Celia, dama y criada, que remata con un juego de palabras —léxico y eufónico— en torno al verbo andar, al que siguen otros:

CELIA	¿Cómo sin más atención os entráis aquí?
CAMACHO	Entré <i>andando</i> ; si os he ofendido a las dos, <i>andando</i> me volveré al mismo compás y son. De lo cierto y lo galano del <i>danzar</i> se me pegó que pie derecho deshaga lo que pie izquierdo empezó; y así me iré donde vine.
LISARDA	Decid, soldado, ¿quién sois? <sup>5</sup> (Calderón, 2006: 930).

Conviene recordar, por otra parte, que es texto en el que es posible encontrar no solo un escudero andante, sino también una «dama andante», en el seno de otra intervención de Camacho con notable metaliteratura de por medio<sup>6</sup>, y que el mismo criado se autodefine como «[...] Soy un escudero / deste caballero andante» (Calderón, 2006: 887).

## 5.2. LA PUENTE DE MANTIBLE

El motivo caballeresco que origina *La puente de Mantible* (Calderón, 2006; Rodríguez Gallego y Sáez, 2016) ayuda a entender (y preparar) la incorporación del sintagma que estoy estudiando; como se ha destacado, la comedia está inspirada en la *Historia del emperador Carlo Magno y de los doce pares de Francia* que Nicolás de Piamonte publicó en Sevilla, en 1525, traducción a su vez de una auténtica «enciclopedia de fábulas carolingias» —en expresión de Francisco Márquez Villanueva—, el *Fier a Bras* aparecido en Ginebra en 1478. Calderón, como afirma Renata Londero, se

<sup>5</sup> Los énfasis en todas las citas son míos.

<sup>6</sup> «CAMACHO ¿No oíste / a un pasajero, cuando aquí veniste, / que en Nápoles por cierto se decía / que en un convento Flérida vivía? / Mas por lo que hemos dicho / de aquella dama andante del capricho/ singular, ella viene; / y aquí lugar acomodado tiene / lo de *lupus in fabula*, que quiere / decir, según colijo, / que así Lope a sus fámulos lo dijo» (Calderón, 2006: 881). Véase el comentario y aclaración de este pasaje en Torres (1998b: 580-583).

apodera de una historia sobre la guerra entre Carlo Magno y los sarracenos capitaneados por el emir de España Balán y su hijo Fierabrás, y el par de Francia Guy de Borgoña, que de tanto éxito seguía gozando en España, si Cervantes irónicamente la citaba en los caps. X, XI y XLIX de la primera parte del *Quijote* (1998: 901)<sup>7</sup>.

En esta historia, que se remonta a un lejano cantar de gesta francés del siglo XII, el relato se construye a partir de la lucha entre francos y sarracenos y la ayuda que ofrece la guerrera árabe Floripes, por amor a uno de ellos, Guy de Borgoña, a los pares de Francia, quienes se hallan prisioneros en una torre encantada. Y en su desarrollo tiene especial importancia la llegada de Carlo Magno al puente que separa los dos ejércitos enemigos, custodiado por el gigante Galafre; especial importancia que se resalta por hallarse esta escena justo en el centro de la segunda jornada y porque incorpora a la comedia la parte fundamental de su comicidad, como contrapunto lúdico y divertido de una historia de tenor completamente distinto al que se había venido desarrollando hasta entonces. En este momento es cuando alcanza singular papel el gracioso de la pieza teatral, Guarín, quien, acompañando a Roldán, comienza su intervención con un cómico juego de palabras:

GUARÍN      Tú, que esa *palabra* das,  
 con la tal *palabra* dada  
 dijiste gran *palabrada*;  
 yo, que *palabra* no di,  
 no *palabré* y desde aquí  
 puedo volverme, que no  
 me entiendo con agua yo  
 verde sin lipis  
 (Calderón, 2006: 524).

Al encomendársele que se dirija hacia el gigante junto con Roldán, la respuesta permite plantear una posible ascendencia quijotesca y prepara la autodefinición de después:

ROLDÁN      Pues ¿qué te acobarda?  
 GUARÍN      ¿*Giganticos* hay también,  
 sin ser día del Señor?  
 Pues óyeme: plegue al cielo  
 que mil demonios de un vuelo  
 me arribaten con rigor  
 deste brazo y desta pierna  
 y que me arrastren inquietos

<sup>7</sup> Aquí la cita de Márquez Villanueva arriba recogida.

por montes y vericuetos  
de la Majestad eterna,  
si ánimo para que aguarde  
a ver el gigante tengo  
(Calderón, 2006: 525).

No tengo duda que esta inicial respuesta («Gigantitos hay también») combina una alusión doméstica en referencia a los gigantes que acompañaban las fiestas del Corpus en diversas localidades del centro peninsular (Rodríguez Gallego y Sáez, 2016: 120) con una expresión similar de don Quijote que acabó haciéndose proverbial: «—¿Leoncitos a mí? ¿A mí leoncitos, y a tales horas?» (Cervantes, 2015: 831); y se encadena con un desiderátum que le exima de ir y venir («andar») por lugares dificultosos («plegue al cielo / que mil demonios de un vuelo / me arrebatan con rigor / deste brazo y desta pierna / y que me arrastren inquietos / por montes y vericuetos» [Calderón, 2006: 525]). La suma de ambos recursos prepara la afirmación posterior, no sin llamativo juego aliterativo habitual en este tipo de pasajes:

GUARÍN      (Él es con buen modo  
                  *gigante* sanalotodo.  
                  Hoy su manjar he de ser,  
                  ya que mi suerte cruel  
                  *me trae de escudero andante*  
                  a ganapán de gigante  
                  y he de caber dentro de él)  
                  (Calderón, 2006: 529).

### 5.3. BASTA CALLAR

En esta comedia (Calderón, 2000), Margarita, dama noble de alta alcurnia, hija del duque de Fox, le cuenta a su criada (Flora) cómo en una jornada de caza encuentra tendido y herido a un caballero, a quien rescata; este rescate conduce a que la dama se enamore de aquel: «[...] y más si pasas / a considerar, ¡ay Flora! / que sobre finezas tantas, / siendo él favorecido / es ella la enamorada» (Calderón, 2000: 101, vv. 254-258). Viene en busca de este caballero su criado, Capricho, que llega directamente al jardín donde dama y servidora están conversando. La aparición del criado da un cambio en el tono de la conversación sostenida por aquellas, pues introduce de seguido dos chistes para expresar cómo se ha quedado quieto ante la presencia de ambas: «[...] me ha dejado hecho una estatua» (I, v. 306); y «[...] ¿Quién eres? / Un escudero / andante, antes que llegara / aquí, pero ya perante / lo soy» (Calderón, 2000: 103, vv. 314-316). Si en

el primero el gracioso acude a una frase hecha que además incluye un posible juego metaliterario con una obra del propio dramaturgo, *Amor, honor y poder*<sup>8</sup>, la segunda incluye un juego de palabras muy exclusivo del escritor madrileño («andante» / «parante»; fuera de este escritor, el *CORDE* no registra sino un par de entradas procedentes del *Libro de las batallas*, relato breve tradicional de en torno a 1600). Calderón lo usará al menos en *El escondido y la tapada* (h. 1636) y *Céfalo y Pocris* (1651).

La referencia a su condición de escudero andante («sin fortuna», pero también, que «anda», que «se mueve») se ha preparado e insinuado desde unos versos antes, pues la entrada en escena de Capricho viene dada por una llamativa frase exclamativa puesta en su boca que alude a ese movimiento incesante: «¡Que en todo hoy no haya / dado con él!» (Calderón, 2000: 102, vv. 294-295). Abierto este camino, el gracioso lo recorrerá en sus respuestas a Flora, quien también entra en él, por medio de la sucesión de dilogías («plantas», v. 296), un políptoton («movéis», «moverlas», «mueve») que forma parte de un campo semántico en torno a la idea de movimiento («volvéos») en el que no falta el juego de contrarios anticipador («quedarme», «irme»), rematado con otra derivación («estuviera», «estando»):

FLORA	¿Cómo aquí, hidalgo, movéis las plantas?
CAPRICH0	Como es jardín, el moverlas no pensé que os enojara, pues cualquier viento las mueve y nadie le dice nada.
FLORA	Ved que está Madama aquí. Volvéos.
CAPRICH0	El estar Madama más es razón de quedarme que de irme [...] Buscando un amo, que Dios me dio para mi desgracia, entré a este jardín. ¿Quién pudo prevenir que tan sin guardadas estuviera, estando en él quien si [...]

(Calderón, 2000: 102-103, vv. 295-312).

<sup>8</sup> Así lo propone Rich Greer en su edición de la comedia, Calderón (2000: 278). No obstante, más allá de la referencia a la estatua y de que suceda en un jardín la dependencia con respecto de *Amor, honor y poder* no parece tan convincente. Véase Calderón (2017: 222).

Todo ello conduce naturalmente a la expresión y juegos de contrarios supradicha.

#### 5.4. *LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA*

La parte cómica de esta espectacular comedia (Calderón, 1989c), concebida para el cumpleaños de la reina Mariana de Austria y escrita probablemente en 1652, reside en la participación de tres graciosos, Lebrón, Pasquín y Brunel (en consonancia con los tres asuntos o argumentos de aquella); y desde esta perspectiva es como pueden entenderse las dos menciones andantescas; la primera en boca de Lebrón, con juegos aliterativos y derivativos evidentes:

LEBRÓN      Que haya  
 andantes que anden por selvas  
 encantadas, malo es, vaya,  
 pero peor por selvas es  
 encantadas y cantadas  
 (Calderón, 1989c: I, 220, vv. 1.127-1.131)<sup>9</sup>.

La segunda en boca de otro criado, Brunel, a modo de desiderátum (algo parecido a lo acontecido en *La puente de Mantible*) y contrapunto jocosos a la materia caballeresca, pues no ha de olvidarse que el nombre remite al del escudero de Orlando en el poema épico de Ariosto:

BRUNEL      ¡Plegue al cielo  
 que él por su piedad me saque  
 de escudero andante  
 (Calderón, 1989c: III, 345, vv. 3.250-3.252).

Una vez más, la mención, aunque lejana, a andantes en el primer acto prepara el camino para la exclamación de Brunel, que también se explica como contribución a la parte cómica de esta obra.

<sup>9</sup> Estos versos no quedan lejos de estos otros, muy anteriores, correspondientes a *Amor, honor y poder* (1623) en boca del gracioso Tosco: «(¡Por san Pito que parecen / aventuras que en los montes / a los andantes suceden! / Mas no va hasta aquí muy malo, / pues no hay quien de mí se acuerde)» (Calderón, 2017: 232, vv. 2.204-2.208). Agradezco a Zaida Vila Carneiro el haberme llamado la atención sobre este pasaje.

5.5. *CADA UNO PARA SÍ*

En esta comedia de capa y espada la referencia a «escudero andante» se produce muy al comienzo, cuando un galán (D. Félix) y su criado (Hernando) llegan de noche a Toledo y este muestra su enfado sin aclarar las razones que lo originan por medio de una serie de recursos cómicos que actúan de contrapunto a las intervenciones del noble. Se encadena así una serie de juegos de palabras, de contrarios y derivativos (Calderón, 1982: 146, vv. 32-35), refranes («las palabras y plumas / todas se las lleva el viento» [Calderón, 1982: 146, vv. 49-50] y un chiste sobre médicos (Calderón, 1982: 148, vv. 82-84). La conversación entre ambos se interrumpe por el ruido de unas espadas; una dama (D.<sup>a</sup> Violante) le pide ayuda porque la contienda es desigual: un caballero lucha contra tres. El galán acude de inmediato a socorrer al que está en desventaja, cosa que el criado no hace. La dama se lo recrimina y Hernando contesta con una intervención en la que combina un juego de contrarios en torno a la idea de movimiento reforzado por una fórmula proverbial (Vitse, 1984: 117), otro de palabras por disemia para no quedar mal ante su amo («lado» / «ladear») y una afirmación de cómo han de ser y comportarse los criados:

VIOLANTE	¿Por qué vos también no vais?
HERNANDO	Porque yo ni voy ni vengo.
INÉS	¿Al lado de vuestro amo no os ponéis?
HERNANDO	Fuera mal hecho tomar yo el lado a mi amo, que en todo acontecimiento parecen bien los criados encogidos y modestos sin ladearse con sus amos (Calderón, 1982: 148, vv. 83-91).

Esta conversación previa sirve para crear el contexto adecuado en el que integrar la expresión «escudero andante», que se rodea de recursos y procedimientos comunes en el quehacer de Calderón:

HERNANDO	¿Cuándo, señor, será, el día que me saquéis de escudero andante y me hagáis por arte lacayo de un cura viejo, que no sepa que en el mundo hay más duelo que los duelos de su pecho, su estangurria y su tos (Calderón, 1982: 152, vv. 185-192).
----------	---

Se unen el desiderátum («¿Cuándo será el día?...»), la autorreferencia a la condición de escudero («lacayo de cura viejo»), el juego de palabras por dilogía y derivación («duelo»: ‘aflicción’, ‘sentimiento’; «duelos»: ‘dolores’) y la trimembración léxica, que permite desarrollar un campo semántico sobre los achaques de un hombre anciano: dolores de pecho, incontinencia urinaria y tos. Todo ello constituye además un juego de contrarios entre el punto de partida («andante») y el deseo al que se quiere llegar, implícitamente un escudero sedente o, como en algunas ocasiones, «parante».

### 5.6. FORTUNAS DE ANDROMEDA Y PERSEO

En este drama mitológico, concebido para ser representado en el Coliseo del Buen Retiro de Madrid el 18 de mayo de 1653 con acompañamiento de música y compleja escenografía, la mención a escudero andante se incluye casi al final del segundo acto donde se da el contexto espacial («selvas») y de acción (un mar adverso que ha dispersado las naves de Perseo) que así lo permite:

*Sale Perseo vestido de galán y Bato, de soldado ridículo.*

PERSEO	¿Qué intrincada selva es esta donde las iras crueles del mar nos han derrotado?
BATO	¡Muy lindo descuido es ese! ¿Pues a quién se lo preguntas? ¿Sé yo más de que, imprudente, después que de aquel infierno que te he contado otras veces salí, te hallé de una armada general, y por hacerte lisonja quise seguirte, pasándome neciamente a ser escudero andante? ¿Sé más de que tus bajeles, embestidos de las Furias que desatadas te ofenden, apartados unos de otros, todos de vista se pierden? ¿Sé más que por tomar tierra en un esquife te metes connigo? Pues ¿qué me haces preguntas impertinentes?
PERSEO	Mira si acaso descubres

población, cabaña o gente  
 por aqueste despoblado.  
 Sígueme por esta parte;  
 allí las ramas se mueven  
 (Calderón, 2010: 64).

Un contexto y personaje similares (gracioso) permiten que se repita la mención, esta vez para amo y criado:

*Salieron Bato y Perseo con el escudo y caduceo.*

PERSEO	Si no me mienten las señas, allí del caduco Atlante, allí de noble alquería, allí de intrincado parque, éste es el sitio que vengo buscando.
BATO	Así Dios te guarde, que si no es contra etiqueta de caballeros andantes decir a sus escuderos algunos de los dislates que se les ponen en testa, que me digas qué te trae a estos africanos montes, con tanta prisa (Calderón, 2010: 73).

### 5.7. *EL CASTILLO DE LINDABRIDIS*

Esta espectacular comedia caballeresca inspirada en *El caballero del Febo*, el libro de caballerías de Diego Ortúñez de Calahorra, incorpora la referencia al comienzo de la segunda jornada, en el seno de una intervención del gracioso Malandrín con claro propósito de atraer de nuevo la atención del espectador, acaso todavía un tanto frío tras el espacio transcurrido desde el final de la primera jornada, más aún en una comedia desprovista de entremés (Torres, 1987: 34-35). El gracioso encadena una serie de referencias metateatrales («comedia», «música», «entremés»)<sup>10</sup>, que sirve además de afirmación de la autoría del texto:

<sup>10</sup> «Después de la salpicada, / mil instrumentos oí: si fuera comedia, aquí / acabara mi jornada: / mas puesto que no lo es, / y que prosiguiendo va, / la música suplirá / ausencias del entremés» (Calderón, 1691: s.p., 131, vv. 1.039-1.046).

Por lo menos extrañeza  
 será de ingenio saber  
 que hoy todo cuanto hay que ver  
 es cortado de una pieza  
 (Calderón, 1691: s.p., vv. 1.047-1.050, p. 131;  
 Granja, 2000).

Una vez que se ha hecho entrar al espectador de nuevo en la comedia conviene recordarle el tema esencial de la misma (caballerías) y a ello dedica los versos siguientes, que rematan con el sintagma de ascendencia cervantina:

Y esto aparte, ¡vive Dios  
 que él se ha puesto en el caballo!  
 Ya nunca podrá parallo.  
 Y a un mismo tiempo los dos  
 y el sol me dejan a oscuras  
 en un monte. Ya ¿qué espero?  
 No fuera andante escudero  
 a no verme en aventuras  
 (Calderón, 1691: s.p., vv. 1.051-1.058).

No faltan los habituales recursos para incorporar aquel: el juego de contrarios («parallo» / «andante»), un insinuado contexto metaliterario («aventuras») y la riqueza aliterativa («monte» / «andante»; «oscuras», «espero», «fuera», «escudero», «verme», «aventuras»).

#### 5.8. *FIERAS AFEMINA AMOR*

Otro drama mitológico concebido como fiesta palaciega para su representación en los primeros días de 1670 ofrece en su escena inicial otro caso de «andantes escuderos». La escena, muy espectacular, se construye para «meter» a los espectadores en el espectáculo teatral. En ella sale un león con el que Hércules se va a enfrentar, en recuerdo de uno de sus conocidos doce trabajos. La valentía y arrojo del héroe mitológico se contrasta con el temor y cobardía del criado Licas que se expresa por medio de expresiones interrogativas y exclamativas («¿Quién creerá que es mi miedo / tal al revés de otros que huir no puedo?», [Calderón, 2010: 733, vv. 442-443]; «¡Ay, que le suelta!» [Calderón, 2010: 734, v. 453]) y de un juego de palabras metaliterario («Luego, ¿desquijarado / hablando hercúleamente, le has dejado?») [Calderón, 1984: 76, vv. 463-464]. Esta comicidad que trae el criado a través de esos recursos es la que prepara la mención de ascendencia cervantina de unos pocos versos después, en boca del mismo personaje.

Para ejecutar el imperativo de Hércules («Llama, pues ya no hay qué temer, la gente, / que desnudarle de la piel intente / para vestirme de ella, / que es bien, pues que mi estrella / amante me hizo solo de mi fama, / galas usar al gusto de mi dama» [Calderón, 2010: 734, vv. 471-476]), Licas requiere a todos los escuderos que habían huido al aparecer el león (frente a lo que él había hecho, paralizado por el miedo) y con un juego de opuestos que recuerda aquella situación inicial (él se queda parado, los otros salen corriendo) se refiere a ellos:

LICAS      Andantes escuderos,  
 todo el año pesados y hoy ligeros,  
 volved y, como si postiza fuera,  
 destocad al león la cabellera  
 de testa, y piel. Ya allá lo harán, y en tanto,  
 para convalecer de aqueste espanto,  
 ¿no será bien, señor, seguir aquella  
 hermosa tropa bella,  
 a que nos dé las gracias de haber sido  
 los dos los que las hemos defendido?  
 (Calderón, 2010: 734, vv. 477-486).

Todo ello en un contexto, literario y de desarrollo dramático, designado como de «aventuras», de manera que, una vez más, el sintagma se incorpora derivado naturalmente de aquel:

LICAS      Ya sé que eres  
 galante cortesano y que es muy justo  
 alabarte por hombre de buen gusto;  
 porque ¿quién, empleado en aventuras,  
 por ver fierezas no dejó hermosuras?  
 (Calderón, 1984: 78, vv. 512-516).

## 6. VOCES DERIVADAS

Derivada de esta expresión, se hallarán otras voces complementarias, pero que proceden indefectiblemente de aquella; al menos tres: «parante», «viandante» y «muerto andante».

### 6.1. «PARANTE»

Este adjetivo sirve como elemento de contrapunto explícito en una de las maneras en que se incluye el sintagma de ascendencia cervantina; otras veces se hace de manera implícita. Como se indicó más arriba, parece una voz casi exclusiva de

Calderón que emplea en las comedias ya indicadas, empezando por *Basta callar* (véase *supra*). *Céfalo y Pocris* incorpora la novedad de estar en boca de caballeros, no de criados, aunque el contexto es igualmente cómico y con el complemento de un habitual juego aliterativo sobre las vocales a / e:

CÉFALO	Dos andantes somos caballeros de importancia.
ROSICLER	Y ya somos dos parantes a saber lo que nos mandas.
GIGANTE	Si sois caballeros, ¿cómo teméis?

(Calderón, 2013: 71, vv. 291-296).

En *El escondido y la tapada* el juego de contrarios es explícito y, otra vez en boca del gracioso, en una escena que se inicia precisamente con palabras que anticipan la que me ocupa y rodeada de chistes («coche», «ballena», «Juanazos»)<sup>11</sup>:

LISARDA	Para.
BEATRIZ	¡Tente, borracho! ¿Qué haces?
CÉSAR	Espera...
MOSQUITO	Por mi nombre me llamaron.
CÉSAR	... que en una zanja de aquellas se ha atascado un coche.
MOSQUITO	Y todo sobre el arroyo se vuelca.
CÉSAR	Mujeres son, fuerza es acudir a socorrerlas. <i>Vase</i>
MOSQUITO	Dios te haga caballero parante por su clemencia, que harto tiempo has sido andante; ya la encerada ballena, para escupir sus Juanazos, por un costado revienta. Beatricilla es, ¡vive Dios! la que sacaron primera, sin duda está aquí su ama

(Calderón, 1989b: 102-104, I, vv. 305-321).

<sup>11</sup> Bien anotados en la edición que utilizo, Calderón (1989b: 192-104).

6.2. «VIANDANTE»

No me cabe duda que esta palabra ha de asimilarse a la expresión objeto de nuestro estudio. Se encontrará en *Los tres mayores prodigios* (1636), comedia incluida en la *Segunda parte* (1637). He aquí el texto, que no pasó desapercibido a Santiago Fernández Mosquera (2015: 252-256):

*Cantan en el tablado de en medio, y por los otros dos van saliendo en orden las dos compañías, hombre y mujer, cada una en el tablado donde representó, al son de cajas y trompetas.*

MÚSICOS	En hora dichosa venga a estas incultas montañas el escándalo del tiempo y el asombro de la fama. En hora dichosa venga donde sacrificios haga de Júpiter en su templo a la deidad soberana.
JASÓN	Altas cumbres del Oeta...
TESEO	Noble columna africana...
JASÓN	... que sois descanso del sol,...
TESEO	... que sois de la luna basa,...
JASÓN	... decidme si en vuestro centro...
TESEO	... decid si en vuestras entrañas...
JASÓN	... vive el más noble caudillo.
TESEO	... el mejor varón se guarda.
SABAÑÓN	Montes de Oeta famosos...
PANTUFLO	Meritísimas montañas...
SABAÑÓN	... decid si hay vino en vosotros, porque yo vengo harto de agua.
PANTUFLO	... decid si para un viandante habrá en vosotras vianda y si sufren ancas, que yo harto estoy de sufrir ancas.
JASÓN	Por Hércules os pregunto, moradores desta playa...
TESEO	Hércules es el que digo, vecinos destas campañas...
JASÓN	... que, aunque vengo en busca suya sin conseguir la demanda que de él me apartó, porque no ha sido mi dicha tanta, triumfo traigo que rendir a sus generosas plantas [...] (Calderón, 2007: 1.118).

Entre las intervenciones de los personajes mitológicos se cuelan, como contrapunto burlesco, los graciosos Sabañón y Pantuflo, que se quejan del largo camino recorrido, primero en barco, de ahí el juego entre agua y vino; después a pie (viandante, invocación a las montañas que han de subir para alcanzar el templo de Júpiter), lo que le permite un chiste sobre el hambre que sufren (si habrá vianda), al que se sucede otro en términos similares en el que se unen la referencia al cansancio por el camino recorrido y al hambre insatisfecha en torno a la palabra «ancas». Primero a partir de una frase hecha, aquí utilizada en sentido contrario: si «No sufrir ancas», tal como define el *Diccionario de autoridades*, ‘Metafóricamente se dice cuando una cosa es tan corta que no puede alcanzar más de a lo que está destinada; lo que más regularmente se entiende de las cosas de comer, y en particular de la olla o puchero que uno tiene para su propio sustento y de su familia’ (consultado en línea <<https://apps2.rae.es/DA.html>> [10/06/2021] s.v. «anca»), la expresión del gracioso, expresada sin la negación, se convierte en un deseo o pregunta sobre si las montañas le pueden ofrecer comida en abundancia, ya que vienen molidos y padeciendo de las caderas («ancas»). En definitiva, Calderón ha establecido un juego paralelístico entre dos ideas: cansancio y hambre; la primera expresada a partir de las palabras agua, viandante y ancas; la segunda a partir de las palabras vino, viandas y la expresión hecha «No sufrir ancas» que entrelaza ambas.

### 6.3. «MUERTO ANDANTE»

Se hallará esta expresión en *El médico de su honra* (¿1629?), incluida en la *Segunda parte de comedias* (1637):

DOÑA MENCIA	Coquín, ¿qué hay, en fin?
COQUÍN	Fin al principio en Coquín
	Hay, que esto te estoy contando:
	Mucho el rey me quiere, pero
	Si el rigor pasa adelante,
	Mi amo será muerto andante
	Pues irá con escudero
	(Calderón, 1989a: II, 133, vv. 1.228-1.234).

En esta ocasión, el sintagma se pone, una vez más, en boca del lacayo, que da principio a su parlamento con un juego de palabras con el final de la intervención previa que sirve de arranque para otro chiste («fin», «principio»), y se refuerza por la rima aguda con el nombre del gracioso. Se sustituye «caballero» por «muerto» (antes se había utilizado el sustantivo «amo» que explicita la relación de servidumbre) manteniendo una similitud fónica con la expresión canónica que se

complementa con una rima interna («muerto» / «escudero»). Al tiempo, hay una relación directa léxica entre el inicio de la intervención (fin / muerto).

## 7. CONCLUSIONES

Del análisis aquí efectuado pueden extraerse algunas consideraciones sobre la utilización por Calderón de la Barca de la expresión «escudero andante» y derivadas como, por ejemplo, la aparente disminución progresiva del uso de esta expresión: constato cuatro menciones en la década de los años treinta, tres en la década de los años cincuenta y dos en la década de los sesenta. No hay referencia en la cuarta década del siglo XVII. Parece producirse, en efecto, una disminución progresiva, pero tampoco cabe hallar una relación directa entre su utilización y la posible mayor influencia de Cervantes circunscrita, en principio, a unas fechas tempranas de la producción dramática calderoniana. Se trata, cabe plantearlo así, de un recurso que Calderón utiliza con relativa frecuencia a lo largo del tiempo no solo asociado al recuerdo de Cervantes sino por el valor cómico que sabe extraer de él y que quizás se explique por su «especial interés en interactuar con el receptor de su obra en determinada época creativa de su vida, esto es, entre el año 1625 y 1640 aproximadamente» en inteligente propuesta de Vila y Vara (2015: 205).

En relación con el género de las comedias, hay tres casos en las caballerescas, otros tres en las de capa y espada, y dos en las mitológicas, por lo que ha de descartarse que aquel (caballerías en este caso) influya decisivamente en la aparición del sintagma. Por otra parte, «siempre o casi siempre, estas expresiones están en boca del criado y gracioso en consonancia con su función cómica, verdadero personaje marginal en la fábula [...] que encuentra una solidaridad en el espectador» (Hermenegildo, 1995: 231)<sup>12</sup>. Se explica así que, a veces, se incorporen al comienzo de un acto o jornada dentro de un pasaje con abundante contenido cómico para conseguir «meter» al espectador en la comedia que se está representando (*Cada uno para sí*, *El castillo de Lindabridis*).

Se emplean al menos en un doble sentido, con frecuencia entrelazado: el que se deriva del concepto literario procedente del *Quijote* y de los relatos de caballerías aplicado por traslación humorística al escudero; y el que se deriva de su significado literal («andar», «mover», «viajar»), que da lugar a frecuentes —y chistosas— quejas de los graciosos por tanto ir y venir siguiendo a sus amos (como aquí, al menos, *Basta callar*, *El escondido y la tapada* y *Cada uno para sí*).

<sup>12</sup> Arellano, de forma general, sintetizó así el carácter de las referencias concretas de Cervantes en Calderón: «[...] ocurrencias de cariz burlesco, con varios niveles y mecanismos de adaptación (mención general, pie para el ingenio neológico, chiste anacrónico, caracterización de personajes...), y atribuidas en su mayoría a locutores de donaire» (1999: 33).

Algunas de ellas podrían entenderse como casos de ruptura humorística de la ilusión escénica por reflexión irónica o paródica sobre las propias técnicas del desarrollo dramático, uno de los once medios de comicidad escénica en el teatro de Calderón, con función esencialmente humorística y muy del gusto del público de los corrales de comedias (Arellano, 1986-1999: 308-309).

Para comprender todo el alcance de su incorporación en las comedias se hace imprescindible analizar con detalle el entorno donde aparecen las menciones, incluso la escena o secuencia casi completas, pues se incardinan en un contexto metaliterario a través de un juego de palabras (generalmente por derivación léxica) que le precede y del que son su conclusión o momento culminante. Nunca son traídas de manera extemporánea como algo ajeno, sino entrelazadas hábilmente con lo acontecido antes, tanto desde el punto de vista formal como también de contenido y desarrollo de la acción. De ahí el uso constante de juegos aliterativos, de palabras, de contrarios, estructuras repetitivas, refranes y políptotos, lo que da cabida a que la incorporación del sintagma se conciba en forma de oposición explícita («andante» / «parante») o implícita («andante» / «lacayo de cura viejo»).

Todo esto permite, desde otra perspectiva, incorporar el estudio que hoy ofrezco al fértil campo de la reescritura de nuestros clásicos y, de manera más acotada, a la auto-reescritura de Calderón quien, en efecto, con Vitse, es «[...] por antonomasia el dramaturgo áureo de la reescritura» (1998: 6). El uso y alcance, a través del tiempo, del sintagma «escudero andante», sus variaciones y expresiones complementarias («parante», «viandante», «muerto andante») han de entenderse como muestras de la técnica de «repetición-variación» (Vega García-Luengos, 2013: 139), del «aprovechamiento de una escena o pasaje textual en diferentes piezas teatrales» (Ruano de la Haza, 1998: 35-36), de la utilización, en fin, de material anterior que «abarca cualquier cosa, desde el vocabulario a la fraseología, las bromas, las situaciones y argumentos enteros» (Cruickshank, 2011: 204-205). Un Calderón, en fin, que se usaba mucho a sí mismo, que trasvasa a la comedia una expresión procedente de la prosa de ficción de aquel tiempo y, una vez constatadas sus posibilidades, la reutiliza con profusión sin límites cronológicos, genéricos o de otro tipo; un hallazgo feliz que, comprobada su eficacia cómica, reiterará con frecuencia<sup>13</sup>. En definitiva, acaba importando menos la dependencia cervantina cuanto la eficacia de un mecanismo de reescritura que Calderón maneja con habilidad y soltura.

<sup>13</sup> Véase, complementariamente, Granja (2000) y Fernández Mosquera (2015: 81-104).

## BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, Fred (1966). «Imaginería y aspectos temáticos del *Quijote* en *El alcalde de Zalamea*». *Duquesne Hispanic Review*, 5, pp. 27-34.
- ARELLANO, Ignacio (1986-1999). «La comicidad escénica en Calderón». En *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, pp. 264-316.
- ARELLANO, Ignacio (1999). «Cervantes en Calderón». *Anales Cervantinos*, 35, pp. 9-35.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1691). *Novena parte de comedias Novena parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Francisco Sanz <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-castillo-de-lindabridis/>> [Consulta: 10/06/2021].
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1982). *Cada uno para sí*. José María Ruano de la Haza (ed.). Kassel: Edition Reichenberger.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1984). *Fieras afemina amor*. Edward M. Wilson (ed.). Kassel: Edititon Reichenberger.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1989a). *El médico de su honra*. D. W. Cruickshank (ed.). Madrid: Castalia.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1989b). *El escondido y la tapada*. Maravillas Larrañaga Donézar (ed.). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1989c). *La fiera, el rayo y la piedra*. Aurora Egido (ed.). Madrid: Cátedra.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2000). *Basta callar*. Margaret Rich Greer (ed.). Ottawa: Devehouse Editions.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2006). *Peor está que estaba. Primera parte de comedias*. Madrid: Biblioteca Castro / Fundación José Antonio de Castro, pp. 860-951.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2007). *Segunda parte de comedias*. Santiago Fernández Mosquera (ed.). Madrid: Fundación José Antonio Castro / Biblioteca Castro.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2010). *Sexta parte de comedias*. José María Viña Liste (ed.). Madrid: Fundación José Antonio Castro / Biblioteca Castro.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2013). *Céfalo y Pocris*. Enrica Cancelliere e Ignacio Arellano (eds.). New York: Instituto de Estudios Auriseculares.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2016). *El alcalde de Zalamea*. José Montero Reguera (ed.). Madrid: Castalia.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2017). *Amor, honor y poder*. Zaida Vila Carneiro (ed.). Madrid / Frankfurt am Main: Iberomericana / Vervuert.
- CANAVAGGIO, Jean (1988). «En torno al *Dragoncillo*». En Alberto Navarro (ed.), «Nuevo examen de una reescritura». *Estudios sobre Calderón*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 9-16.
- CERVANTES, Miguel de (2015). *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed.). Madrid: Real Academia Española.
- CLOSE, Anthony (2011). «Novela y comedia de Cervantes a Calderón: el caso de *La dama duende*». En Aurora Egido (ed.), *Lecciones calderonianas*. Zaragoza: Ibercaja, pp. 33-52.
- CRUICKSHANK, Don W. (2011). *Calderón de la Barca*. Madrid: Gredos.

- DÍEZ BORQUE, José María (2000). «Calderón de la Barca y la novela de caballerías (breve nota)». *Bulletin of Hispanic Studies*, 77: 1, pp. 255-264.
- ESCALONILLA LÓPEZ, Rosa Ana (2002). «El paradigma de la caricatura quijotesco-cervantina en el teatro de Calderón». *EPOS*, 18, pp. 145-61.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso (2014). *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Luis Gómez Canseco (ed.). Madrid: Real Academia Española.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2015). *Calderón, texto, reescritura, significado y representación*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert / Universidad de Navarra.
- GRANJA, Agustín de la (2000). «Este paso ya está hecho: Calderón contra los mosqueteros». *Estudios sobre Calderón*. Madrid: Ediciones Istmo, t. 1, pp. 160-190.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1995). *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (2006). «Introducción». Pedro Calderón de la Barca, *Primera parte de comedias*. Madrid: Biblioteca Castro / Fundación José Antonio de Castro, pp. IX-LVII.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (2004). «Calderón, ayer y hoy. Sobre el origen romántico de la visión actual de Calderón». En José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora (coords.), *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 139-159.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (2016 [2002]). «Calderón y el humor». *El viaje entretenido. Estudios de literatura española compilados en homenaje a su autor*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 329-348.
- LEIJA, Ana Lorena (2009). «La guerra civil y el torneo a muerte en *El castillo de Lindabridis* de Calderón de la Barca: adaptación y realización escénica». *Anuario Calderoniano*, 2, pp. 219-230.
- LONDERO, Renata (1998). «*La puente de Mantible* de Calderón y la *Historia del Emperador Carlo Magno*: comedia caballeresca y libros de caballerías». En María Cruz García de Enterría y Alicia Cerdón Mesa (eds.), *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso internacional de Asociación Internacional del Siglo de Oro*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, t. 2, pp. 899-908.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham (2005). «Entre Sancho Zancas y Juan Rana». En Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 141-165.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham (2012). *Seis estudios en busca de un actor. Juan Rana y el entremés del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- MEREGALLI, Franco (1995). «Cervantes en Calderón». En Antonella Cancellier, Donatella Pini Moro y Carlos Romero (eds.), *Atti delle Giornate Cervantine*. Padua: Unipress, pp. 127-135.
- MONTERO REGUERA, José (1997). *El Quijote y la crítica contemporánea*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

- MONTERO REGUERA, José (2005a). *El Quijote durante cuatro siglos: lecturas y lectores*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- MONTERO REGUERA, José (2005b). «Una cala en la prosa eufónica del *Quijote*: los epígrafes de la primera parte». En Augustin Redondo (dir.), *Releyendo el Quijote, cuatrocientos años después*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos / Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 13-23.
- MONTERO REGUERA, José (2011). *Cervantismos de ayer y de hoy: capítulos de historia cultural hispánica*. Alicante: Universidad de Alicante.
- REGALADO, Antonio (1999). «Cervantes y Calderón: el gran teatro del mundo». *Anales Cervantinos*, 35, pp. 407-417.
- RICO, Francisco (1990). *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo xv*. Barcelona: Crítica.
- RODRÍGUEZ GALLEGU, Fernando y Adrián J. SÁEZ (eds.) (2016). Pedro Calderón de la Barca, *La puente de Mantible*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- RUANO DE LA HAZA, José María (1998). «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón». *Criticón*, 72, pp. 35-47.
- SÁEZ, Adrián J. (2013). «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*». *Criticón*, 117, pp. 159-176.
- SÁNCHEZ, Alberto (1957). «Reminiscencias cervantinas en el teatro de Calderón». *Anales Cervantinos*, 6, pp. 262-270.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (1999). «Cervantes en los autos sacramentales de Calderón». *Anales Cervantinos*, 35, pp. 511-537.
- TORRES, José Carlos de (1998a). «“Enquijotóse mi amo” o el tema del caballero idealista en las comedias de Calderón». En Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (III-CINDAC)*. Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, pp. 619-629.
- TORRES, José Carlos de (1998b). «Adiciones al tema de las citas cervantinas en Calderón: la cita sobre Lope de Vega». *Anales Cervantinos*, 35, pp. 571-584.
- TORRES, Victoria B. (ed.) (1987). Pedro Calderón de la Barca, *El castillo de Lindabridis*. Pamplona: EUNSA.
- VALBUENA BRIONES, Ángel (1965). *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*. Madrid: Rialp.
- VALBUENA BRIONES, Ángel (1977). *Calderón y la comedia nueva*. Madrid: Espasa-Calpe.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2013). «El Calderón que olvidó o repudió Calderón». En Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (dirs.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro» (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 111-142.
- VILA CARNEIRO, Zaida y Alicia VARA LÓPEZ (2015). «Aproximación a las referencias metateatrales en los finales de las comedias calderonianas». *Anuario Calderoniano*, 8, pp. 195-208.
- VITSE, Marc (1984). «Reseña a Pedro Calderón de la Barca. *Cada uno para sí*. A critical edition, with introduction, including a study of the transmission of the text, and notes, by José María Ruano de la Haza. Kassel: Edition Reichenberger, 1982». *Criticón*, 27, pp. 109-128.

VITSE, Marc (1998). «Presentación». *Criticón*, 72, pp. 5-10.

WILSON, Edward M. (1982). «Calderón y Cervantes». En Hans Flasche y Robert D. F. Pring-Mill (eds.), *Hacia Calderón. Quinto Coloquio Anglogermano Oxford 1978*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, pp. 9-19.

Recibido: 19/01/2021

Aceptado: 11/02/2021



## LA ANDANTE ESCUDERÍA DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

RESUMEN: Se estudia aquí un detalle mínimo, una expresión y algunos de sus derivados que ofrecen un aspecto más del intenso eco que Cervantes, sobre todo el *Quijote*, tiene en el teatro de Calderón; refuerza, por una parte, la idea comúnmente asentada del modo con el que se recibió el libro del alcaíno: para hacer reír, con sentido cómico. De otra parte ofrece un pequeño corpus de cómo Calderón encuentra en la literatura cervantina elementos diversos que contribuyen a enriquecer la parte cómica de sus comedias, a potenciarla, en todo caso. En otras palabras: lo que Calderón usa en su teatro procedente de Cervantes va generalmente unido a lo cómico.

PALABRAS CLAVE: Cervantes, Calderón, *Don Quijote de la Mancha*, recepción, léxico.

## THE «SQUIRE-ERRANTRY» OF PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

ABSTRACT: A minimal detail, an expression and some of its derivatives are studied in this paper that offers one more aspect of the intense echo that Cervantes, especially *Don Quixote*, has in the theater of Calderón; on the one hand, it reinforces the common idea established in the way in which the book was received: to make people laugh, with a comic sense. On the other hand, it offers a small corpus of how Calderón finds in cervantine literature diverse elements that contribute to enrich the comic part of his comedies; to enhance it, in any case. In other words, what Calderón uses in his theater from Cervantes is generally linked to the comic.

KEYWORDS: Cervantes, Calderón, *Don Quijote de la Mancha*, reception, lexicon.



## EL OVILLEJO EN LA POESÍA DRAMÁTICA DE CALDERÓN

FAUSTA ANTONUCCI

Università Roma Tre  
fausta.antonucci@uniroma3.it

El estudio de la polimetría calderoniana se puede abordar desde una pluralidad de perspectivas: desde la cronológica de Hilborn (1938), que examina la evolución de los usos métricos del dramaturgo para avanzar hipótesis sobre la datación de las obras sin fechar; a la funcional inaugurada por Marín (1982), que bucea en los usos dramáticos de determinadas estrofas; a la estructural que propuso Williamsen (1978), invitando a considerar las correspondencias que el uso de la misma estrofa establece entre escenas diferentes de la misma obra, y que luego erigió en sistema Vitse (1998) inquiriendo en la relación entre cambios de metro y cambios escénicos, considerados los primeros como factores estructurantes primarios de la obra teatral áurea. Pero me atrevo a decir, pidiendo venia por lo obvio y aparentemente simplista de la afirmación, que el primer paso y obligado es el del reconocimiento correcto de las formas métricas utilizadas por Calderón, a veces tergiversado en las ediciones, inclusive las más solventes (donde la sinopsis métrica puede faltar o presentar errores), y hasta en la clásica monografía de Hilborn (1938), a día de hoy todavía el único trabajo de conjunto dedicado a la polimetría calderoniana<sup>1</sup>.

En estas páginas me propongo estudiar el caso del ovillejo, composición que en todos los manuales de métrica española se vincula a Cervantes, quien al parecer lo inauguró: hay tres en el capítulo 27 de la primera parte del *Quijote*, donde los canta Cardenio, para asombro y delicia del cura y del barbero; y cuatro en *La ilustre fregona*, producto de la pluma de Tomás de Avendaño o Tomás Pedro, que el ventero lee a su mujer tras haberlos descubierto en el libro de la cuenta de la cebada. Si algún autor más del siglo XVII se menciona en dichos manuales en relación con este tipo de estrofa, es a sor Juana (Navarro Tomás, 1956: 272; Jauralde

---

<sup>1</sup> Como ejemplo del descuido que ha afectado a algunos aspectos de la polimetría calderoniana, solo recordaré el caso de la copla real, cuya presencia en el teatro de Calderón ha sido detectada solo muy recientemente (Antonucci, 2019).

Pou, 2020: 428). En realidad, y antes de sor Juana, fue Calderón quien dio bastante cabida en sus obras teatrales al ovillejo: Alatorre (1990) rastrea esta estrofa en seis autos sacramentales, haciendo hincapié en sus peculiaridades y añadiendo en una nota final que también se encuentra en *Eco y Narciso*. Sánchez (1957) ya había señalado uno de los ovillejos que reseña Alatorre, el de *Tu prójimo como a ti*, así como el que figura en *La fiera, el rayo y la piedra*, que había traído a colación Dámaso Alonso (1951: 49 y ss.) como ejemplo de técnica diseminativo-recolectiva; y sugería que podía tratarse de una reminiscencia cervantina del dramaturgo, si no de un homenaje velado.

Al parecer, ningún otro dramaturgo antes de Calderón utilizó los ovillejos en sus obras; sin duda no lo hizo Lope, si nos atenemos a los datos que nos proporciona el clásico estudio de Morley y Bruerton (1940) sobre la versificación en la dilatada producción teatral del Fénix. Después de Calderón, al contrario, y además de sor Juana, señala Alatorre (1990: 636) algunos ejemplos novedosos de Agustín de Salazar y Torres. En cuanto a Calderón, además de los títulos señalados por Sánchez y Alatorre, he podido rastrear cuatro más que incluyen ovillejos (el corpus examinado coincide con el que se consigna y reseña a día de hoy en la base de datos Calderón Digital): el primero en orden cronológico es *Las tres justicias en una*, tragedia que ha sido datada entre 1630 y 1637; los demás, tras un importante intervalo temporal, son *Darlo todo y no dar nada*, *El golfo de las sirenas* y *Fieras afemina amor*, comedias de tema mitológico o de historia antigua compuestas para representaciones palaciegas entre 1651 y 1669. En las páginas que siguen voy a comentar los rasgos formales de estos ovillejos, en busca de sus peculiaridades; incidiré, sobre todo, en la relación que mantienen con las estrofas que los preceden y siguen, y en las diversidades estructurales que manifiestan, debidas tanto a su relación con la acción dramática, como al género en el que se enmarcan las piezas que los incluyen.

El ovillejo calderoniano más sencillo y corto es el que se encuentra en la segunda jornada de *La fiera, el rayo y la piedra* (1651). Aquí, en una breve secuencia que interrumpe la acción de los protagonistas humanos, Cupido se jacta de sus triunfos con su hermano Anteros, en un monólogo en silvas que se remata con este ovillejo, mitad cantado por la música, mitad recitado por Cupido (Calderón, 1989)<sup>2</sup>:

CUPIDO	Céfiro ¿en quién dicha espera?
MÚSICA	En una fiera.
CUPIDO	¿Y quién a Ífis da desmayo?
MÚSICA	Un bello rayo.
CUPIDO	¿En quién Pigmaleón no medra?
MÚSICA	En una piedra.

<sup>2</sup> La edición, muy solvente, de Aurora Egido, de la que cito, carece de sinopsis métrica.

CUPIDO Ninguno llegue a ser yedra  
 del laurel que ama, porque hoy  
 lloren todos, que yo soy  
 la fiera, el rayo y la piedra  
 (vv. 2.060-2.069).

La definición que del «ovillejo» nos proporciona el *Diccionario de métrica española* de Domínguez Caparrós (1999: s.v.) es la siguiente: ‘Estrofa de diez versos dispuestos de la siguiente forma: tres pareados de octosílabo y quebrado; una redondilla octosílaba que sigue la rima del último pareado y cuyo último verso se forma con la unión de los tres quebrados. La rima es consonante’. La definición regulariza, obviamente, las singularidades que pueden observarse en los distintos textos y que el mismo Caparrós (2002: 148) observa ya en los modelos cervantinos. Vemos aquí, por ejemplo, que los versos cortos no son quebrados en sentido propio, es decir, tetrasílabos, sino pentasílabos (aunque cabe la posibilidad de una compensación por sinalefa con el verso anterior); y que el último verso reproduce solo una parte de cada verso corto. Pero la estructura de los tres pareados presenta el mismo esquema de pregunta (octosílabo) / respuesta (verso corto) que caracteriza los ovillejos fundacionales del *Quijote* y que es una de las características de esta composición, aunque algunas veces, como veremos, puede tergiversarse.

Mucho más articulados y complejos son los ovillejos que aparecen en la tercera jornada de *Las tres justicias en una*<sup>3</sup>. Se trata de una escena en la que Elvira, la criada de Violante, le pregunta a esta por su estado de ánimo, a raíz de la riña que han tenido don Lope padre e hijo, que aboca a don Lope hijo a la prisión y al castigo del rey, por lo que Violante, enamorada del joven, teme por su vida. En cuanto termina la secuencia en ovillejos, Elvira revela a su señora que Lope está preso en el cuarto de don Mendo, padre de Violante, por lo que esta decide en el acto que ayudará a su enamorado a fugarse. El diálogo en ovillejos entre señora y criada representa un momento de remanso en la acción, que se vuelve a poner en marcha inmediatamente después, precipitándose hacia la catástrofe final. Violante no llegará nunca a liberar a don Lope, porque el rey se le adelanta ejecutando personalmente en el joven la condena a muerte a la que lo ha sentenciado por haber afrentado públicamente a su padre. La secuencia está formada por cuatro

<sup>3</sup> Curiosamente, Hilborn no reconoce estos ovillejos como composición con fisonomía propia, y los describe como «a unique type of metre, made up of rhymed couplets with alternating octosyllabics and verses of four or five syllables», algo que «certainly does not resemble in versification anything else in the comedias of Calderón», por lo que duda de la autoría calderoniana de la tercera jornada (1938: 40). Este desconocimiento es bien extraño, puesto que, como hemos visto, los ovillejos aparecen en cinco comedias más, que Hilborn examina bajo el aspecto métrico: en estos casos, sin embargo, no se merecen ningún comentario y terminan en el cajón de sastre de las formas métricas «Miscellaneous» bajo el mismo rótulo de «irregular» que marca el ovillejo de *Las tres justicias en una*.

ovillejos, más tres redondillas que pueden considerarse como parte integrante de la misma secuencia métrica, porque resumen la situación discursiva (Violante ya no quiere contestar a las preguntas de Elvira) y porque la redondilla final reúne los últimos versos de los cuatro ovillejos anteriores; un recurso este que ya Alatorre (1990: 653-654) había observado en el auto *El pintor de su deshonra* llamándolo «super-recolección». He aquí la secuencia:

ELVIRA           ¿De qué nace tu dolor?  
 VIOLANTE       De un temor.  
 ELVIRA           ¿Y el temor, señora, injusto?  
 VIOLANTE       De un disgusto.  
 ELVIRA           ¿Qué es, en fin, tu desconsuelo?  
 VIOLANTE       Un recelo.  
                     Porque hoy ha dispuesto el cielo  
                     que, a una tristeza rendida,  
                     puedan quitarme la vida  
                     temor, disgusto y recelo.  
 ELVIRA           ¿Quién embaraza tu dicha?  
 VIOLANTE       Mi desdicha.  
 ELVIRA           Pues ¿quién causa su rigor?  
 VIOLANTE       Mi amor.  
 ELVIRA           Dime lo que te importuna.  
 VIOLANTE       Mi fortuna.  
                     Y así, sin piedad alguna,  
                     no hallo alivio en mi pasión,  
                     porque mis contrarios son  
                     desdicha, amor y fortuna.  
 ELVIRA           ¿Quién alienta tu querella?  
 VIOLANTE       Mi estrella.  
 ELVIRA           Véncela con tu arrebol.  
 VIOLANTE       Es mi estrella todo el sol.  
 ELVIRA           Su luz eclipsa importuna.  
 VIOLANTE       Está menguante mi luna,  
                     con que esperanza ninguna  
                     me ha quedado; pues ya vi  
                     conjurados contra mí  
                     la estrella, el sol y la luna.  
 ELVIRA           ¿Qué te obliga a mal tan fuerte?  
 VIOLANTE       Ver mi muerte.  
 ELVIRA           Pues ¿quién tu muerte ha causado?  
 VIOLANTE       ¿Quién? El hado.  
 ELVIRA           Pierde, señora, el recelo.  
 VIOLANTE       Es contra el cielo;

y así para nadie apelo,  
 dejándome padecer;  
 que no se pueden vencer  
 la muerte, el hado y el cielo.  
 Y no me preguntes más,  
 pues habiendo, Elvira, visto  
 —¡qué mal el llanto resisto!—  
 preso a don Lope, me estás  
 matando tú en preguntarme  
 de qué nace mi pasión,  
 sabiendo que en su prisión  
 están, si vuelvo a acordarme,  
 temor, disgusto y recelo,  
 desdicha, amor y fortuna,  
 la estrella, el sol y la luna,  
 la muerte, el hado y el cielo  
 (Benabu, 1991: vv. 2.305-2.356)<sup>4</sup>.

Observamos que los ovilletes tercero y cuarto no se conforman del todo con el típico esquema pregunta (octosílabo) / respuesta (quebrado), pues algunas parejas de versos (vv. 2.327-2.330, vv. 2.339-2.340) presentan un esquema exhortación / respuesta y están formadas por dos octosílabos. Muy interesante el rasgo meta-poético del «si vuelvo a acordarme» (v. 2.352), con el que Violante parece hacer memoria de los cuatro versos conclusivos de los ovilletes anteriores, como si de un alarde de recitación se tratara.

Otros ovilletes interesantísimos, porque muestran claramente la disposición experimental e innovadora de Calderón para con estas «composiciones de ingenio», como las llama Navarro Tomás (1956: 271), son los que se encuentran en la tercera jornada de *Eco y Narciso* (1661). En este caso, la estructura del ovillete, con algunas modificaciones, se combina con la del eco, como es lógico dado el tema de la pieza. Recordemos además, con Alatorre (1990: 662-663), que en el siglo xvii el nombre que se daba a la composición que nos ocupa era precisamente el de «eco», aunque no se tratara casi nunca de un verdadero «eco»; mientras el nombre de «ovilletes» indicaba los endecasílabos con *rimalmezzo* o, más corrientemente, la silva de pareados<sup>5</sup>.

Nos encontramos en el último cuadro de la obra, en el que culmina la tragedia de los dos protagonistas, propiciada, en la versión ideada por Calderón (que se aleja bastante de las fuentes clásicas), por la madre de Narciso, Liríope, que quiere protegerlo de un oráculo nefasto y acabará al contrario acelerando su muerte. La pérdida

<sup>4</sup> Modernizo la grafía con respecto a la edición de Benabu.

<sup>5</sup> De hecho, al estudiar la evolución de la silva de pareados en el siglo xvii, Alatorre llama esta forma métrica «ovilletes», aun aclarando que este rótulo no se generalizó en la época porque «competía con otras acepciones» (1988: 27).

de la capacidad de habla autónoma en Eco se debe a que ha pisado un veneno poderosísimo preparado por Liríope que quiere alejarla de su hijo, pero al mismo tiempo, también al dolor y a los celos que le provoca ver a Narciso enamorado de su propia imagen reflejada en el agua de una fuente; la escena se merecería una cita completa por su eficacia dramática, ya que Eco no solo pierde la palabra, sino que de improviso pierde también la memoria de lo que está diciendo, primero de forma parcial, luego definitiva. El trastorno psíquico de la ninfa se traduce, pues, en una progresiva incompetencia que no es solamente lingüística sino también argumental. Todo esto se dramatiza en una larga secuencia de romance á-a que acoge las repeticiones de Eco como parte de los octosílabos del romance. Baste un ejemplo:

NARCISO	¿Qué preguntas, si me hablas? Yo soy Narciso.
ECO	Narciso.
NARCISO	Sí. ¿Qué te espantas?
ECO	¿Espantas?
NARCISO	Pues ¿no he de espantarme yo al ver en ti tal mudanza? ¿Qué ibas diciendo?
ECO	¿Diciendo?
NARCISO	Sí, no calles nada.
ECO	Nada

(Calderón, 2010: 210).

El mecanismo básico del ovillejo empieza a apuntar en la cuarteta cantada que se engasta más adelante en la misma secuencia en romance á-a<sup>6</sup>:

MÚSICOS	Las glorias de amor...
ECO	Amor,...
MÚSICOS	... tienen en los celos...
ECO	... celos,...
MÚSICOS	... libradas las penas...
ECO	... penas...
MÚSICOS	... que en el alma siento.
ECO	... siento.
MÚSICOS	¡Ay, que me muero de celos y amores! ¡Ay que me muero!
ECO	¡Ay que me muero!

(Calderón, 2010: 218-219).

<sup>6</sup> He modificado algo la puntuación con respecto a la edición de la que cito, aquí y en las citas sucesivas extraídas de *Eco y Narciso*.

Las repeticiones de Eco transforman el romancillo hexasílabo é-o en romance é-o (asonancia esta que, como observa Kroll [2019], es precisamente la de Eco). Sin embargo, Narciso se da cuenta de que no se trata de meras repeticiones, sino que, como sucede en el ovillejo, cobran un sentido autónomo si se consideran conjuntamente:

NARCISO De suerte que repetidos  
de esos versos los finales,  
alguien lamenta sus males,  
diciendo en otros sentidos:  
«Amor, celos, penas siento.  
¡Ay que me muero!»  
(Calderón, 2010: 218-219).

Finalmente, el ovillejo aparece en su modalidad más reconocible en el momento culminante del drama: los avisos de Eco a Narciso, que se va dando cuenta gracias a ellos de su muerte ya próxima<sup>7</sup>:

NARCISO Pues, Eco, oye, aunque tú mueras...  
ECO ... mueras...  
NARCISO ... celosa, yo enamorado...  
ECO ... enamorado...  
NARCISO ... no me he acordar de ti.  
ECO ... de ti.  
NARCISO Mas, ¡ay, cielos!, que si aquí  
junto las voces que oí,  
¡oh, madre!, y las consideras,  
en tres voces dijo: «Mueras  
enamorado de ti»,  
y temo que la oiga el cielo...  
ECO ... el cielo...  
NARCISO ... pues es fuerza que me dé...  
ECO ... me dé...  
NARCISO ... de mí mismo a mí venganza.  
ECO ... venganza.  
NARCISO Y más agora que alcanza  
a ver mi desconfianza

<sup>7</sup> Cabe subrayar que, desde la perspectiva del editor de textos, el reconocimiento del ovillejo es imprescindible para evitar casos como el de la edición «urgente» de *Eco y Narciso* que aparece en la BVMC <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/eco-y-narciso--0/html/ff3ec8e8-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_7.html#l\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/eco-y-narciso--0/html/ff3ec8e8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html#l_0_)>, que edita este pasaje como si octosílabos y quebrados formaran parte de un mismo verso, lo que tergiversa tanto la forma del ovillejo como la correcta numeración de los versos.

que, lo último repitiendo  
de mi acento, está diciendo:  
«El cielo me dé venganza».  
Esta imposible hermosura...

ECO ... hermosura...

NARCISO ... y aquella hermosura y voz...

ECO ... y voz...

NARCISO ... a un mismo tiempo me han muerto...

ECO ... muerto...

NARCISO ... pues tan claramente advierto  
que, oráculo del desierto,  
cuando a mis penas compite,  
Eco conmigo repite:  
«Hermosura y voz me han muerto».  
¡Ay de mí, infeliz, que muero!

ECO ... muero...

NARCISO Y mi misma sombra amando,...

ECO ... amando...

NARCISO ... una voz aborreciendo,...

ECO ... aborreciendo...

NARCISO ... con que se está averiguando  
que el hado va ejecutando  
sus amenazas. Huir quiero  
de mí mismo, pues ya «muero  
aborreciendo y amando»  
(Calderón, 2010: 221-222).

En esta secuencia el ovillejo es, de hecho, un eco, pues los quebrados, en lugar de ser respuestas a los interrogantes planteados en los octosílabos, como en el ovillejo típico, son repeticiones literales de la última porción del octosílabo. Por tanto, los tres pareados que caracterizan la primera parte de cada ovillejo presentan una rima idéntica. Además, se rematan con una quintilla aabba en lugar de la redondilla típica, con algunas licencias en la recapitulación final de los quebrados, que en dos casos se extiende sobre dos versos, en un caso invierte el orden de las palabras, en otro añade un verbo auxiliar que la repetición no contemplaba.

Nos queda por comentar un recurso sobre el que volveremos más adelante. Al marcharse Narciso, tras pronunciar los últimos versos citados, los ovillejos dejan paso otra vez al romance é-o en una réplica de Liríope que se remata con los dos versos finales de los dos ovillejos últimos, ligeramente modificados:

LIRÍOPE        ¡Oh, qué en vano los mortales  
 quieren entender al cielo!  
 Todos los medios que puse  
 para estorbar los empeños  
 hoy de su destino han sido  
 facilitarlos más presto,  
 pues la voz de Eco le aflige  
 y, por venir della huyendo,  
 muerte le da su hermosura,  
 con que ya cumplido veo  
*que hermosura y voz le matan,  
 amando y aborreciendo*  
 (Calderón, 2010: 221-222; énfasis mío).

Se trata de un recurso recolectivo parecido al que hemos observado en *Las tres justicias en una*, en las redondillas que constituyen una coda de los ovillejos, y que vamos a observar nuevamente en *Darlo todo y no dar nada*.

La segunda jornada de *Darlo todo y no dar nada* (1651) se abre con un larguísimo cuadro ambientado en el bosque, espacio dramático en el que se suceden diversas peripecias. Campaspe, que iba a cazar, salva la vida a Alejandro, cuyo caballo se había desbocado; cuando el rey se retira a descansar en la quinta cercana donde viven las hijas de Darío, sus prisioneras, Campaspe, cansada por el esfuerzo y afligida por el recuerdo de Apeles, que le ha salvado la vida en una ocasión anterior y al que no ha vuelto a ver, se duerme; en ello sale al tablado Apeles, que se desespera por saber algo de Campaspe y se pregunta qué habrá sido de ella. Las preguntas de Apeles en su monólogo parecen tener respuesta en las palabras inconexas que Campaspe, también preocupada por la suerte de Apeles, pronuncia en sueños<sup>8</sup>:

APELES        [...] ¿Murió en faltándola yo?  
                   *Habla entre sueños Campaspe*

CAMPASPE    No.

APELES        ¿Tuvo, cuando ausente estuve...

CAMPASPE    Tuve...

APELES        ... quien venciese en su disculpa?

CAMPASPE    ... la culpa.

APELES        ¿Qué eco a mi voz respondió?

CAMPASPE    Yo.

APELES        ¡Cielos! ¿Si es verdad o no  
 que el aire me ha respondido?  
 Pues ha sonado en mi oído...

LOS DOS        ... «no tuve la culpa yo».

<sup>8</sup> Aquí también modifico en algunos lugares la puntuación.

APELES           ¿Si oí bien o mal habrá quien...  
 CAMPASPE        Bien...  
 APELES           .... me diga, y si verdad fue...  
 CAMPASPE        ... que...  
 APELES           ... que en mi desdicha fue dicha?  
 CAMPASPE        ... la desdicha...  
 APELES           ¿Tuvo amparo cuando anduve?  
 CAMPASPE        Tuve.  
 APELES           Otra vez fuerza es que hube  
                     de dudar, si es que colijo  
                     que el eco otra vez me dijo...  
 LOS DOS           ... «bien que la desdicha tuve».  
 APELES           Mas no, ilusión es ligera,  
                     que el eco no habló en lo hueco;  
                     pues no me dijera el eco  
                     lo que yo no le dijera  
                     (Calderón, 1956: 1.043).

El pasaje es sumamente interesante por diversas razones. En primer lugar, los dos ovillejos que presenta se componen cada uno de cuatro pareados de octosílabo y verso corto, en lugar de los tres canónicos. Estos pareados obedecen al esquema pregunta / respuesta que caracteriza el ovillejo, pero de forma algo diferente con respecto a los ejemplos de *La fiera, el rayo y la piedra* y *Las tres justicias en una*. De hecho, la voz de Campaspe parece contestar directamente a las preguntas de Apeles cuando estas se contienen en un solo verso (es el caso de «¿Murió en faltándola yo? / No», «¿Qué eco a mi voz respondió? / Yo», «¿Tuvo amparo cuando anduve? / Tuve»); pero en los demás casos, su voz no tiene una relación discursiva tan directa con las dudas que se plantea Apeles, limitándose a aprovechar la consonancia para enunciar breves porciones que luego formarán una oración completa en el último verso de la redondilla final. En la última réplica de Apeles el personaje apunta a la relación entre el eco y el ovillejo, desdiciéndose de lo que ha dado por supuesto poco antes, es decir, que la voz que le contesta sea un eco. De hecho, si en el primer ovillejo los versos cortos son eco de los octosílabos en tres casos (estuve / tuve, disculpa / culpa, respondió / yo), ya en el segundo ovillejo no hay tal eco, y Apeles entiende por tanto que quien le contesta es una voz humana. Por ello, se pone a buscar «el dueño» de esta voz y, al poco, da con Campaspe dormida y la despierta. La joven, asustada porque cree ver a un fantasma, reacciona así:

CAMPASPE        ¡Ay de mí!  
                     ¡Qué miro!  
 APELES           ¡Qué mal anduve!

CAMPASPE Sombra, ilusión...  
 APELES Necio estuve.  
 CAMPASPE ... no me des muerte, pues no,  
*no tuve la culpa yo,  
 bien que la desdicha tuve.*  
 APELES ¿Quién te da la culpa a ti,  
 ni la desdicha te da?  
 Pues nada es desdicha ya  
 que otra vez tus ojos vi.  
 CAMPASPE No me aflijas, pues no fui  
 ni de tu esplendor la nube,  
 ni quien tu aliento detuve;  
 que si otro muerte te dio  
*no tuve la culpa yo,  
 bien que la desdicha tuve*  
 (Calderón, 1956: 1.043).

En este caso, la «super-recolección», para seguir utilizando la definición de Alatorre, se encuentra bastante después de que hayan terminado los ovillejos, cerrando la tercera y la cuarta de las nueve décimas que siguen a los ovillejos y concluyen la escena. De hecho, es como si los ovillejos se proyectaran sobre estas décimas en más de un aspecto. El típico entramado de preguntas largas (octosílabas) y respuestas breves (trisílabas, tetrasílabas o a lo sumo pentasílabas) que caracteriza el ovillejo, se traslada a algunos versos octosílabos partidos de la sexta y la novena décima:

CAMPASPE ¿Luego no eres sombra?  
 APELES No.  
 CAMPASPE ¿Luego estás con vida?  
 APELES Sí.  
 CAMPASPE ¿No te mataron?  
 APELES No fui  
 tan dichoso.  
 CAMPASPE ¿Dicha fuera?  
 [...]
 APELES ¿Será posible lo sea  
 el volver a verte?  
 CAMPASPE Sí.  
 APELES ¿Dónde he de buscarte?  
 CAMPASPE Aquí.  
 APELES ¿Vendrás?  
 CAMPASPE Hablad, alma, vos.  
 APELES ¿Qué dices?  
 CAMPASPE Que sí. [...]  
 (Calderón, 1956: 1.043-1.044).

Vemos aquí, pero también lo observamos en *Las tres justicias en una* y en *Eco y Narciso*, que la secuencia en ovillejos no puede aislarse de las secuencias en otros metros que la preceden o siguen inmediatamente. Y si volvemos a considerar el caso de *La fiera, el rayo y la piedra*, vemos que allí también el ovillejo forma una unidad inseparable con el pasaje en silva de pareados que lo precede y que introduce los temas que el ovillejo trata luego de forma más incisiva.

Observamos el mismo mecanismo en la secuencia formada por ovillejos y rondillas que caracteriza métricamente el momento en que el bajel con Ulises y sus compañeros entra en el golfo de las sirenas, en la égloga piscatoria homónima (1657), y se acerca a las criaturas cuyo canto atrae irremediamente a los marineros:

ULISES           ¿Quién canta en el mar tan bien,...

SIRENA 1       ... quién?

ULISES           ¿Cuando otra vez me destierra...

SIRENA 2       ... de tierra...

ULISES           ... de que yo escapar pretendo...

SIRENA 3       ... huyendo...

ULISES           ... porque a mi honor le conviene?

SIRENA 4       Viene.

DANTE           Misterio el eco contiene.

ANTEO           No es eco. ¿No ves veloces  
sirenas decir a voces

TODAS           ¿Quién de tierra huyendo viene...?

ULISES           ¿De quién pretendo yo huir?

SIRENA 1       De oír.

ULISES           ¿Qué más intento vencer?

SIRENA 2       Y ver.

ULISES           Pues, ¿quién tiene por disgusto...

SIRENA 3       ... gusto...

ULISES           ... que yo a mí me quiera dar?

SIRENA 4       Pesar.

ANTEO           Sentido tray singular  
el canto que nos persigue.

DANTE           Sí, pues dice que se sigue  
*de oír y ver, gusto y pesar.*

TODAS           Pues sí me juzgué muriendo...

ULISES           ... viendo,

SIRENA 1       ... un peligro a otro añadiendo...

ULISES           ... oyendo,

SIRENA 2       ... durar mi dolor cruel...

ULISES           ... en él...

SIRENA 3       ... en él...

ULISES           ¿no era morir y no amar?

SIRENA 4 Mar.  
 ULISES Mas ¡ay! que para vengar  
 la fuga que haciendo voy,  
 en el mismo riesgo estoy  
 TODAS *viendo y oyendo en el mar.*  
 ULISES Y así el que vencer intenta...  
 SIRENA 1 ... sienta...  
 ULISES ... el que una voz le enamore...  
 SIRENA 2 ... llore...  
 ULISES ... y el que una beldad no estima...  
 SIRENA 3 ... gima...  
 ULISES ... y pues remedio no tiene...  
 SIRENA 4 ... pene.  
 ULISES Solo este medio conviene:  
 que quien librarse procura  
 de una voz y una hermosura  
 TODAS *sienta, llore, gima y pene.*  
 ULISES Mas ¡ay, infeliz de mí!  
 ¿Qué querrán mares y vientos?

*En lo alto Escila y Caribdis*

LAS DOS Junta todos sus acentos.  
 LOS TRES ¿Y cómo dirán?  
 LAS DOS Así:  
 TODAS *Quien de tierra huyendo viene  
 de oír y ver; gusto y pesar;  
 viendo y oyendo en el mar,  
 sienta, llore, gima y pene  
 (Calderón, 2010: 1.209-1.211).*

Como en *Darlo todo y no dar nada*, aquí los ovillejos están formados por cuatro pareados en lugar de los clásicos tres. Los octosílabos que cierran cada uno de los cuatro ovillejos se repiten, en la «super-recolección» que ya podemos considerar característica de Calderón, en la segunda de las cuatro redondillas que siguen a los ovillejos, antes de dar paso a una secuencia en romance. También encontramos la alusión metapoética al nombre de la composición, en la breve discusión al final del primer ovillejo entre Anteo y Dante acerca de si se trata o no de un eco: de hecho, solo el segundo y el cuarto quebrado se configuran como eco del octosílabo anterior.

La relación entre octosílabos y quebrados se nos aparece aquí más compleja que en *Darlo todo y no dar nada*, donde se observaba cierta desvinculación del verso corto con respecto al octosílabo precedente. Al contrario, en

*El golfo de las sirenas* los quebrados, cuando no contestan directamente a preguntas expresadas en los octosílabos (como en los dos primeros pareados del segundo ovillejo), contribuyen a la formación del sentido de la oración que se pone en marcha en los octosílabos. Dicho en otras palabras, la sucesión de octosílabos no significaría gran cosa, incluso a veces no tendría significado, sin la colaboración de los quebrados, como se ve si se considera con atención el primer ovillejo, en el que solo el último quebrado no completa semánticamente el octosílabo anterior, funcionando como mero eco de este. El esquema pregunta / respuesta que caracteriza el ovillejo en su forma más típica parece haber dejado paso a otro esquema, en el que el quebrado tiende a precisar, desarrollar o completar la oración iniciada en el octosílabo: un ejemplo clarísimo lo tenemos en el cuarto ovillejo. Evidentemente un esquema como este solo puede funcionar en la atmósfera mágica que caracteriza las comedias mitológicas, y que justifica el que las sirenas sepan no solo contestar las preguntas, sino también completar las frases apenas esbozadas de Ulises con pleno conocimiento de lo que le ha sucedido. Se trata de una modalidad discursiva que no sería compatible con una acción dramática verosímil, como la de *Las tres justicias en una* y *Darlo todo y no dar nada*; de hecho, en esta última, la compatibilidad semántica entre los versos pronunciados por Apeles y los pronunciados por Campaspe es parcial y está limitada a la correspondencia entre preguntas y respuestas. Correspondencia que por otra parte solo se da por casualidad, propiciada por la coincidencia en las preocupaciones de los dos jóvenes y justificada por el hecho de que Campaspe está soñando, siendo el sueño un momento privilegiado de visión divinadora, pero no necesariamente vinculado con la magia.

Nos confirma en esta hipótesis el análisis de los ovillejos que se encuentran en el cuadro inicial de la tercera jornada de *Fieras afemina amor* (1669), ambientado en el jardín de las Hespérides. Al final de una larga secuencia en romance é-o, Yole, desesperada porque teme que Hércules mate a su amado Anteo, como de hecho sucederá, se pregunta qué hará si este sucumbe. Es el comienzo de una serie de ovillejos, en los que, a las preguntas de Yole, contestan cantando Venus y Cupido (a los que ella no ve), exhortándola a fingir amor por el héroe que así se verá castigado por su rechazo de este sentimiento. Por comodidad, y para facilitar el comentario, pues se trata de un pasaje bastante difícil, doy también la numeración de los versos y escribo en cursiva los versos finales de cada ovillejo, así como la «super-recolección» final, que aquí se repite dos veces y que ocupa dos de las cuatro redondillas que rematan, como en *Las tres justicias en una*, el pasaje en ovillejos:

YOLE	[...] ¿Qué haré si él llega a morir?	
	<i>Venus y Cupido, cantando a sus lados, sin verlos.</i>	
VENUS	Fingir...	3.215
YOLE	¿Qué puede fingir mi estrago?	
CUPIDO	... halago...	
YOLE	Y ¿qué será ese favor?	
CUPIDO	... traidor.	
YOLE	Eco, ya que a mi dolor	3.220
	de oráculo eres trasunto,	
	si él muere, ¿qué haré?, pregunto.	
ELLA Y LOS DOS	<i>Fingir halago traidor.</i>	
YOLE	¿Más alivio a mis sospechas...	
CUPIDO	... que con flechas...	3.225
YOLE	... en fingir halagos das?	
VENUS	... más...	
YOLE	¿Que serán no consideras...	
CUPIDO	... severas?	
YOLE	Mal con voces lisonjeras	3.230
	persuades a mis rencores	
	vengarse antes con favores	
	<i>que con flechas más severas.</i>	
ELLA Y LOS DOS	Dime, anuncio más cruel...	
YOLE	... que él...	3.235
VENUS	¿qué obra halago que se aplica?	
YOLE	... domestica...	
CUPIDO	¿Quién dirá que de él lo esperas?	
YOLE	... las fieras.	
VENUS	¿Cómo es posible que quieras,	3.240
YOLE	dudando si vence o no	
	Hércules, que escuche yo	
	<i>que él domestica las fieras?</i>	
ELLA Y LOS DOS	Y pues son vanas quimeras...	
YOLE	... fieras...	3.245
CUPIDO	... el presumir que su ruina...	
YOLE	... afemina...	
VENUS	... dime si hay medio mejor.	
YOLE	... Amor.	
CUPIDO	Permite que mi temor	3.250
YOLE	crédito a tu voz no dé,	
	pues nada consuela oír que	
	<i>fieras afemina Amor.</i>	
ELLA Y LOS DOS	Si ya, viendo mi dolor,	
YOLE		

	junto todo no te obligas a que de una vez me digas qué medio me está mejor.	3.255
LOS DOS	<i>Fingir halago traidor; que con flechas más severas que él domestica las fieras, fieras afemina Amor.</i>	3.260
YOLE	Pues si el favor que por consejo me das es fingir, desde hoy verás, viéndome contra un furor,	3.265
ELLA, LOS DOS Y TODOS	<i>fingir halago traidor, que con flechas más severas que él domestica las fieras, fieras afemina Amor</i> (vv. 3.214-3.269).	

En esta cita, tanto como en la anterior de *El golfo de las sirenas*, he cambiado en muchas ocasiones la puntuación propuesta por la edición de la que cito (Calderón, 1984) para resaltar mejor la relación discursiva entre octosílabos y quebrados: un reto indudablemente para el editor. Como ya observaba en *El golfo de las sirenas*, aquí también en algunos casos (sin ir más lejos, en el primer ovillejo) los versos cantados por Cupido y Venus funcionan como respuestas a las preguntas de Yole, según el esquema clásico de esta composición. Pero ya a partir del segundo ovillejo, la relación entre preguntas y respuestas, versos octosílabos y versos cortos, se hace más complicada: los versos que cantan Venus y Cupido, de hecho, completan los que pronuncia Yole, a veces contestando a sus dudas, otras veces integrando lo dicho por ella. Un caso patente es el de los vv. 3.224-3.229, que no se entienden si no se acepta que los vv. 3.224-3.226 forman en conjunto una pregunta, cuya respuesta se encuentra en el v. 3.227, y que a su vez los vv. 3.228-3.229 forman otra pregunta. Otro ejemplo se observa en el último ovillejo, donde los versos cantados por Venus y Cupido, que forman al final el título de la obra (*Fieras afemina amor*), aparecen, en los dos primeros pareados, como parte integrante y necesaria de los versos de Yole, y solo en el último pareado vuelven a adquirir el carácter de respuesta a un interrogante. No hace falta insistir en que aquí también estamos en el marco de una comedia mitológica, donde lo mágico y sobrenatural se manifiestan en la presencia de dioses y diosas, que en este caso le insuflan a Yole una solución a su dilema que es también su propia venganza contra Hércules. Se observa asimismo que, una vez más, a la voz que contesta a sus preguntas Yole la llama «Eco», aunque en realidad en esta secuencia ninguno de los quebrados es eco efectivo del octosílabo que lo precede.

Por supuesto, cualquier descubrimiento ulterior de ovillejos en la producción dramática calderoniana podrá servir para matizar o incluso reformular las breves conclusiones que propongo a continuación, que por tanto han de entenderse como provisionales, aunque recuerdo que están basadas en un análisis de más de la mitad de los títulos de autoría segura o probable que se le adjudican al dramaturgo. Lo primero que me parece oportuno subrayar es que los ovillejos no funcionan como forma métrica autónoma, al estilo de lo que sucede por ejemplo con las décimas o las coplas reales, para limitarme a citar otras estrofas de arte menor caracterizadas por una mayor complejidad con respecto a la redondilla o la quintilla. Los ovillejos se proyectan siempre, como he tratado de mostrar, en la secuencia estrófica sucesiva, generalmente en redondillas, que acoge esa «super-recolección» que observara Alatorre en los autos sacramentales y que, si excluimos el caso de *La fiera, el rayo y la piedra*, aparece en todas las demás obras con ovillejos que hemos examinado, aunque con modalidades diferentes. Y si no hay tal proyección, como en el caso apenas mencionado, sí existe una vinculación estrechísima con la forma estrófica precedente, de la que los ovillejos representan una suerte de remate.

En la producción calderoniana, hasta donde llegan hoy mis conocimientos, la presencia del ovillejo se concentra en un periodo de menos de veinte años (1651-1669), quedando muy alejada de esta franja cronológica la primera pieza en la que se utiliza, *Las tres justicias en una*, que ha sido fechada tentativamente por su editor entre 1630 y 1637 (Benabu, 1991: 3-6). Quizás, si no se encontraran más títulos con ovillejos entre estas fechas y 1651, podría reconsiderarse la hipótesis de datación que ha sido avanzada, recordando que en mayo de 1644 el autor de comedias Pedro Ascanio se compromete a representarla en Valencia describiéndola como una «comedia nueva, nunca representada en Valencia» (Cruickshank, 2011: 245)<sup>9</sup>, y que ya Alexander Parker (1962: 229) había propuesto para su datación la horquilla 1635-1640.

Desde el punto de vista funcional, tan importante o más que el formal o el cronológico, me parece poder decir que el ovillejo lo reserva Calderón para momentos álgidos de la trama dramática: aun cuando en cada pieza la calidad de estos momentos cambia, en relación con el desarrollo propio, sí podemos decir que, en los títulos considerados, nunca utiliza Calderón los ovillejos en la primera jornada o al comienzo de la segunda.

En cuanto a la manera como se construyen los ovillejos, a la «forma» de la relación entre octosílabos y quebrados, y a su calidad discursiva, hemos podido ver en qué medida Calderón se va alejando del esquema típico del que se considera el espécimen de esta composición, el primer ovillejo de Cardenio en el capítulo 27

<sup>9</sup> No creo que hubiese podido definirla «comedia nueva» si se hubiera remontado su composición a los primeros años treinta.

de la primera parte del *Quijote*. Este alejamiento —que ya Alatorre había observado en los ovillejos de sus autos sacramentales— es el resultado del constante afán de experimentación que caracteriza la polimetría calderoniana, y que se intensifica a partir de los años cincuenta del siglo (Antonucci, en prensa). Sin duda, la experimentación métrica calderoniana recibe un impulso importante a raíz de su dedicación cada vez más exclusiva, a partir de estas fechas, a la composición de obras de gran aparato destinadas a representaciones palaciegas, en las que la presencia de la música era parte integrante y fundamental del espectáculo. Aunque no podamos contrastar los textos de *El golfo de las sirenas* y *Fieras afemina amor* con la música que se compuso para las partes cantadas, que no se ha conservado (Stein, 1993), es plausible que las modificaciones que hemos observado en los ovillejos que se engastan en dichas obras obedezcan en parte a exigencias musicales. Por otra parte, creo que dichas modificaciones también se deben, como he apuntado arriba, a la atmósfera mágica que impregna la acción y que influye en el carácter discursivo propio del ovillejo, alejándolo en parte del conocido esquema pregunta / respuesta y haciendo que los versos cortos, pronunciados por seres sobrenaturales, se integren muchas veces de forma novedosa, casi oracular, en los versos pronunciados por el personaje humano (Ulises y Yole, en los casos que hemos analizado).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio (1988). «Quevedo: de la *silva* al *ovillejo*». En Luisa López Grigera y Augustin Redondo (eds.), *Homenaje a Eugenio Asensio*. Madrid: Gredos, pp. 19-31.
- ALATORRE, Antonio (1990). «Perduración del *ovillejo* cervantino». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38: 2, pp. 643-674.
- ALONSO, Dámaso (1951). «Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria». En Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa - poesía - teatro)*. Madrid: Gredos, pp. 45-74.
- ANTONUCCI, Fausta (2019). «La copla real en el teatro de Calderón». *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 6, pp. 1-20 <<https://www.artenuevorevista.com/index.php/artenuevo/article/view/85/279>> [Consulta: 16/4/2021].
- ANTONUCCI, Fausta (en prensa). «Propuestas para una reconsideración de conjunto de la polimetría calderoniana». En *Siglo de Oro: nuevas perspectivas. Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*. Kassel: Reichenberger.
- BENABU, Isaac (1991). *On the boards and in the press. Calderón's «Las tres justicias en una»*. Kassel: Reichenberger.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1956). *Obras completas. II. Dramas*. Ángel Valbuena Briones (ed.). Madrid: Aguilar.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1984). *Fieras afemina Amor*. Edward M. Wilson (ed.). Kassel: Reichenberger.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1989). *La fiera, el rayo y la piedra*. Aurora Egido (ed.). Madrid: Cátedra.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2010). *Cuarta parte de comedias*. Sebastian Neumeister (ed.). Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- CALDERÓN DIGITAL. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón. Fausta Antonucci (dir.) <<http://calderondigital.tespasiglodeoro.it/>> [Consulta: 28/03/2021].
- CRUICKSHANK, Don W. (2011). *Calderón de la Barca. Su carrera secular*. José Luis Gil Aristu (trad.). Madrid: Gredos.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1999). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza editorial.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2002). *Métrica de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- HILBORN, Harry Warren (1938). *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*. Toronto: University of Toronto Press.
- JAURALDE POU, Pablo (2020). *Métrica española*. Madrid: Cátedra.
- KROLL, Simon (2019). «Espejos sonoros en *Eco* y *Narciso*: un análisis cuantitativo y poético de la asonancia en Calderón». *Bulletin of the Comediantes*, 71: 1-2, pp. 155-169.
- MARÍN, Diego (1982). «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón». *Segismundo*, 35-36, pp. 95-113.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. María Rosa Cartes (trad.). Madrid: Gredos.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1956). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

- PARKER, Alexander A. (1962). «Towards a Definition of Calderonian Tragedy». *Bulletin of Hispanic Studies*, 39, pp. 222-237.
- SÁNCHEZ, Alberto (1957). «Reminiscencias cervantinas en el teatro de Calderón». *Anales cervantinos*, 6, pp. 262-270.
- STEIN, Louise K. (1993). *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon Press.
- VITSE, Marc (1998). «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*». En Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45-63.
- WILLIAMSEN, Vern G. (1978). «The structural function of polymetry in the Spanish *Comedia*». En Alba V. Ebersole (ed.), *Perspectivas de la Comedia*. Chapel Hill: Estudios de Hispanófila, pp. 33-47.

Recibido: 21/04/2021

Aceptado: 24/05/2021



## EL OVILLEJO EN LA POESÍA DRAMÁTICA DE CALDERÓN

RESUMEN: Se estudia la presencia del ovillejo en seis obras dramáticas de Calderón (*Las tres justicias en una, La fiera, el rayo y la piedra, Darlo todo y no dar nada, El golfo de las sirenas, Eco y Narciso, Fieras afemina Amor*). Se analizan sus características métricas y dialógicas, subrayando cómo va evolucionando con el transcurso de los años y en razón del género dramático de la pieza en que se engloba.

PALABRAS CLAVE: Calderón, métrica, ovillejo.

## THE OVILLEJO IN CALDERÓN'S DRAMATIC POETRY

ABSTRACT: In this paper we study the presence of the *ovillejo* in six dramatic works by Calderón (*Las tres justicias en una, La fiera, el rayo y la piedra, Darlo todo y no dar nada, El golfo de las sirenas, Eco y Narciso, Fieras afemina Amor*). Its metric and dialogic characteristics are analyzed, underlining how it evolves over the years and due to the dramatic genre of the piece in which it is included.

KEYWORDS: Calderón, metrics, ovillejo.



# EL ESPÍRITU DIDÁCTICO Y COMUNITARIO DE LOS FRANCISCANOS DIEGO VALADÉS Y JOAQUÍN BOLAÑOS A TRAVÉS DE LA ICONOLOGÍA

MERCEDES SERNA ARNAIZ

Universitat de Barcelona

serna@ub.edu

**A**ntes de tratar el tema de los grabados, es necesario que me refiera brevemente a las relaciones entre los franciscanos Jerónimo de Mendieta (1525-1604), Diego Valadés (1533-1582) y el antecesor de ambos, fray Toribio de Benavente (1482-1569), más comúnmente conocido por el apelativo que le pusieron los indios, Motolinía. A pesar de que cronológicamente la obra de este último se escribió previa a la de aquellos, Francisco de la Maza, en su estudio sobre Valadés como grabador y escritor, ya afirmaba que nadie antes que él

había impreso noticias sobre ese hecho histórico extraordinario de la evangelización americana, pues si bien Motolinía, Durán, Mendieta<sup>1</sup> y Sahagún escribieron sobre ello, no se publicaron sus obras sino hasta siglos después, y es importante señalar que el cronista que más y mejor habló sobre la evangelización, fray Jerónimo de Mendieta, haya sido impulsado y, tal vez, incluso ayudado por fray Diego Valadés (Maza, 1945: 31).

Efectivamente, las obras de Motolinía y Mendieta no vieron la luz hasta siglos más tarde de su composición, en tanto Valadés tuvo la suerte de contemplar su obra impresa en vida, pues la *Retórica cristiana* se publicó en Perugia (Italia), en 1579, en latín. No obstante, no solo es más que probable que Mendieta contara con el que se ha denominado «libro perdido» de Motolinía<sup>2</sup> a la hora de confeccionar su obra, sino que Valadés fuese el inspirador de la obra de Mendieta e,

<sup>1</sup> Sobre las causas de la no publicación de la obra de Mendieta, Ruiz de Larrinaga (1914) apunta al indigenismo y antihispanismo de su tono; Phelan (1972) a la dureza de sus juicios y al pesimismo apocalíptico de la crónica; Solano (1973) señala que, al ser Mendieta plagiado por Torquemada, ya la obra no pudo publicarse por obsoleta.

<sup>2</sup> Sobre el «libro perdido», véase O’Gorman (1989).

indirectamente, puede que tuviera entre las manos la obra de fray Toribio como modelo que se debía seguir.

Sabemos que Valadés viajó a Europa en 1571. Tras reunirse en París con el capítulo general de su orden, se dirigió a España, en 1572, según Palomera (Valadés, 2003: 13), para hablar con Jerónimo de Mendieta y fray Miguel Navarro, y para entrevistarse con el presidente del Consejo de Indias en Sevilla y arreglar, de paso, la publicación del *Itinerarium catholicum*. Valadés encontró a Jerónimo de Mendieta retirado en el convento de San Francisco, decepcionado de la labor educadora que había llevado a cabo en Nueva España. Fray Diego, según nos señala De la Maza, llevó a Mendieta y a fray Miguel Navarro nuevas órdenes del general de los franciscanos «para que volviese a México, vuelta que originó, felizmente, la *Historia eclesiástica Indiana*, que fray Jerónimo escribió a fines del siglo» (1945: 23). Según De la Maza, fue Valadés quien animó a Mendieta a escribir la futura *Historia eclesiástica* (1870).

Las obras de Mendieta, Valadés y la del también franciscano del siglo XVIII, Joaquín Bolaños, son textos apologéticos y propagandísticos del proyecto misionero, universal y ecuménico franciscano. Mendieta, siguiendo, fundamentalmente, el patrón de la *Historia de los indios de la Nueva España* de Motolinía, se hace eco y propaga la actividad misionera de la orden franciscana. Esta defiende un método de abordar el fenómeno de la evangelización por la fuerza de la palabra divina. En el sentido político, la *Historia eclesiástica* se perfila, igual que la obra de Valadés y, más tarde, la de Bolaños, aunque este no escriba sobre la evangelización en América, como un «instrumento legitimador de conversión o conquista espiritual a través de la predicación, frente a la conquista militar» (Chaparro, 1996-2003: 406-419).

Valadés, en su texto (1579), además de «ofrecer un retrato valioso de la vasta cultura humanista, filosófica y teológica de su autor», en palabras de Palomera, «proclama en el centro y cabeza de la cristiandad el nacimiento y crecimiento exuberante de la Iglesia mexicana» (Valadés, 2003: XL). Su *Retórica cristiana* servía al espíritu del papa Gregorio XIII, que trataba de organizar una congregación para llevar los asuntos *ad conversionem infidelium* en la consecución última de la congregación romana de propaganda fide. La línea doctrinal que siguió fue la dada por el papa a san Francisco y a sus seguidores, *Mandatum praedicandi*: los misioneros se presentaban ante los indios como mandados por el papa para atraerlos a su redil y combatir sus malos usos. Para ello, debían conocer sus creencias: *genus demonstrativum*, alabar o vituperar a los hombres y las cosas, en el modelo de discurso dirigido a los indios para que se hagan católicos, obedezcan al pontífice romano y a Carlos V.

El franciscano fray Joaquín Hermenegildo Bolaños seguirá, a finales del siglo XVIII, los pasos de sus antecesores de orden, Mendieta o Valadés, con la

idea de la lucha a través de la escritura por la conversión de los pecadores. Su obra, *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy señora de la humana naturaleza* (1792), es un texto compuesto por cuarenta capítulos, un prólogo, un preámbulo, una conclusión y un testamento. Le acompañan al texto dieciocho grabados atribuidos a Francisco Agüera. Su tema es la biografía de la muerte, convertida en personaje.

Escribió la obra pensando en un sermulario que fuera útil para la predicación y la enseñanza. Bolaños se adscribe a la corriente contrarreformista. De este modo, tras el ropaje de lo aparentemente carnavalesco y desenfadado, descubrimos a un fraile de espíritu conservador que hábilmente encubre un pensamiento tradicional y retardatario. El retrato de Bolaños es el de un predicador apostólico cuya misión es catequizar y reducir religiosamente a las tribus guerreras del norte de la Nueva España. *La portentosa vida de la Muerte* pudo ser, como ya he señalado en otro trabajo (Serna, 2017: 115-136), un manual de ayuda para la predicación e incluso para la explicación de los pasajes más áridos o crípticos del evangelio, de ahí su naturaleza de sermulario. El libro, además, fue dedicado a Manuel María Trujillo, orador general, teólogo, reformador y visitador de todas las provincias y colegios de Indias. Con vistas a la predicación y reforma, bien sería de utilidad un libro que, aparte, incluía unos grabados de gran efectismo. No olvidemos la repercusión que históricamente habían tenido, a lo largo de los siglos XVI y XVII, las imágenes de Theodor de Bry, junto a su colaborador Girolamo Benzoni, en la forja de la «leyenda negra».

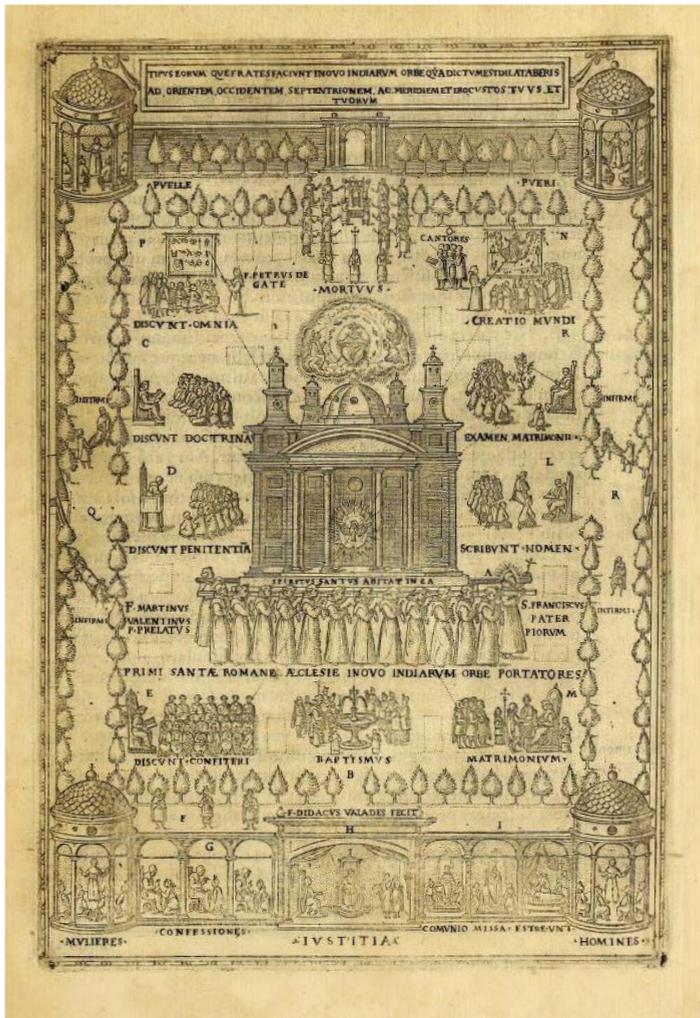
Bolaños se nos muestra como un conversor incansable que utilizó la escritura y los dibujos como estrategia retórica para enseñar a vivir y morir cristianamente. *La portentosa vida de la Muerte* es una obra que, si bien tiene un elevado valor estético, es interesante desde el punto de vista histórico, social y antropológico, porque retrata el auge de la burguesía<sup>3</sup>, el terror ante el comienzo de la laicidad, las luchas eclesiásticas y la política colonial del momento. El capítulo XXXVI es fundamental para darse cuenta de la dimensión política de la obra. En él, Bolaños hace gala abiertamente de su franciscanismo, concretamente de la predicación y el apostolado de los Colegios Apostólicos de Propaganda Fide, siguiendo los pasos de Valadés, construidos «por voluntad del Altísimo que quería la conversión de innumerables pecadores de esta septentrional América» (López, 1992: 326), e iniciados, cuenta Bolaños, por el padre fray Antonio Linaz, de Michoacán.

Por lo tanto, los tres franciscanos, aunque lejanos en el tiempo, cumplieron idéntica misión apostólica y dedicaron sus vidas a combatir, por medio de dibujos o a través de la escritura, el pecado.

<sup>3</sup> Francisco José López aborda la influencia del auge de la burguesía en el pensamiento y la obra de Bolaños (2009: 219-235).

## 1. GRABADOS

De los siete dibujos que aparecen en la obra manuscrita *Historia eclesiástica indiana* de Jerónimo de Mendieta, sita en la biblioteca de la Universidad de Texas (Austin), en la colección Genaro García, cuatro son copias mediocres de los de Valadés, aunque no se hace mención alguna al respecto. Juan de Torquemada, posteriormente, también reproducirá las imágenes de Valadés en su *Monarquía indiana*, de 1615.



[IMAGEN 1]. «Organización franciscana de la evangelización». Diego Valadés (1579). *Retórica cristiana*. Perugia: s.e., p. 207.

*La Retórica cristiana*, que aparece dedicada —como hemos comentado— al papa Gregorio XIII, apareció en 1579, con grabados en cobre del propio autor. Se cree que Valadés habría entrado muy joven en el convento de San Francisco, donde pasó su adolescencia en compañía de fray Pedro de Gante. Al parecer, hizo de secretario particular de Gante y le ayudó en la labor didáctica a miles de niños indígenas del colegio San José de los Naturales. Palomera refiere que fray Diego Valadés no fue testigo personalmente de los arduos trabajos de roturación emprendidos por los primeros misioneros franciscanos, pero que «supo de ellos, sin embargo, por boca autorizada de algunos supervivientes de aquel grupo de apostólicos varones» (Palomera, 1962: 294).

Valadés, siguiendo el espíritu del franciscanismo de primera hora, de ecos milenaristas, elogia en sucesivas ocasiones la obra de las trece lumbreras que tuvieron como principal objetivo atraer «aquellas bárbaras naciones, con el brillo de su vida y doctrina, al conocimiento de Dios» (2003: 475). Uno de sus grabados en cobre, el dieciocho de los veintisiete que se insertan en la obra, se titula «Organización franciscana de la evangelización en México» (imagen 1), explicado por el mismo autor. Se trata del más conocido, copiado por Mendieta, y en él aparece la representación alegórica de los doce frailes de la Nueva España que llevan sobre sus hombros la nueva espiritualidad en América. Se completa con las figuras de san Francisco y fray Martín de Valencia. Aparece fray Pedro de Gante enseñando a un grupo de indígenas a través de un tablero en el que se representan distintas artes manuales. Mientras, a los lados, se desarrollan escenas de la evangelización indiana (la enseñanza de la creación, el matrimonio, el bautismo, la confesión, etc.)<sup>4</sup>.

El propio Valadés explica, en el prefacio, que esto sucede porque no todos conocen las letras ni se dedican a la lectura, por lo que se añaden algunos grabados tanto para facilitar la memoria como para que mejor y más claramente se entiendan los ritos y costumbres de los indios y, una vez vistos, «se recuerden esas cosas» (2003: 29). Y en el capítulo XXIII informa de esta enseñanza por medio de imágenes y pinturas, «puesto que las cosas que se ven mueven con más fuerza las potencias del hombre» (2003: 479). Señala, asimismo,

cómo se trata de inculcarles la doctrina cristiana por medio de figuras y formas dibujadas en muy amplios tapices y dispuestos muy convenientemente, dando comienzo desde los artículos de la fe, los diez mandamientos de la ley de Dios y los pecados mortales, y esto se hace con grande habilidad y cuidado (2003: 493).

Los franciscanos fueron los primeros que practicaron este método si nos atenemos a las palabras de Valadés: «Aunque aún aquí muchos han hecho

<sup>4</sup> Según Guadalupe Nettel (1993), en este grabado se representa la profecía de Joaquín de Fiore.

pinturas semejantes (pues no cuesta trabajo ampliar o que una vez se ha inventado); mas nosotros como no andamos en busca de las alabanzas del vulgo, nunca escribimos tal cosa con intención de darla a la publicidad» (2003: 231). Los logros fueron excelentes, se consideraron inventores de ello y lo juzgaron registrar como descubrimiento ante el Consejo de Indias, como lo demuestra Valadés en el grabado veinticuatro, con la aparición de cinco sellos de dicho Consejo (2003: XLV). Agrega Valadés, refiriéndose al método, que «fue enviado al Consejo de Indias por conducto de los religiosos, como puede verse en las pinturas que se insertan en nuestra obra» (2003: 231). Las quejas del franciscano acerca del plagio de dicho sistema de enseñanza se vierten también en su obra, tal como se indica seguidamente:

Viene al caso hacer mención de esas ediciones y grabados que con tan grande aceptación de todos se han estado publicando, y en lo cual se nos infiere tan grande injuria, puesto que otros se atribuyen a sí mismos la gloria y buscan la fama, aprovechándose de nuestros propios trabajos. Siendo que nosotros fuimos quienes hemos descubierto este arte [...] (2003: 231).

Motolinía ya nos hablaba de este método de predicación y Mendieta lo comenta mucho más profusamente y de un modo magistral. En muchas ocasiones el catecismo era enseñado con dibujos y música. En su *Historia eclesiástica indiana*, Mendieta señala la importancia de las imágenes en el proceso de catequización<sup>5</sup>:

Algunos usaron un modo de predicar muy provechoso para los indios por ser conforme al uso que ellos tenían de tratar todas sus cosas por pintura. Y era de esta manera. Hacían pintar en un lienzo los artículos de la fe, y en otro los diez mandamientos de Dios, y en otro los siete sacramentos, y lo demás que querían de la doctrina cristiana. Y cuando el predicador quería predicar de los mandamientos, colgaban el lienzo de los mandamientos junto a él a un lado, de manera que con una vara de las que traen los alguaciles pudiese ir señalando, la parte que quería. Y así les iba declarando los mandamientos. Y lo mismo hacía cuando quería predicar de los artículos, colgando el lienzo en que estaban pintados. Y de esta suerte se les declaró clara y distintamente y muy a su modo toda la doctrina cristiana. Y no fuera de poco fruto si en todas las escuelas de los muchachos la tuvieran pintada de esta manera, para que por allí se les imprimiera en sus memorias desde su tierna edad, y no hubiera tanta ignorancia como a veces hay por falta de esto (1973: 151).

Garibay (1987: 290) considera que los franciscanos adoptaron de los aztecas el uso de los dibujos y de la música como procedimientos pedagógicos. No

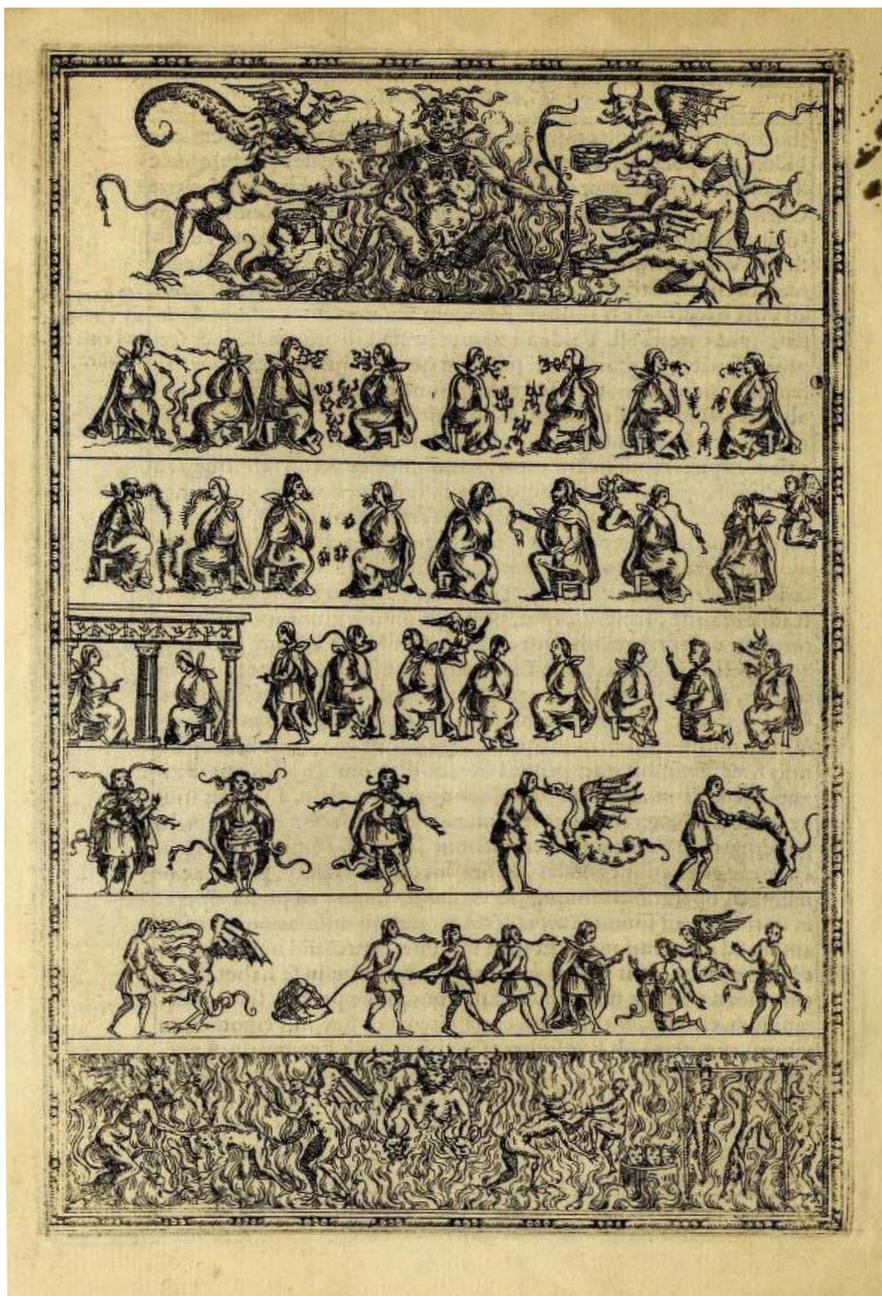
<sup>5</sup> Véase, también, Duverger (1987: 211), Castro y Castro (1988: 492-501) y Duch (1992: 245).

olvidemos que la obra magna de Bernardino de Sahagún se hizo en gran parte gracias a la lectura de los códices y memoriales que conservaban o recordaban los indios.

Valadés, en su *Retórica cristiana*, propone —como cualquiera de las *artes praedicandi*— enseñar cómo se hace un buen orador, pero desde la experiencia en el Nuevo Mundo, de ahí la preocupación por las exposiciones doctrinales y por las ilustraciones. Todos los franciscanos citados siguen el espíritu con el que llegaron los doce primeros a México, esto es, evangelizar, tratando de crear una comunidad encarnada en la pobreza y simplificada de la vida, a la espera laboriosa y orante de la parusía, cuyos signos anticipatorios estaban en la propia historia. Parece ser que incluso, en el desarrollo del grabado novohispano, la pintura sería substituida por un medio gráfico de producción en serie para los lienzos didácticos. Como indica Elena Isabel de Gerlero, es de desear que algún día en el Archivo de Indias se encuentre la carpeta que contenga la colección de temas didácticos que los franciscanos mandaron al Consejo de Indias, para ver el sistema de impresión que emplearon (1987: 79-89).

En el grabado once, aparece el nemotécnico de Valadés, que habían utilizado los frailes para enseñar las letras del alfabeto a los indígenas. En el doce, el calendario prehispánico de los mexicanos, tomado posiblemente de Motolinía. En el grabado trece, dibuja el mundo prehispánico idealizado, los ritos y costumbres de los nativos con la descripción de los sacrificios que realizaban. Aparece el arco de medio punto en el remate de las pirámides, desconocido en el tiempo prehispánico. Dicho grabado fue copiado por Mendieta. En el diecisiete se representa el triunfo del cristianismo. Se trata de una bella alegoría en forma de cruz. En el pedestal aparecen escenas bíblicas del Antiguo Testamento y, en el cuerpo de la cruz, los principales episodios de la redención del género humano. A la izquierda una carabela ostenta en el centro la imagen de Cristo crucificado, simbolizando la difusión del cristianismo en América. A la derecha un misionero franciscano señala hacia la cruz mientras un indígena puesto de rodillas la adora. En el diecinueve, se representa la enseñanza religiosa a los indios por imágenes. El predicador franciscano, desde el púlpito renacentista, adoctrina a los indígenas que le escuchan con atención, utilizando imágenes de la pasión, la muerte y la resurrección de Cristo. Dicho grabado fue copiado por Mendieta y por Torquemada.

En el dibujo veinte, aparece el pecador abrumado por sus culpas y delitos. El demonio lo halaga para que ocupe una silla en llamas. A la izquierda le sale al encuentro un ángel que lo exhorta al ejercicio de las virtudes. En el siguiente, se dan cita las tentaciones y pecados conducidos por el demonio para que el hombre peque. Las figuras humanas están copiadas de códices indígenas.



[IMAGEN 2]. «Los tormentos de los pecadores». Diego Valadés (1579). *Retórica cristiana*. Perugia: s.e., p. 216.

En el veintidós (imagen 2), se representan los tormentos de los pecadores, producidos por los demonios. En la parte superior sobresale Lucifer, a quien rinden homenaje y tributo los otros diablos. El grabado veintitrés escenifica la santificación del matrimonio y el castigo por su profanación (los hombres asaeteados y apedreados). Aparece el matrimonio cristiano en la parte superior y en la parte inferior los cónyuges infieles. Recordemos la importancia que para los franciscanos tuvo la administración de los sacramentos y las controversias que hubo al respecto entre las distintas órdenes religiosas. La escena veinticuatro representa la creación del mundo. Aparecen las etapas bíblicas de la creación del universo, desde los ángeles, el hombre y los diversos animales hasta los vegetales americanos. América está totalmente integrada en la creación divina del mundo, sin asomo de duda. De la mano de Dios nació América, al igual que el resto de la ecúmene. No olvidemos la tradición de la descripción geográfica, en los poemas narrativos medievales, del universo, y su adopción en el *Laberinto* de Mena y, más tarde, en *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Como la obra de la conquista de Chile, la *Retórica cristiana* puede considerarse una biblioteca andante por las múltiples lecturas que afloran en ella, en especial las clásicas y antiguas, con una predilección por la *Eneida* y la épica culta. Y si bien Ercilla, en su obra cumbre, nos describe la composición física del universo, con el objetivo de integrar América en el mundo cristiano, en una visión moderna del orbe (mezcla la cosmografía antigua con la geografía nueva), el fraile Valadés simboliza la unidad de ambos continentes dibujando el origen divino de estos a través de la creación, para que los católicos europeos entiendan que están unidos y en pie de igualdad con sus hermanos americanos. Se trata, como es propio de la épica, de la fundación o refundación del orbe cristiano. En dicho grabado, aparece en la parte superior la Santísima Trinidad, inspirada en Durero, y en la inferior, Lucifer en el infierno. La temática demológica o el programa de contenido escatológico y apocalíptico, muy afín a los franciscanos, se encarga ahora en los temas del juicio final: las trompetas de los ángeles, la venida de Cristo, la apertura de las tumbas... y las fauces de Leviatán. Es uno de los grabados más importantes y que más noticias nos aporta sobre la simpatía de los franciscanos hacia las tesis de Joaquín de Fiore. En el dibujo veinticinco, los indios aparecen ante un calvario inspirado en Durero. Esta imagen fue copiada por Mendieta. En el veintiséis y el veintisiete, aparece Valadés evangelizando a los chichimecas.

Como señala Rolando Carrasco, en «El *exemplum* como estrategia persuasiva en la *Retórica Cristiana* de fray Diego Valadés» (Carrasco, 2000: s.p.), ya en 1945, la tradición crítica aludiría a la figura de fray Diego Valadés como el humanista, grabador, misionero y evangelizador, que tuvo el mérito de ser el primer mexicano que imprimió un libro en Europa, dedicado al sumo pontífice Gregorio XIII. La aportación de los grabados, según Francisco de la Maza, habría de

ser fundamental para comprender el hecho de que por primera vez se diera a la imprenta un libro que trata y retrata América con un sentido de enseñanza, no de propaganda. De esta forma, Valadés explica a Europa el último problema social que surgía, el problema americano, como una integración de la cultura católica, es decir, universal; y en lugar de recurrir exclusivamente a las antiguas fuentes clásicas, toma también sus propias experiencias vividas y sufridas en su patria. A este aspecto calcográfico solo recientemente le han dado seguimiento Elena Isabel de Gerlero (1987), Mario Sartor (1992) y Santiago Sebastián (1995).

En *La portentosa vida de la Muerte* aparecen, como hemos dicho más arriba, dieciocho láminas atribuidas a Francisco Agüera Bustamante, grabador de la segunda mitad del siglo XVIII e ilustrador de libros. No es difícil relacionar tales imágenes con los dibujos de Hans Holbein, inspirados en el género de la danza y en donde esta recibe un tratamiento grotesco, por sus disfraces y sus gestos exagerados y descoyuntados. María Jesús Griselda Gómez Pérez ha realizado un estudio comparativo y muy detallado entre las imágenes iconográficas que aparecen en *La portentosa vida de la Muerte* y las de Holbein. Como señala Gómez,

las representaciones gráficas de la muerte como personaje se datan en el siglo XV, y se puede decir que adquieren personalidad y popularidad, cuando Hans Holbein, el Joven, —destacado pintor y grabador alemán— realiza entre 1523 y 1526, una serie de cuarenta y un dibujos cuyo tema central es la ineludible mortalidad del hombre (2011: 117).

De esos cuarenta y uno, los cuatro primeros sitúan a Adán y Eva en el paraíso y en el resto la muerte se presenta al lado de distintos personajes, acompañando a los hombres hasta el final<sup>6</sup>, en un orden similar al del texto de Bolaños, si bien en este solo aparecen dieciocho. A diferencia de Holbein, Bolaños dota de vida propia a la muerte.

En la representación que se hace de la muerte, Herbert González Zymla realiza un estudio iconográfico e indica cómo la historiografía afirma que la danza macabra deriva de las imágenes del encuentro entre tres vivos y tres muertos cuando la advertencia, que en el caso de vivos y muertos solo afecta a tres hombres de la más alta condición social, se convierte en un aviso universal (González, 2014: 40). González rastrea, asimismo, el origen de la danza de los esqueletos en el budismo, donde eran frecuentes, a mediados del XIII, las escenificaciones en la

<sup>6</sup> En los *Simulacros de la Muerte* (Lyon, 1536) de Hans Holbein el Viejo, se incluye la historia de Adán y Eva como origen de la condición humana del pecado y la muerte, incluyendo al ángel exterminador con la espada de fuego, expulsando del Paraíso a Adán y a Eva a quienes acompaña la Muerte que tañe una zanfoña y les obliga a bailar la primera danza macabra. La Muerte, con una actitud entre irreverente e irónica, sorprende a los vivos, desprevenidos, y se burla de ellos al capturarlos.

corte mongola de Kublai Khan. Allí vivían acreditados como embajadores y como obispos para la evangelización de Oriente varios franciscanos, entre los que estaba fray Juan de Montecorvino, que vivió en Pekín. En sus escritos describe las danzas de esqueletos como una invitación a la población a que lleve un comportamiento honesto. Fueron estos franciscanos, señala González (2014: 40), los que al regresar a Europa introdujeron la danza macabra en el teatro litúrgico cristiano.



[IMAGEN 3]. «Dixit: cogitationem suam in eo esse, ut omnes terram suo subjugaret».  
 Fray Joaquín BOLAÑOS (1792). *La portentosa vida de la Muerte*.  
 Ciudad de México: Joseph de Jáuregui, 1792. Precede a la portada.

Ya he comentado cómo los franciscanos se dedicaron a la predicación y a la conversión y que para ello se sirvieron de la escritura entendida como discurso retórico y de representaciones plásticas. En palabras de Rubial, «los autores religiosos novohispanos percibieron retóricamente la muerte» (2007: 126). Prácticamente en todas las hagiografías barrocas, influidas profundamente por las *artes moriendi* medievales, el tema de la buena muerte es un pretexto para desarrollar la función fundamental de la retórica que es la transmisión de enseñanzas morales a partir de la descripción de virtudes y de la lucha final del alma contra las tentaciones y los vicios. Libros, hagiografías, crónicas espirituales (fray Juan Grijalva, Motolinía<sup>7</sup>, Jerónimo de Mendieta, fray Juan de Torquemada o Diego Valadés

<sup>7</sup> La *Historia de los indios de la Nueva España* es una obra que tiene como finalidad dar fe de la extraordinaria labor de evangelización realizada por Motolinía y por la orden seráfica ante los impedimentos padecidos (censuras, bulas, persecuciones), ya sea por las autoridades coloniales, ya por las de España, que estaban decantándose hacia las ideas de Bartolomé de las Casas o por el propio Bartolomé de las Casas. Es por tanto un texto triunfal de propaganda de la orden seráfica,

trabajan con la retórica de la muerte), catecismos o sermonarios se ocupaban del bien morir.

Grisela Gómez, que ha estudiado exhaustivamente los dieciocho grabados de Francisco Agüera, analiza la figura de la muerte ya en distintos códices indígenas como el Dresde o Grolier, donde hay imágenes de la muerte. Las láminas de Agüera fueron creadas específicamente para ilustrar el texto de Bolaños y posiblemente sean las más antiguas de entre los grabados que utilizan a la muerte como personaje festivo, carnavalesco y moralizador.

Quizá valga señalar, con respecto al texto de Bolaños, que, a pesar de la clara influencia que recibe el tratamiento de la muerte de la tradición hispánica —muerte igualadora, *ubi sunt* y *contemptus mundi*—, hay algunos aspectos que la alejan de ella. De esta manera, así como un rasgo esencial de nuestro género hispano lo constituyen los personajes, pues es propio de las danzas el desfile social de todos «los estamentos, representantes verídicos de los *estados*, profesiones y categorías de la sociedad medieval», tal como señala Infantes (1997: 153), en el caso de *La portentosa vida de la Muerte* dicho protagonismo queda relegado a los estratos más elevados. Asimismo, es ajeno a la tradición hispánica el modo de actuación de la muerte en el texto que nos ocupa. Como señala López de Mariscal, posiblemente haya que acudir a fuentes amerindias (teatro novohispano, de evangelización) —que a su vez influirán en la forma que el mexicano tiene de concebir la muerte— en esta personalidad que «la lleva a aliarse con el demonio, sorprender al hombre en culpa y olvidarse que su jurisdicción está relacionada con los cuerpos, no con las almas de los seres humanos» (López, 1992: 36).

Así, el cuadro cuatro de *La portentosa* representa el matrimonio de la muerte con los pecadores. Aparecen un pecador al lado izquierdo, el demonio en el centro y la muerte esqueleto en el derecho. El diablo se representa desnudo, con cuernos, orejas puntiagudas, alas, patas de gallo y cola. En el cinco asistimos a un conciliábulo convocado por la Muerte para agilizar el poblamiento de sus dominios. Esta se dirige al Apetito y al Demonio como cómplices, y a un tercer personaje difícil de identificar. El maligno sin alas guarda silencio y trae entre sus manos un libro, quizá las *Sagradas Escrituras*. En la imagen dieciocho aparece la Senectud y asistimos al óbito de la Muerte, con la guadaña, el arco y las flechas. A través de la ventana, aparecen las trompetas divinas que llaman al final de los tiempos y al juicio final, un cometa que presagia las catástrofes venideras y dos ramas de un

---

que defiende su política evangelizadora y que demuestra los logros conseguidos (sin exclusión de milagros) a través de los hechos, esto es, la misma *Historia*, con una inclusión hagiográfica de la vida de fray Martín de Valencia, pastor de los doce, y la exposición de los trabajos de los sacrificados frailes, elegidos de Dios.

árbol, una con hojas y otra sin ellas, y de ella cuelga una campana. El día del Juicio Final lo vemos representado en el penúltimo grabado de Agüera.

De igual manera, en el capítulo XXXVIII de *La portentosa vida de la Muerte*, de Bolaños, se asomará Lucifer por la ventana de un sepulcro para ver el día del Juicio Final; y en el siguiente aparecen las señales funestas que anunciarán al mundo el fallecimiento de Satanás. Un cometa avisará de la vecindad de la muerte. El autor habla de presagios muy infaustos. Se presentará la funesta imagen de un esqueleto árido, seco y consumido. Bolaños avisa que «estas prodigiosas señales no son otra cosa que unos síntomas mortales, que declaran estar el mundo muy próximo a agonizar, y también la Muerte, porque hasta la Muerte ha de acabar» (López, 1992: 349).

La representación de los castigos infernales vemos que aparece tanto en la obra de Valadés como en la de Bolaños. Las ilustraciones de la *Retórica cristiana* muestran una amplia gama de torturas, tal y como ha estudiado Elena Isabel Gerlero (1987). Curiosamente, todos estos tormentos aparecen en la parte cuarta del texto, cuando el autor trata específicamente de la Nueva España y la población indígena. Son escenas de martirios infernales inspirados en la tradición occidental y, si bien no se han localizado las fuentes gráficas, sí lo están las textuales, aunque son abundantes y poco precisas (desde Eusebio de Cesárea, Aurelio Prudencio, san Agustín o Dante, hasta las representaciones teatrales, autos sacramentales o pintura sacra). Infundir el miedo entre la población indígena era el motor fundamental para la conversión y la cristianización de los indios. En este sentido, la iconografía demoníaca cristiana era muy efectiva.

Siguiendo el mismo espíritu didáctico, las escenas del Juicio Universal que aparecen en los grabados de Valadés y Bolaños cruzaron el Atlántico para asistir a la conversión de los habitantes de la Indias Occidentales. En los virreinos de la Nueva España (México) y el Perú, las escenas del Juicio Universal fueron usadas por los misioneros para enseñar a los indígenas el concepto foráneo del más allá católico. Allí se concedió mayor importancia a los castigos infernales que a la representación de la segunda parusía, con el fin de ayudar al hombre (indio o europeo) a controlar sus instintos pecaminosos. En el caso del mestizo y de Bolaños, la representación del Juicio Final está ligada al pensamiento milenarista de estos dos franciscanos que fueron evangelizadores de los indios, predicadores incansables, formadores de otros frailes y comentaristas de las *Sagradas Escrituras*. Tanto la *Retórica cristiana* como *La portentosa vida de la Muerte* están construidas como tratados o sermonarios de los *Libros Sagrados* y son útiles para la clarificación de ciertos pasajes por parte de dos autoridades competentes. No hay que olvidar que las aspiraciones joaquinistas nutrieron a los franciscanos observantes de tal manera que estos jugaron un papel preponderante en la Iglesia española, a partir del siglo XVI. El hecho de que la reforma del padre Guadalupe se implantara al mismo

tiempo que la conquista de México se interpretó de manera providencial. Los franciscanos se dedicaron, bajo estos presupuestos, a la predicación y a la conversión como conquista espiritual, ante la creencia de la inminente llegada del fin del mundo. En las respectivas obras, se pone de manifiesto, a través de los dibujos o grabados, la necesidad de restaurar la unidad perdida, «traslaticia renovatio».

## 2. CONCLUSIONES

Bolaños sigue tanto en sus presupuestos doctrinales y políticos como en los métodos de predicación a sus antecesores y maestros franciscanos de primera hora, con Motolinía, fray Martín de Valencia y Jacobo de Testera a la cabeza, pues a este último se le atribuye la introducción de este método didáctico en la Nueva España. Testera, al no conocer la lengua, en 1529, aplicó este novedoso sistema para facilitar la comunicación a través de imágenes y dibujos, y con la ayuda adicional de un intérprete. En cualquier caso, en tanto que la iconografía de Valadés es de factura medieval y renacentista, la de Bolaños, en la línea contrarreformista en su representación de la Muerte, está influida por la tradición mexicana de la santa Muerte (sin olvidar la carnavalesca hispánica). En ambos el terror, el miedo y lo escatológico cumplen un mismo papel didáctico y aleccionador.

La iconografía se perfila como la técnica más efectiva para el adoctrinamiento o el seguimiento de la vida cristiana, ante el terror que inspiran los dibujos en aquel que persista en el paganismo o se desvíe del buen camino. Huizinga en su clásico estudio *El otoño de la Edad Media* señalaba que dicha época fue la que mayor énfasis puso en el pensamiento de la muerte como agonizante, pero siguiendo la obra de Bolaños vemos que la idea de la muerte persiste con igual acritud o dureza. Tal vez sería más apropiado hablar de un pensamiento que recorre toda una tradición cristiana, que persiste a lo largo de los siglos, más que atribuirlo a un periodo temporal. Siguiendo la metodología de Erwin Panofsky (Burke, 2006: 26), partimos de que la cosmovisión cristiana homogeneizó a dos culturas, a través de la transmisión europea y de la transformación americana. Más tarde, esa idea de comunidad cristiana será sustituida por la idea de la imaginación (nacional, política, histórica, social, de género, de clase...), por la construcción e invención de las tradiciones. La construcción simbólica de la comunidad americana tendrá como finalidad reafirmarse en su identidad e independencia y borrar el pasado colonizado. Un ejemplo reside en las insólitas lecturas actuales de los *Comentarios Reales* del inca Garcilaso de la Vega. Pero ese es otro tema.

## BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Pedro (1960). *Métodos misionales en la cristianización de América: Siglo XVI*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BURKE, Peter (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Pablo Hermida Lazcano (trad.). Barcelona: Paidós.
- CARRASCO, Rolando (2000). «El *exemplum* como estrategia persuasiva en la *Rhetorica cristiana* de fray Diego de Valadés». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 77, pp. 33-66.
- CASTRO Y CASTRO, Manuel (1988). «Lenguas indígenas americanas transmitidas por los franciscanos del siglo XVII». *Archivo Ibero-Americano*, 48, pp. 485-572.
- CHAPARRO GÓMEZ, César (1996-2003). «Retórica, historia y política en Diego Valadés». *Norba. Revista de Historia*, 16, pp. 403-419.
- CHAPARRO GÓMEZ, César (2015). *Fray Diego Valadés. Evangelizador franciscano en Nueva España*. Badajoz: CEXECI.
- CHAUVET, Fidel (1984). «Métodos misionales». En Enrique Dussel (coord.), *Historia general de la Iglesia en América Latina*. Ciudad de México: Sigüeme, pp. 19-27.
- DUVERGER, Christian (1987). *La conversion des indiens de Nouvelle Espagne, avec le texte des Colloques des Douze de Bernardino de Sahagún*. Paris: Éditions du Seuil.
- DUCH, Lluís (1992). *La memòria dels sants: El projecte dels franciscans a Mèxic*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GARIBAY, Ángel María (1987). *Historia de la literatura náhuatl*. Ciudad de México: Porrúa.
- GERLERO, Elena Isabel (1987). «La demonología en la obra gráfica de fray Diego Valadés». En Elisa Vargas Lugo (ed.), *Iconología y sociedad. Arte colonial hispanoamericano, XLIV Congreso Internacional de Americanistas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 79-89.
- GÓMEZ PÉREZ, María Jesús Griselda (2010). *Aportaciones al estudio de la imagen gráfica como documento social. La imagen festiva de la muerte en México*. Félix del Valle Gastaminza (dir.) [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid <<http://eprints.ucm.es/13271/1/T32592.pdf>>.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014). «La danza macabra». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 6, 11, pp. 23-51 <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf>>.
- INFANTES, Víctor (1997). *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- LOMITZ-ADLER, Claudio (2011). *Idea de la muerte en México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ, Francisco José (2009). «Literatura, religión y sociedad: De *La portentosa vida de la Muerte* a *Don Catrín de la Fachenda*». *Temas y Variaciones de Literatura*, 32, pp. 219-235.
- LÓPEZ DE MARISCAL, Blanca (ed.) (1992). Fray Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la Muerte*. Ciudad de México: Colegio de México.
- MAZA, Francisco de la (1945). «Fray Diego de Valadés, escritor y grabador franciscano del siglo XVII». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 13, pp. 15-44.

- MENDIETA, Jerónimo de (1973). *Historia eclesiástica indiana*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- MOTOLINIA, fray Toribio de Benavente (2014). *Historia de los indios de la Nueva España*. Madrid: Anejos – Real Academia Española.
- NETTEL, Patricia (1993). «Cosmovisión y cultura material franciscana en los pueblos de indios de Nueva España según fray Diego Valadés (una perspectiva etnográfica)». En Francisco Morales y Elsa Cecilia Frost (eds.), *Franciscanos y mundo religioso en México*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- O’GORMAN, Edmundo (1989). *El libro perdido de Fray Toribio Motolinía. Ensayo de reconstrucción de la obra histórica extraviada de Fray Toribio Motolinía*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- PALOMERA, Esteban J. (1962). *Fray Diego Valadés, o.f.m., evangelizador humanista de la Nueva España*. Ciudad de México: Jus.
- PHELAN, John L. (1972). *El reino milenario de los franciscanos en el Nuevo Mundo*. Josefina Vázquez de Knauth (trad.). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RUBIAL, Antonio (2007). «La muerte como discurso retórico en algunos textos religiosos novohispanos». *Anuario de Historia*, 1, pp. 125-142.
- RUIZ, fray Juan (1914-1915). «Fray Jerónimo de Mendieta, historiador de la Nueva España». *Archivo Ibero Americano*, Madrid: segunda época, t. 1, pp. 290-300, 488-499; t. 2, pp. 188-201, 387-404; t. 4, pp. 341-373.
- SANTIAGO, Sebastián (1995). «El franciscano Valadés y la capilla abierta». En Santiago Sebastián, Mariano Monterrosa Prado y José Antonio Terán Bonilla (eds.), *Iconografía del arte del siglo XVI en México*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de Zacatecas, pp. 101-104.
- SARTOR, Mario (1992). *Ars dicendi et excudendi: Diego Valadés incisore messicano in Italia*. Padua: CLEUP.
- SERNA, Mercedes (2017). «La portentosa vida de la Muerte, de fray Joaquín Bolaños, un texto apocalíptico y milenarista». *Revista de Indias*, 77, 269, pp. 115-136.
- SOLANO, Francisco (ed.) (1973). *Historia eclesiástica indiana de Jerónimo de Mendieta*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- TERÁN ELIZONDO, María Isabel (1997). *Los recursos de la persuasión*. Ciudad de México: El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Zacatecas.
- VALADÉS, Diego (2003). *Retórica cristiana*. Esteban J. Palomera (intr.), Alfonso Castro Pallarés (adv.), Tarsicio Herrera Zapién (pream.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- VÁZQUEZ, María Ángeles (2008). *La portentosa vida de la muerte de fray Joaquín Bolaños*. Centro Virtual Cervantes <[http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/octubre\\_08/01102008\\_02.asp](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_08/01102008_02.asp)>.

Recibido: 19/10/2020

Aceptado: 04/12/2020



EL ESPÍRITU DIDÁCTICO Y COMUNITARIO DE LOS FRANCISCANOS  
DIEGO VALADÉS Y JOAQUÍN BOLAÑOS A TRAVÉS DE LA ICONOLOGÍA

RESUMEN: En el presente artículo analizamos la técnica de los grabados como uno de los métodos de enseñanza más eficaces del proyecto misional, universal y ecuménico de los franciscanos, implantado para la evangelización de América. Partimos desde la introducción y uso de dicho método educativo y evangelizador, utilizado por los primeros franciscanos que llegaron a América, hasta su evolución en el siglo XVIII. Concretamente, estudiamos los grabados de Diego Valadés y Joaquín Bolaños. Las imágenes o grabados de los dos franciscanos —evangelizadores de los indios, predicadores incansables, formadores de otros frailes, comentaristas de las *Sagradas Escrituras* y de espíritu milenarista— son de factura medieval y renacentista y en la línea contrarreformista en su representación de la muerte. En ambas obras, el terror, el miedo y lo escatológico cumplen un mismo papel didáctico y aleccionador.

PALABRAS CLAVE: Colectividad, comunidad, homogeneización, grabados, terror, cristianismo.

THE PEDAGOGICAL AND COMMUNITARIAN SPIRIT OF THE FRANCISCANS  
DIEGO VALADÉS AND JOAQUÍN BOLAÑOS FROM THE PERSPECTIVE OF ICONOLOGY

ABSTRACT: This article analyses the use of engravings as one of the most effective teaching methods applied by the Franciscans in their mission to evangelize America. We start with the introduction and use of this educational and evangelizing method by the first Franciscans to arrive in America and trace its evolution until the eighteenth century. Specifically, we study the engravings of, Diego Valadés and Joaquín Bolaños. The images or engravings of the two Franciscans —evangelizers of the Indians, tireless preachers, trainers of other friars, commentators on the *Holy Scriptures* and bearers of a millenarian spirit— reflect medieval and Renaissance thought, and their representation of death conforms to the tenets of the Counter-reformation. In both works, terror, fear and the eschatological perform the same educational and instructive role.

KEYWORDS: Collectivity, community, homogenization, engravings, terror, Christianity.



# JOSÉ TORIBIO MEDINA Y LOS SIGLOS DE ORO (ALGUNOS EJEMPLOS SOBRE AMERICANISMO Y TRADICIÓN HISPÁNICA)

JOSÉ CARLOS ROVIRA

Universidad de Alicante

rovi@ua.es

A la memoria de Florencio Sevilla

**S**iempre he prestado atención a aquellos críticos e historiadores hispanoamericanos que, conscientes de que estaban buscando una aportación a los estudios sobre América, no quisieron perder de vista la tradición clásica de la literatura española, porque sabían que, en caso de desconocerla, iba a ser como perderse en atajos que provocaban pérdida de perspectiva o, peor, el naufragio en la comprensión de lo propio. He tenido por eso máxima atracción hacia algunos nombres, como el chileno José Toribio Medina (1852-1930)<sup>1</sup> y el dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946)<sup>2</sup>. Voy a tratar aquí del primero, en la medida en que significa una visión nueva, trasatlántica, del Siglo de Oro.

Busqué a Medina, al tiempo que a otros, como propuesta didáctica. Durante años, he iniciado los cursos explicando que no sabrá literatura hispanoamericana quien no sepa, al menos, los fundamentos clásicos de la literatura española, pero ¡ay! del que sepa solo literatura española sin tener en cuenta el caudal literario de la hispanoamericana.

Planteo por eso aquí la lección de una figura principal de la crítica y la historiografía. Lo intento situar ante los Siglos de Oro como aproximación de la que, creo, se derivan lecciones importantes a uno y otro lado del océano. Lo hago también,

---

<sup>1</sup> Publiqué en Chile un libro sobre Medina en su trayectoria global y en sus aportes e incitaciones para ampliar el canon literario hispanoamericano (Rovira, 2002).

<sup>2</sup> Sobre Henríquez Ureña, su tiempo y su visión de la literatura española, realicé una aproximación en Rovira (2010).

sobre todo, por una constatación realizada por Daniel Eisenberg, en su panorama sobre la crítica e historiografía cervantista cuando afirmaba: «Las ediciones y estudios cervantinos del chileno José Toribio Medina han tenido poquísima acogida» (1991: n. 213). Es curioso que, en general, los estudios historiográficos de Medina no hayan despertado la atención que merecían.

## 1. ENTRE LA BIBLIOGRAFÍA Y LA HISTORIA LITERARIA

Los casi trescientos libros que el chileno José Toribio Medina produjo, también como editor, nutren una tradición bibliográfica que fue imprescindible para el conocimiento de la producción de la imprenta en los países de la América hispánica. Son obras en las que, junto a la ficha bibliográfica más completa, se unen indicaciones y notas con información de autores, editores, imprentas y referencias bibliográficas anteriores. Junto a este trabajo que lo identifica esencialmente, Medina realiza una serie de obras historiográficas y literarias que tienen como objetivo las grandes líneas y figuras presentes en los países que estudia, principalmente en el suyo, Chile.

Uno de sus primeros trabajos fue su *Historia de la literatura colonial de Chile*, publicada en 1878 y fruto de una memoria presentada en la Facultad de Filosofía y Humanidades de Santiago. Tenía Medina 26 años y el dictamen sobre su obra, con valoración de Gregorio Víctor Amunátegui y Benjamín Vicuña Mackenna, pone de relieve que se trata del primer estudio de esa envergadura para la determinación de una «literatura colonial». En más de mil páginas, se desgrana una obra en la que lo literario se aúna a la oratoria sagrada y la historia del territorio y de sus aconteceres cronísticos, pareciéndome relevantes sobre todo los capítulos dedicados a Ercilla, que abren el primer volumen; los que presentan ampliamente a Pedro de Oña, el *Purén indómito*, el *Cautiverio feliz* o la aportación más débil por su objeto de poemas sueltos, satíricos, místicos, amorosos.

Concluye la larga introducción a esta obra con una consideración importante por las orientaciones que indica y trataré luego.

Antes de terminar este rápido bosquejo de nuestra antigua literatura, debemos insistir en un hecho por demás curioso y que hemos tenido oportunidad de insinuar ya en más de una ocasión, y es la notable coincidencia que se observa en la marcha de nuestras letras en relación con las de la Península. Florecían en España, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo [...]³ y en nuestra tierra los conquistadores se entregaban con ardor al ejercicio de la rima; Ovalle escribía

<sup>3</sup> Aparece aquí el apellido Villegas tras una coma, por lo que se trata de una errata producida por los apellidos de Quevedo, ya que considero que no puede tratarse del poeta coetáneo Esteban Manuel de Villegas, pues sería incongruente que apareciese junto a los nombres mayores de la literatura española que cita.

el libro de estilo más acabado de aquella época, y Rosales estaba ya acopiando los materiales de su apreciable Historia. Termina en España el siglo de oro de su literatura, y entre nosotros no se ve aparecer durante casi un siglo entero más que las indigestas obras teológicas a que acabamos de referirnos (Medina, 1878: I, CXXXII-CXXXIII).

Es evidente el paralelismo que intenta trazar entre lo que consideraríamos primer Siglo de Oro y su proyección literaria en algunos ejemplos que determinan la primera identidad cultural chilena, como Alonso de Ercilla y Pedro de Oña. Es indudable también que su atención está centrada en los grandes modelos de Cervantes, Lope y Quevedo, con olvido, por bastantes razones, de Góngora que Medina no indica como referente. Calderón, sin duda, lo será en otros espacios historiográficos.

## 2. CERVANTES COMO UNIVERSO

Cervantes fue un argumento recurrente y extenso para él, como el principal universo literario al que se aproximó. Sus *Estudios cervantinos* contienen sin duda una original perspectiva historiográfica y son la recopilación, realizada por Rodolfo Oroz Scheibe, de la mayor parte de los trabajos dedicados a Cervantes por el polígrafo chileno<sup>4</sup>.

El primero, sobre *El disfrazado autor del Quijote*, es un recorrido, a través de casi ciento cincuenta páginas, de la cuestión de quién es el autor de la segunda parte apócrifa. Avellaneda resulta para Medina el fraile Alonso Fernández, lo que ya había anticipado Adolfo de Castro, aunque luego se desdijera para atribuir la autoría a Juan Ruiz de Alarcón, por las referencias que la obra contiene a Indias. Al margen de que todavía sea un enigma, sobre el que hay casi tantas contribuciones importantes e imaginativas como atribuciones, casi un centenar, el trabajo de Medina resulta un ejemplo de crítica filológica en el que se recorre las contribuciones principales desde sus orígenes y se reconstruye la biografía y la obra del dominico placentino, Alonso Fernández, a partir de los recuerdos en el falso Quijote de ciudades (Zaragoza, Toledo, Alcalá...), o de significados de sus libros, su lenguaje y sus conocimientos religiosos. Tras el estudio de Medina, escrito en 1918, seguimos, por supuesto, sin poder afirmar la autoría, que parece de imposible solución por carencia documental, a pesar de los múltiples intentos históricos, pero encontramos una deducción interesante que ha sido muy poco atendida.

<sup>4</sup> Contiene: *El disfrazado autor del Quijote impreso en Tarragona fue fray Alonso Fernández, Novela de la Tía fingida, El Lauso de Galatea de Cervantes es Ercilla, Escritores americanos celebrados por Cervantes en el Canto de Calíope, Cervantes americanista: lo que dijo de los hombres y cosas de América, Cervantes en Portugal y Cervantes en las letras chilenas.*

La edición de *La Tía fingida* en 1919, con la discusión sobre la autoría y la afirmación por parte de Medina como obra de Cervantes, en polémica con Raymond Foulché-Delbosc (1899) y Francisco A. de Icaza (1916), apoyándose en Julio Cejador, a quien dedica la edición, con minuciosa anotación lingüística y cultural del texto, es también la entrada a un debate antiguo y nunca resuelto.

Entre otras obras, su cervantismo se hace imprescindible cuando vincula al escritor a presencias americanas<sup>5</sup>, a partir de un discurso pronunciado en el tercer centenario de su muerte, el 23 de abril de 1916 en la Academia Chilena de la Lengua, que conmemoraba la efeméride (Medina, 1916): *Cervantes americanista: lo que dijo de los hombres y cosas de América* es una primera propuesta global de miradas que van a ser duraderas. Que el nombre «América» solo aparezca en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, no es óbice para la presencia del Nuevo Mundo en múltiples textos que recuerda y en las ansias del viaje transoceánico que Cervantes quiso hacer, aunque no pudiese realizarlo. Algunos personajes cervantinos son también recorridos, como el inquisidor Francisco Tello de Sandoval que en *El Rufián dichoso* aparece como tal, en su viaje a México en 1544, acompañado por Lugo, y aclara Medina:

Rufián dichoso, que fue un personaje también de verdad: travieso y maleante en sus años de juventud, estudiante secular primero, se hace clérigo en Toledo, pasa en el séquito del Inquisidor a México, y allí se mete fraile y permanece hasta merecer con el ejemplo de sus acciones el título de «dichoso», digamos en buenos términos, el dictado de santo (1916: 81-83).

El protagonista Lugo no es otro que Cristóbal de la Cruz, cuya biografía, como la de Tello de Sandoval, también reconstruye Medina a través de fuentes concretas que fueron las utilizadas por Cervantes. Pero un personaje como Tello de Sandoval merece además una extensa reconstrucción histórica de su comportamiento en México, su enfrentamiento con el virrey Antonio de Mendoza y su actuación como inquisidor. Al margen de su presencia en la obra de Cervantes, Medina establece un diálogo entre literatura e historia que había plasmado en 1914 en *La primitiva inquisición en América* a propósito de la figura de Francisco Tello de Sandoval como inquisidor (Medina, 1914: I, cap. 4).

En esta conferencia introduce ampliamente un tema que va a ser recogido con extensión y absoluto rigor años después, como son los poetas americanos celebrados por Cervantes en el «Canto de Calíope» de *La Galatea*. Esta mirada de

<sup>5</sup> Otros trabajos, como *Cervantes en las letras chilenas*, son un ordenado recorrido, en el que entran múltiples referencias circunstanciales que demuestran, en cualquier caso, a pesar del centenar de registros comentados, la poca trascendencia cervantina en este país, que en el siglo XIX se empezó a subsanar mediante actos y escritos conmemorativos.

Cervantes a América se hace trascendente por la dimensión literaria que adquiere y por la relevancia que tenía en España hacia 1580 la recepción de estos ingenios. En un momento de su conferencia, recuerda cómo lo introduce Cervantes en su obra diciendo que «sí me parece que será bien daros alguna noticia agora de algunos señalados varones que en esta nuestra España viven, y algunos en las apartadas Indias a ella sujetas» (Medina, 1916: 90).

Entre los primeros, los españoles, era imprescindible recordar a Ercilla, para lo que Medina reproduce los famosos versos<sup>6</sup>:

Otro del mismo nombre, que de Arauco  
 Cantó las guerras, y el valor de España,  
 El cual los reinos donde habita Glauco  
 Pasó, y sintió la embravecida saña:  
 No fue su voz, no fue su acento rauco,  
 Que uno y otro fué de gracia extraña,  
 Y tal, que Ercilla en este hermoso asiento  
 Merece eterno y sacro monumento  
 (Medina, 1916: 91).

Sobre los que comenta:

Que tal es lo que dice del poeta cantor de nuestros orígenes y de la gloria araucana. ¡Ercilla! Bástenos en este momento con inclinarnos ante su nombre, que sería larga tarea analizar su obra y esbozar sus rasgos biográficos, por lo demás, de todos nosotros conocidos (Medina, 1916: 91).

### 3. ERCILLA COMO CONTRIBUCIÓN IMPRESCINDIBLE

Tardó algunos años en dedicarse ampliamente a Alonso de Ercilla y *La Araucana*, que fue el argumento que más investigación y páginas le ocupó, hasta la monumental edición de la obra en cinco volúmenes, impresa entre 1910 y 1918. El propósito de la misma lo indica en los preliminares del primer volumen:

Persuadidos de que hacía falta en Chile una edición digna de la nación que ha tenido la suerte, única en los tiempos modernos, de que sus orígenes hayan sido inmortalizados por la epopeya más notable de la literatura castellana, desde años atrás habíamos venido acariciando el proyecto de realizarla y de ofrecerla a nuestra patria como debido homenaje a los heroicos defensores de su suelo en tiempo de la

<sup>6</sup> Me ha sido de gran utilidad un libro de Eva Valero sobre Ercilla, donde se plantea entre muchas cuestiones, la relación de *La Araucana* con el *Quijote*, en el que aparece una valiosa referencia de la obra en el capítulo del escrutinio de la biblioteca; también se analiza la relación con el concepto de «edad de oro» en los dos libros (Valero, 2016: 50-74).

conquista, a los valientes y esforzados españoles que la incorporaron a la civilización y al poeta insigne que con levantada inspiración consignó para la posteridad las hazañas de unos y otros (Ercilla, 1910: I, VII).

Había introducido aquí un debate que va a ser continuo en la cultura chilena: el madrileño Alonso de Ercilla ¿creó un extenso poema para cantar a los «heroicos defensores de Arauco» o a «los valientes y esforzados españoles» que los vencieron? La declaración de los primeros versos ariostianos de la obra crea ya la resolución del enigma.

No las damas, amor, no gentilezas  
de caballeros canto enamorados;  
ni las muestras, regalos, ni ternezas  
de amorosos afectos y cuidados:  
mas el valor, los hechos, las proezas  
de aquellos españoles esforzados,  
que a la cerviz de Arauco, no domada,  
pusieron duro yugo por la espada  
(Ercilla, 1910: I, 1).

Antes, había publicado, entre enero y febrero de 1876, *Ercilla juzgado por la Araucana* en ocho números de *El correo del Perú*. Fue su primer trabajo sobre Ercilla y, como sabemos, abre una amplia indagación sobre el autor, sobre su religiosidad, sus rasgos morales y sobre la pintura de pasiones y vicios, que desarrollará en años sucesivos en múltiples escritos. Con estos primeros, forma el capítulo IV de su *Historia de la literatura colonial de Chile* (1878: 89-117), donde los tres capítulos anteriores reconstruyen una primera biografía de Ercilla en Chile y una primera reflexión sobre la importancia de la obra.

En 1888, aparece un primer trabajo bibliográfico con el título de *Bibliotheca Americana* (Medina, 1888). Se trata de una rara edición de noventa ejemplares que plantea dos líneas para el futuro: las sucesivas Bibliotecas que compondrá y que el nombre de Biblioteca Americana aparece ya referido a la propia, que irá acrecentando hasta veintidós mil volúmenes de los que el primer núcleo fueron los dos mil novecientos veintiocho títulos que anticipa en esta. En algunos de ellos acompaña breves reseñas biográficas de los autores iniciando el sistema biobibliográfico que asumirá posteriormente. Destacan en el catálogo las treinta y cuatro ediciones de *La Araucana* que ya posee, señalando un núcleo de interés que posteriormente confluirá en su magna edición de la obra. Las páginas dedicadas a la obra de Ercilla son reproducidas ese mismo año por Abraham König en su edición de *La Araucana* (Ercilla, 1888).

En 1910, Medina publica el primero de los volúmenes de lo que será la amplia edición de la obra. Es el que contiene el texto. Recordemos que Ercilla determina en su «prólogo», aparte de las dificultades con las que escribió sus versos, una justificación sobre su canto también a la heroicidad de los araucanos:

Y si a alguno le pareciere que me muestro algo inclinado a la parte de los araucanos, tratando sus cosas y valentías más extendidamente de lo que para bárbaros se requiere; si queremos mirar su crianza, costumbres, modos de guerra y ejercicio della, veremos que muchos no les han hecho ventaja, y que son pocos los que con tan gran constancia y firmeza han defendido su tierra contra tan fieros enemigos como son los españoles (1910: 17).

Sabemos que se abre con este párrafo y con muchos fragmentos de la obra que relatan el heroísmo indígena, un valor determinante para considerar este poema épico como el origen nacional de Chile. Medina mantiene el equilibrio sobre esta cuestión, sin hacer afirmaciones que hubieran sido tajantes, aunque esté vinculada a debates muy presentes en la época.

Su trabajo principal sobre Ercilla lo inicia más tarde, en 1912, cuando viaja a Madrid, porque sabe que en la Biblioteca de la Real Academia hay una documentación de casi seiscientas copias de documentos sobre Ercilla que ha legado el cervantista Cristóbal Pérez Pastor. Según Sergio Villalobos (1952: 24-25), en la Academia no se le permite el trabajo, lo que no se entiende por su condición de «correspondiente» y miembro de la Academia Chilena. Lo tendrá que solucionar Medina mediante reproducciones en el Archivo Notarial de Madrid, donde estaban los originales, para lo que tendrá que obtener influencias y gastar una importante suma de dinero.

Al margen de la anécdota, lo cierto es que, al regreso a Chile en 1913, Medina llevaba copiados los documentos que abrirán el segundo volumen de su edición de *La Araucana*<sup>7</sup>, hasta quinientos treinta y tres documentos inéditos concernientes a la vida de Ercilla, sobre lo que dice en el prólogo de este segundo volumen aparecido en el mismo año de su regreso:

A los que poseíamos entonces, sacados del Archivo de Indias y del de Simancas, hemos agregado los del Notarial de Madrid, que se cuentan por centenares, y de cuya noticia somos deudores, justo es reconocerlo, a don Cristóbal Pérez Pastor, ya fallecido. Nuestra labor ha sido por tal causa, harto más vasta de lo que en un principio nos imaginamos, nos ha demandado muchos sacrificios y sinsabores, pero,

<sup>7</sup> El segundo volumen aparece con el mismo formato en la Imprenta Universitaria de Santiago de Chile. Sobre el amplio trabajo sobre Ercilla, desde sus comienzos juveniles hasta esta edición, es interesante el estudio de Salvador Dinamarca (1952).

ciertamente, los damos por bien empleados, vencidas ya cuantas dificultades se nos ofrecieron en nuestro camino, porque, de ese modo, irradiará luz amplísima sobre la vida del cantor de Arauco [...] (Medina, 1913: V).

El tercer volumen, *Vida de Ercilla* (1917), es probablemente todavía, a lo largo de sus 350 páginas, la mejor reconstrucción biográfica de Ercilla desde su nacimiento en Madrid en 1533 hasta su muerte en la misma ciudad en 1594, narrando su periplo americano por Chile y Perú, y su trabajo en España, corrigiendo además múltiples errores de otros biógrafos mediante el acopio documental del volumen anterior.

Los volúmenes cuarto y quinto, que ven la luz en la Imprenta Elzeviriana también en 1918, están dedicados a lo que Medina llama «Ilustraciones», que son un amplísimo comentario crítico que estudia la bibliografía de *La Araucana* (las cuarenta y ocho ediciones que conoce ya); lo que llama «Preliminares de *La Araucana*», que van desde documentos de licencias, privilegios y tasas de publicación hasta dieciséis piezas poéticas dedicadas a alabar a la obra y al autor, junto a una en prosa; los «Aprobantes de *La Araucana*», que son los aprobantes legales y aquellas figuras, como el duque de Medinaceli o el marqués de Peñafiel, que fueron admiradores de Ercilla. Medina se extraña, sin embargo, de la falta de los grandes ingenios literarios en su aprobación.

Otro apartado amplio merece el capítulo de «Variantes» donde coteja desde las ediciones iniciales, en las que intervino el propio Ercilla (de esto dejan constancia significativas variantes sobre todo en la primera parte), hasta sucesivos errores de ediciones que son corregidas. El primer volumen sigue con la «Lexicografía», en donde, a lo largo de 250 páginas, define palabras y las coteja con textos de ingenios de la época inmediatamente anterior o coetáneos: usos de Garcilaso, Cervantes, Balbuena o Pedro de Oña, componen un valioso material lexicográfico. Concluye el volumen con «Voces indígenas»: 160 palabras araucanas son analizadas.

El último volumen de la obra se dedica a materiales históricos y crítico-literarios: «Los compañeros de Ercilla», «Ercilla y sus héroes en la literatura», «Juicio de *La Araucana*», «Imitadores», «Traductores de *La Araucana*» y un «Glosario» final, donde ordena alfabéticamente todas las palabras definidas, forman el amplio trabajo que se convierte en una moderna y rigurosa edición de la que deberían haber partido todas las demás contemporáneas.

En 1917 publica trabajos sobre la influencia de *La Araucana* en el teatro español, con una amplia introducción sobre la historia de América como fuente del teatro; en 1918, continúa esta línea con los nueve romances basados en la obra de Ercilla recogidos del *Ramillete de flores* de 1593.

## 4. PEDRO DE OÑA Y LA DISTANCIA DE MEDINA CON EL GONGORISMO

No podemos dedicar el espacio que sin duda merece la aportación de Medina sobre el primer poeta nacido en Chile, Pedro de Oña, pero sí señalar la importancia que adquiere su visión de este, desde los capítulos que le dedica en su temprana literatura colonial (Medina, 1878: 154-233); también por las ediciones que realizó del *Arauco domado* y, sobre todo, de *El temblor de Lima de 1609* (Medina, 1909).

Como sabemos, la imitación de *La Araucana* en el enlace temático con las guerras en Chile es evidente, aunque, mientras en Ercilla hay casi un héroe colectivo en las dos partes en lucha, con múltiples personajes principales, el *Arauco domado* es un canto glorificador al gobernador de Chile, García Hurtado de Mendoza, al que Oña canta por encargo. Sabemos los problemas que a Ercilla le causó quien quería que se le considerase personaje principal de la epopeya.

Aunque lo que nos importa ahora es la referencia poética que Oña introduce en su camino al gongorismo, lo que fue muy bien analizado por Teodosio Fernández (2010: 72-80), cuando planteó el crecimiento culteranista en *El temblor de Lima de 1609*, editado por Medina en 1909, para intensificarse en el *Ignacio de Cantabria* y en *El Vasauero*. Medina es tajante cuando edita por primera vez el diálogo entre el Rimac y el Tíber en honor de fray Francisco de Solano, en *El temblor de Lima en 1609*, que considera la mejor obra de Pedro de Oña, aunque, sin embargo,

Esta pieza, sin duda la más interesante de cuantas conocemos del licenciado chileno, se hace notar por la elevación de su estilo, por más que trasposiciones violentas y otras figuras de un gusto no muy puro vengan en ocasiones a deslustrarla. La ficción a que el poeta ocurre suponiendo que el río Rimac se dirige al Tíber para referirle todos los prodigios atribuidos a fray Francisco nos parece demasiado violenta, como que deja traslucir en alto grado las huellas del culteranismo de mal tono de que el autor estaba ya viciado (Medina, 1878: I, 232-233).

Góngora y el culteranismo no fueron apreciados por Medina, sobre todo, por la escasa tradición en Chile de su presencia, a pesar de su seguimiento inmenso en el virreinato del Perú y en Nueva España, pero más que nada por la inevitable pasión antigongorina de Menéndez Pelayo, a quien el erudito chileno leía desde siempre, a pesar de las distancias que sabemos que mantuvieron en otros temas<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> En mi libro sobre Medina, el último capítulo está dedicado a definir el mundo cultural e ideológico del autor, por lo que una confrontación con Marcelino Menéndez Pelayo —algunos críticos lo consideran su modelo— intenta definir las grandes diferencias que existían entre los dos: el método archivístico de trabajo, la visión de la Inquisición, el americanismo, el liberalismo definen el mundo de Medina frente al erudito cántabro.

## 5. ESCRITORES AMERICANOS CELEBRADOS POR CERVANTES

Antes dejé el discurso conmemorativo del centenario de Cervantes con los versos que dedicaba este en el «Canto de Calíope» a Alonso de Ercilla, donde el autor de *La Araucana* estaba situado entre los soldados-poetas. Más importante resulta la visión de «Ingenios americanos, de Nueva España y el Perú», que Medina recoge en un trabajo de 1926. No ha sido un lugar transitado por la historiografía hispanoamericanista valorar las posibilidades que este texto ofrece<sup>9</sup>. Sigo pensando que habrá que volver, en el futuro, sobre los versos de Cervantes y que solo un conjunto de indagaciones orientadas podrán responder a una incitación que el polígrafo chileno dejó en pocos ejemplares, aunque hoy podamos encontrarlos en edición digital (Medina, 1926).

El planteamiento de Medina fue intentar unir datos y textos de autores que, en el siglo XVII, fueron conocidos en España: Cervantes cantó —los cito con el orden alfabético que utiliza Medina en su estudio biobibliográfico— a Diego de Aguilar y Córdoba, Pedro de Alvarado, Juan de Ávalos y Ribera, Alonso de Estrada, Rodrigo Fernández de Pineda, Gonzalo Fernández de Sotomayor, Enrique Garcés, Diego Martínez de Ribera, Juan Mestanza de Ribera, Pedro Montes de Oca, Baltasar de Orena, Alonso Picado, Sancho de Ribera, Francisco de Terrazas, y cita al «capitán Salcedo» que Medina identifica como Juan de Salcedo Villandrando.

A pesar del desconocimiento que mantenemos sobre una parte de ellos, resulta relevante el papel de Medina para algunos autores. Un ejemplo es Diego de Aguilar y Córdoba, a quien Cervantes saludaba así:

En todo cuanto pedirá el deseo  
Un Diego ilustre de Aguilar admira,  
Un águila real, que en vuelo veo,  
Alzarse a do llegar ninguno aspira;  
Su pluma entre cien mil gana trofeo,  
Que, ante ella, la más alta se retira;  
Su estilo y su valor tan celebrado  
Guánuco lo dirá, pues lo ha gozado  
(Medina, 1926: 18).

La dificultosa reconstrucción biográfica de Medina, en ampliación y corrección de datos sobre algunos aspectos trazados por Marcelino Menéndez Pelayo, que había dado algunos apuntes antes sobre Aguilar y su obra *El Marañón* (Menéndez Pelayo, 1948: 69-71), ha llevado a la edición crítica de la obra por Guillermo

<sup>9</sup> Resulta sorprendente que, en uno de los mejores trabajos sobre el ámbito cultural peruano del XVI, el de Alicia de Colombí-Monguió sobre el *Petrarquismo peruano* (1985) se omita cualquier referencia a estas obras de Medina que, en cualquier caso, hubieran permitido densificar la «Academia Antártica» estudiada.

Lohmann Villena (1990). Se trata de una edición rigurosa de lo que el crítico peruano considera como una «narración, que ofrece los contornos de una novela de aventuras» (Lohmann, 1990: 10). Un conjunto de poemas, identificados por el historiador español y ampliados por el chileno, dan cuenta de lo que Lohmann llama «los nuevos heraldos», con el que titula un epígrafe que abre perspectivas para búsquedas y análisis que densifiquen la tradición literaria en esos años del siglo XVI de la colonia. En tiempo más reciente, Julián Díez Torres (2011) ha realizado otra edición crítica de amplias posibilidades.

Medina se planteó en otro trabajo, el *Laurel de Apolo* de Lope de Vega y su nómina de poetas, entre los que de nuevo seleccionó a los americanos. Lope supo de la existencia y cantó la obra de poetas americanos que se llamaron Amarilis, Juan de Arámbulo, Fernando de Avendaño, Gabriel de Ayrolo Calar, Bernardo de Balbuena, Alonso de Bonilla, Francisco de Borja y Aragón, Martín Carrillo de Alderete, Rodrigo de Carvajal y Robles, Alonso de Ercilla y Zúñiga, fray Alonso Franco y Ortega, Gabriel Gómez Sanabria, Luis Ladrón de Guevara, fray Lucas de Mendoza, Cristóbal de la O, Pedro de Oña, Luis Pardo, Matías de Porres, Juan Rodríguez de León Pinelo, Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, fray Gabriel Téllez (Tirso de Molina) y Jerónima de Velasco.

El enigma de esos nombres sigue siendo, exceptuando los que tuvieron una presencia masiva en conservación de su obra y en estudios posteriores —de la lista citada Bernardo de Balbuena, Alonso de Ercilla, Pedro de Oña, Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, fray Gabriel Téllez (Tirso de Molina), Enrique Garcés y Francisco de Terrazas— una cuestión historiográficamente relevante. Varios de ellos, españoles llegados a América, un portugués (Garcés) y el primer poeta criollo novohispano (Terrazas) tenían ya una amplia presencia en la época en la que Medina se ocupó de las nóminas de Lope y Cervantes. Sobre estos precedentes, Medina se lanzó a un nuevo trabajo de discusión bibliográfica y de aportación de datos. Como en el caso de Aguilar y Córdoba, todavía habría que intentar secundarlo.

## 6. VARIA DE APORTACIONES Y SU SIGNIFICADO

Quedan muchos más ejemplos de interés que ahora no podemos tratar<sup>10</sup>. Habría que desarrollar desde luego un apartado sobre sus contribuciones al estudio del teatro áureo en su relación con América: la historia de América como fuente del teatro español, que ya cité, o la edición del auto sacramental de *La Araucana*, atribuido a Lope de Vega (Medina, 1917), plantea elementos de interés, recuperados afortunadamente en trabajos recientes (Mata Induráin, 2011: 171-186).

<sup>10</sup> Por ejemplo, para completar el universo cervantino de Medina, repaso al cerrar estas notas su edición crítica del *Viaje del Parnaso*, publicada en 1925. Su prólogo y anotaciones se deberían haber tenido en cuenta en ediciones posteriores de la obra que no han prestado atención a sus aportes.

Queda, sobre todo, una sensación que es la que he planteado al principio: Medina miró con rigor la tradición literaria hispánica que se había proyectado en América, para dar dimensión a la producción que, sobre todo en Chile que acotó como literatura colonial, se estaba haciendo casi al mismo tiempo. En su obra, se contienen errores que la historiografía literaria ha ido corrigiendo. Eran inevitables por el carácter inaugural que tenía la recopilación de documentos con los que, más que una historia literaria, construyó un conjunto de monografías ordenadas por géneros (poesía, prosa, historia...). El mismo Medina corrigió equivocaciones a lo largo de su vida para lo que son realmente las monografías que construyeron su amplia historia colonial. Uno de sus discípulos principales, Guillermo Feliú Cruz, editó en 1970 sus *Estudios de literatura colonial de Chile* que contienen textos dispersos, junto a ampliaciones sucesivas que introdujo el propio autor en su obra y también las correcciones que aceptó sobre ella. Entre los textos dispersos, hay algunos muy importantes como los referentes a estudios sobre lenguas indígenas, como los relativos al padre Luis de Valdivia de quien editó su *Doctrina cristiana y catecismo con un confesionario, arte y vocabulario breves en lengua allentiac*, y cuya biografía reconstruyó; o también aparece una bibliografía de la lengua de los araucanos y nuevos estudios sobre el romancero en América; o sobre los refranes en el *Quijote y La Araucana*.

Hay una mirada doble continua por tanto al mundo literario español que consideraba imprescindible, y a aspectos principales de la colonia e incluso del mundo indígena, lo cual dota de indudable originalidad su perspectiva cultural, aunque mantiene su mirada principalmente desde la erudición, lo que le impide una interpretación y síntesis que hubiera sido casi imposible en su época.

Se ha analizado que su inicio como historiador de la literatura lo transformó muy pronto en la apertura de nuevos objetivos marcados por la erudición y, sobre todo, por la bibliografía, donde su trabajo fue intenso y memorable.

En sus últimos años, hablaba de una nueva *Historia de la literatura chilena* que incluso, alguna vez, consideró como ya escrita. Sobre ella planteaba que iba a ampliar a la surgida tras la independencia y llevarla hasta mediados del siglo XIX, con otro método basado en siglos y no en materias o géneros (Silva Castro, 1953: 20). Aunque nunca acabó su redacción, determinada solo por fichas y apuntes, su obra es a veces un conjunto de fragmentos que se convirtieron en libro —*Cosas de la colonia: apuntes para la historia del siglo XVIII en Chile*, 1889 y 1910— donde se entremezclaban cuestiones literarias, culturales y de la vida social que podrían ser la base de una historia literaria.

Consideramos sus trabajos sobre los Siglos de Oro una importante aportación por sus visiones de la literatura española y su plasmación en los estudios virreinales. Pensamos algunos olvidos, en la crítica y la historia literaria posterior, como lamentable desconocimiento de una gran tradición bibliográfica e historiográfica hispanoamericana.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR Y CÓRDOBA, Diego de (1990). *El Marañón*. Guillermo Lohmann Villena (ed.). Madrid: Atlas.
- AGUILAR Y CÓRDOBA, Diego de (2011). *El Marañón*. Julián Díez Torres (ed.). Madrid / Frankurt am Main: Iberoamericana / Vervuet.
- COLOMBI-MONGUIÓ, Alicia de (1985). *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral*. London: Tamesis Books.
- CERVANTES, Miguel de (1925). *Viaje del Parnaso*. José Toribio Medina (ed.). Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- DINAMARCA, Salvador (1952). «Los estudios de Medina sobre Ercilla». *Atenea*, 107, pp. 1-39.
- EISEMBERG, Daniel (1991). *Estudios cervantinos*. Barcelona: Sirmio.
- ERCILLA, Alonso de (1888). *La Araucana de Don Alonso de Ercilla y Zúñiga*. Abraham König (ed.). Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- ERCILLA, Alonso de (1910-1919). *La Araucana*. José Toribio Medina (ed.). Santiago de Chile <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-araucana--5/>>.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2010). «Góngora en la literatura colonial». En Joaquín Roses (ed.), *Góngora hoy IV-V*. Córdoba: Diputación de Córdoba / Estudios gongorinos, pp. 173- 188.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1899). «Étude sur *La Tía fingida*». *Revue Hispanique*, 19, pp. 256-306.
- ICAZA, Francisco A. de (1916). *De cómo y por qué La Tía fingida no es de Cervantes y otros nuevos estudios cervánticos*. Madrid: Imprenta Clásica Española.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2011). «La guerra de Arauco en clave alegórica: el auto sacramental de *La Araucana*». *Alpha. Sociedad y Literatura Colonial*, pp.171-186.
- MEDINA, José Toribio (1876). «Ercilla juzgado por la Araucana». En *El Correo del Perú*. Lima, n.º I, año VI, pp. 2-3; 9.1.1876, n.º II, año VI, pp. 9-10; 16.1.1876, n.º III, año VI, pp. 17-18; 23.1.1876, n.º IV, año VI, pp. 25-26; 30.1.1876, n.º V, año VI, pp. 33-34; 6.2.1876, n.º VI, año VI, pp. 41-42; 13.2.1876, n.º VII, año VI, pp. 49-50; 20.2.1876, n.º VIII, año VI, pp. 57-5.
- MEDINA, José Toribio (1878). *Historia de la Literatura Colonial de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta de la Librería El Mercurio.
- MEDINA, José Toribio (ed.) (1894). *Doctrina cristiana y catecismo con un confesionario Arte y Vocabulario breves en lengua Allentiac por el padre Luis de Valdivia de la Compañía de Jesús*. Sevilla: Imprenta de E. Rasco.
- MEDINA, José Toribio (1897). *Bibliografía de la lengua araucana*. Santiago de Chile: Impreso en casa del autor en la Imprenta Elzeviriana.
- MEDINA, José Toribio (1909). *El temblor de Lima de 1609 por el Licenciado Pedro de Oña. Edición facsimilar precedida de una noticia de «El Vasauro» poema inédito del mismo autor*. Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana.
- MEDINA, José Toribio (ed.) (1910). *La Araucana de D. Alonso de Ercilla y Zúñiga*. Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana.
- MEDINA, José Toribio (1914). *La primitiva Inquisición americana (1493-1569)*. Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana.

- MEDINA, José Toribio (1916). «Cervantes americanista: Lo que dijo de los Hombres y Cosas de América». *Boletín de la Academia Chilena correspondiente de la Real Academia Española*, t. 1, pp. 71-107.
- MEDINA, José Toribio (1917). *Dos Comedias Famosas y un Auto Sacramental basados principalmente en La Araucana de Ercilla, anotados y precedidos de un Prólogo sobre la Historia de América como fuente del teatro antiguo español*. Santiago de Chile: Imprenta-Litografía Barcelona.
- MEDINA, José Toribio (1917). *Vida de Ercilla*. Santiago: Imprenta Elzeviriana.
- MEDINA, José Toribio (1922). *Escritores hispanoamericanos celebrados por Lope de Vega en su Laurel de Apolo*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- MEDINA, José Toribio (1926). *Escritores americanos celebrados por Cervantes en el «Canto de Caliope»*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.
- MEDINA, José Toribio (1958). *Estudios cervantinos*. Rodolfo Oroz Scheibe (pról.). Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina.
- MEDINA, José Toribio (1970). *Estudios de literatura colonial de Chile*. Guillermo Feliu Cruz (ed.). Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina.
- MEDINA, José Toribio (1988). *Bibliotheca Americana. Catálogo breve de mi colección de libros relativos a la América Latina con un ensayo de bibliografía de Chile durante el período colonial*. Santiago de Chile: Typis Authoris.
- ROVIRA, José Carlos (2002). *José Toribio Medina y su fundación literaria y bibliográfica del mundo colonial americano*. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional / DIBAM.
- ROVIRA, José Carlos (2010). «Pedro Henríquez Ureña y la tradición española». En Eva Guerrero Guerrero (ed.), *Pedro Henríquez Ureña y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 41-60.
- SILVA CASTRO, Raúl (1953). «Medina, historiador de la literatura chilena. Notas para un estudio». *Atenea*, 107, pp. 1-15.
- VALERO JUAN, Eva (2016). *Ercilla y la Araucana en dos tiempos. Del siglo de oro a la posteridad*. Sevilla: Renacimiento.

Recibido: 23/06/2021

Aceptado: 07/07/2021



JOSÉ TORIBIO MEDINA Y LOS SIGLOS DE ORO  
(ALGUNOS EJEMPLOS SOBRE AMERICANISMO Y TRADICIÓN HISPÁNICA)

RESUMEN: La mirada de José Toribio Medina a la literatura colonial chilena es un ejemplo de reflexión desde su conocimiento profundo de la literatura española de los Siglos de Oro. Su cervantismo amplio y duradero abre caminos que luego no fueron muy transitados. Su trabajo editorial y crítico sobre Alonso de Ercilla, Pedro de Oña, o sobre los poetas americanos cantados por Cervantes y Lope de Vega, son ejemplos de indagación filológica de quien tuvo en la bibliografía americana y en la erudición su tarea abundantísima y principal. En el terreno crítico e historiográfico abundan también las lecciones de quien estaba fundiendo la tradición hispánica con su americanismo principal.

PALABRAS CLAVE: Medina, Siglos de Oro, historiografía, bibliografía, erudición, americanismo.

JOSÉ TORIBIO MEDINA AND THE SPANISH GOLDEN AGE  
(SOME EXAMPLES ABOUT AMERICANISM AND HISPANIC TRADITION)

ABSTRACT: José Toribio Medina's view of Chilean colonial literature is an example of meditation based on his profound knowledge of the Spanish literature of the Golden Age. His broad and long-lasting Cervantism opens up paths that have not been very much explored since then. His editorial and critical work on Alonso de Ercilla, Pedro de Oña, or on the American poets sung by Cervantes and Lope de Vega, along with many others, are examples of the philological research of someone whose main and most thriving work was American bibliography and erudition. In the critical and historiographical field also abound the lessons of someone who was fusing the Hispanic tradition with his main Americanism.

KEYWORDS: Medina, Spanish Golden Age, historiography, bibliography, scholarship, americanism.



# CAUTIVERIOS CONTEMPORÁNEOS DE PRIMO LEVI A SU SOMBRA EN ESPAÑA: MONTSERRAT ROIG Y JORGE SEMPRÚN

FANNY RUBIO

Universidad Complutense de Madrid  
frubio@filol.ucm.es

Homenaje a Florencio Sevilla

«Viendo un dolor sobrehumano» (Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel*).  
«Recuerdo haber vivido ese año en Auschwitz en un estado de ardor excepcional: debía a mi formación profesional, a una resistencia insospechada o bien a un instinto profundo. Nunca dejaba de observar el mundo y a la gente a mi alrededor, hasta tal punto que aún hoy sigo conservando una visión muy precisa de todo aquello. Experimentaba el deseo intenso de comprender. Constantemente era presa de una curiosidad que, más adelante, alguien calificó de hecho, nada menos que de cínica». Phillip Roth, «Primo Levi. Entrevista» (1986, 2017).  
«Nada jamás desviará el curso de este sueño, el flujo de esta Laguna Estigia» (Jorge Semprún).

**M**e llama poderosamente la atención que en la entrevista de Phillip Roth a Primo Levi citada más arriba se destaque el concepto de «curiosidad», curiosidad, en su caso, por lo que era capaz de hacer el hombre en el estadio de ignominia de los campos de concentración nazis; curiosidad irrenunciable que actúa como motor de la experiencia extrema en el periodo de la vida de Levi transcurrido en Auschwitz. Una curiosidad equivalente al concepto de «silencio», más potente que «resiliencia», del grupo de mujeres de Ravensbrück investigadas por Montserrat Roig; curiosidad que gesta en un segundo estadio su equivalente «fraternidad», el irrompible vínculo que extrae Jorge Semprún de las admirables sombras de potencia misteriosa descubiertas en el campo de Buchenwald. A Semprún le llamará también la atención el término «curiosidad» de Primo Levi y lo destacará como un sentimiento compartido cada vez que tenga oportunidad de comentar la obra del escritor italiano.

## I. ENTRE ESTO Y AQUELLO

Primo Levi (1919-1987) fue capturado el 13 de diciembre de 1943, a la edad de 24 años, por su condición de judío y resistente. Ese día concreto forma parte del memorial del autor, como cuentan uno a uno las víctimas del holocausto «el día» de sus detenciones. Tanto los relatos de Levi a partir de *Si esto es un hombre*, como las crónicas de los presos y presas de Ravensbrück tratados por Montserrat Roig en *Noche y niebla: Los catalanes en los campos nazis*, y las escenas relatadas por Jorge Semprún en *La escritura o la vida* (1995) y *Viviré con su nombre, morirá con el mío* (2001), nacen siempre de una fecha y un lugar en la historia vivida que acompaña a los protagonistas a lo largo de toda su existencia. Ligados a la curiosidad están «los otros», no aparte, «ligados» a la viva imagen del narrador que comparte en el escarnio con sus personajes el tiempo y el espacio. Con ellos el narrador sitúa su lugar de memoria compasiva en momentos excepcionales hasta ese instante no narrado, desconocido, para el lector común. A lo largo del proceso de escritura, la mirada se escapa del sujeto para vivir en la piel de los otros, siempre, digo, de manera excepcional, dada la lucha por la vida de todos. En los tres narradores, la escena inicial parte de unos ojos extrañamente sobrecogidos en la noche o en el amanecer en familia, atropellados por una detención y un itinerario a través del espanto. En la obra de los tres autores se describe, más o menos morosamente, el trayecto compartido con la masa humana, en los trenes con destino desconocido, y la llegada del gigantesco grupo humano en situación de necesidad a los barracones de un campo de ignominia igualmente atestados de seres humanos que se reemplazan en tandas de exterminio, sujetos de la durísima experiencia forzada en el campo de trabajo, el centro de las jornadas evocadas a lo largo de sus atormentados recuerdos vitales. En ese espacio de extrañamiento, sin precedentes en la memoria de los protagonistas, cobran forma rostros humanos con los que se han compartido los enigmas en un lugar concreto del mapa de Europa: Francia, Alemania, Polonia...

La obra de Primo Levi describe *in situ* la extenuante jornada laboral: el esfuerzo penoso de trasladar pesados tubos de hierro, piedras colosales, vigas para construir de un sitio a otro, trabajo intenso y permanente en los talleres de fabricación de calderas o piezas aéreas de las que depende el final de la guerra. Son presos vestidos con harapos, que asfaltan y construyen piezas de guerra defensivas con la sola ayuda de sus brazos, mientras sortean bajas temperaturas de frío polar. Justamente, la nieve es la expresión térmica de los relatos que evocan el paisaje temible durante el periodo transcurrido. La nieve, nueva fórmula de enorme poder evocador que romperá con su caída suave los procesos posteriores del olvido. El frío acompaña la crónica de Primo Levi, cuando aborda como si fuese una investigación científica, la conducta del arsenal humano que recuerda. También sucede en las páginas memorialísticas de Jorge Semprún, que comienzan con el *bagage*

cultural de quien formara parte de una familia ligada al poder político y a la *intelligentsia* de la República española, atado fatalmente a aquel desconocido infierno de terror. En ellos, la desventura se transmuta en conocimiento compartido y, a veces, sorprendentemente empático, por lo que lo sórdido se metaboliza por acto de escritura en lazo nuevo. Del barracón de Primo Levi al trabajo en la oficina de los traslados, donde se halla Semprún y al taller de las mujeres de Ravensbrück, con agravante de género, como es el sometimiento de muchas de ellas a los experimentos médicos, la realidad escondida y contada, pese a lo que pese, se abre paso implacable por primera vez en la historia ante los ojos del lector.

Hay que reconocer que las obras de los tres autores vivieron cierto éxito, un éxito que no fue ajeno a la crítica por parte de sectores relacionados con las historias relatadas que *a posteriori* aportaron datos nuevos. Los tres estuvieron distanciados entre sí por distintos motivos entregados al relato de su experiencia. Prueba de ello es que, en plena Transición española, Roig solicitó una entrevista a Semprún, y este no consideró oportuno aceptarla, de la misma manera que Semprún en su día se negó a conocer a Primo Levi, por más que una amiga común se lo propusiera. Pasado el tiempo, tras la muerte de Montserrat Roig, Jorge Semprún se aproximó a la novela del narrador italiano y dedica unas páginas a la lectura de su obra. De haber vivido Roig, seguramente ella y Semprún se habrían encontrado por puro interés común, mediando José María Castellet, buen amigo y editor de ambos.

Las extenuantes jornadas en el campo de reclusión, que se relatan de la mano de la obra de los tres autores, dan cuenta de aquella multitud de seres blindados por su tragedia, «como *atrezzo*» fatal en la crónica. En *Si esto es un hombre*, Primo Levi considera la necesidad que tiene la población confinada de referirse, cuando están juntos, lejos del vigilante, a lo elemental del universo del sobreviviente:

Hemos aprendido el valor de los alimentos; ahora también nosotros raspamos diligentemente el fondo de la escudilla después del rancho y nos la ponemos bajo el mentón cuando comemos pan para no desperdiciar las migas. También sabemos ahora que no es lo mismo recibir un cucharón de sopa de la superficie que del fondo del caldero y ya estamos en condiciones de calcular, basándonos en la capacidad de los distintos calderos, cuál es el sitio más conveniente al que aspirar cuando hay que hacer cola (1976: 34).

Con esa precariedad, Primo Levi reconstruye el espacio, capaz de notificar en sus páginas la caducidad de la existencia. En ocasiones se alude al compañero de confinamiento en función de su nacionalidad («los judíos griegos», los «prominentes judíos», los «ingenieros», los «yidish», los «húngaros») y con la misma naturalidad se asume fatalmente la convivencia de vivos con cuerpos murientes y con muertos. Con precisión rescatadora el narrador anota los rasgos de los tipos

que lo rodean, sus medidas, sus silencios, sus fuerzas, incluso sus consejos pícaros, como el del personaje que pontifica con humor: «Para sobrevivir hace falta organización, compasión y hurto» (1976: 108). La voz narrativa se alimenta de los vocablos y el argot del campo; pero Levi calcula como físico el paso inexorable del tiempo, tanto la llegada de la primavera como del frío polar que se anuncia en los meses previos. Y, como biólogo, anticipa la duración aproximada de una vida teniendo en cuenta el ritmo agotador de los recluidos durante el transcurso de los primeros tres meses de padecimiento, aunque lo más sencillo —concluye Levi— hubiera sido sucumbir. Primo Levi se detiene en la apertura de la agonía de sus iguales narrada hasta que llega la distensión de lo imprevisto a la espera de ese segundo mágico, en que los confinados celebran encontrarse bajo un sol de justicia. En él, el luchador antifascista y judío teje visionario el futuro de la liberación: «Aquí y hoy —escribe Primo Levi— nuestra finalidad es llegar a la primavera» (1976: 77). La anterior visión de la nieve es sustituida por el símbolo de la regeneración. Por eso, en el «Apéndice» incluido en la edición de 1976 de *Si esto es un hombre*, escribe haber mantenido

la voluntad, que conservé tenazmente, de reconocer siempre, aún en los días más negros, tanto en mis camaradas como en mí mismo, a hombres y no a cosas, sustrayéndome de esta manera a aquella total humillación y desmoralización que condujo a muchos al naufragio espiritual (1976: 222).

La voz del narrador se erige en el papel de sobreviviente y de testigo, no juez, de lo vivido. Es su manera de alertar acerca del tiempo futuro y de los nuevos fascismos transmutados. Tanto en el prólogo a un volumen preparado en Italia con la memoria de doscientos testigos supervivientes de los campos nazis, como en su libro de ensayos *Los hundidos y los salvados* deja constancia de una verdad asumida.

Para nosotros, hablar con los jóvenes es cada vez más difícil. Lo sentimos como un deber y a la vez como un riesgo: el riesgo de resultar anacrónicos, de no ser escuchados. Tenemos que ser escuchados: por encima de toda nuestra experiencia individual hemos sido colectivamente testigos de un acontecimiento fundamental e inesperado, fundamental precisamente porque ha sido inesperado, no previsto por nadie. Ha ocurrido contra las previsiones; ha ocurrido en Europa [...]. Ha sucedido y, por consiguiente, puede volver a suceder: esto es la esencia de lo que tenemos que decir (1989: 88).

## 2. MONTSERRAT ROIG Y LAS SOBREVIVIENTES DE RAVENSBRÜCK

El lugar es, a vista de pájaro, un paisaje idílico. Himmler había mandado construir ese campo de tamaño pequeño, Ravensbrück, junto a la bella Villa de Furstenberg

y un hermoso lago que hoy sirve de esparcimiento a acogedoras colonias escolares berlinesas de vacaciones. Héctor Barnés comenta, en su impactante artículo «Ravensbrück, el campo de concentración para mujeres del que nadie quería hablar» (2016), un libro de Sarah Helm y nombra a Anise Postel-Vinay, una de las últimas supervivientes de ese campo de confinamiento. Capturada en Le Havre, describe a «aquellas mujeres desfiguradas, grises, con la mirada ausente, nos asustamos. De repente sentimos que entrábamos en una zona de muerte» (2016). Ocuparon los barracones ocho mil francesas, mil holandesas, dieciocho mil rusas, cuarenta mil polacas y pocas inglesas. Muchas en silencio absoluto, como Yvonne Baseden, legendaria resistente de las Fuerzas Especiales de los aliados. El silencio como caja de resonancia del ser humano ante el mundo depredador. De entre ellas, más de un centenar de mujeres romaníes esterilizadas, miles de comunistas, centenares de intelectuales como la pintora Gerda Lissack o la musa de Kafka, Milena Jesenska, muerta a los 48 años de una insuficiencia renal en el campo de Ravensbrück. Compartían pequeños adornos que les recordaban sus lazos fraternales, pequeños símbolos de fraternidad. Aunque la consigna era no hablar de lo ocurrido para no inmortalizar a sus verdugos, durante décadas el recuerdo de Ravensbrück se partió en dos: el de las heroínas mitificadas en sus entornos políticos en los países de procedencia y el del silencio, el desconocimiento, la ignorancia de las sobrevivientes por parte de sus contemporáneos. De ahí, la importancia de *Los catalanes en los campos nazis*, crónica exhaustiva, informe minucioso de nombres propios, anotación notarial de terror en los campos bajo la óptica de los catalanes, con su edad, su lugar de procedencia, su pasado republicano o su actitud ante las SS. Con esta motivación la escritora Monserrat Roig (1946-1991) presentó, en 1979, en Madrid, su libro, del que conocemos distintas ediciones (1977, 2017). Roig ya era reconocida en lengua catalana por las novelas *Tiempo de cerezas* (1977) y *La hora violeta* (1978). También lo era como periodista, militante del PSUC y feminista. Si exceptuamos a Max Aub o Manuel Andújar, durante la Transición política española no se veía con gran interés publicar este tipo de informes. Por eso, escribir este libro y publicarlo posteriormente situó a la escritora como disidente a contrapelo de la cultura que iba a implantarse en nuestro país en unos años que ya se empezaba a apostar, salvo excepciones, por la cultura del entretenimiento que en poco tiempo iba a desembocar industrialmente en la famosa y todavía pendiente de ser interpretada a fondo, «movida».

Durante el tiempo en que Roig preparaba su libro, la sociedad que iba a remolque del avance político no echaba de menos el testimonio de los supervivientes del holocausto. Tampoco le ayudó que los documentos sobre el juicio de Ravensbrück permanecieran clasificados durante largos años hasta los años ochenta. Hoy conocemos algo más por la parte rusa, alemana o francesa, de los estragos y las vicisitudes padecidas por las presas de Ravensbrück y la condena desde 1946 con

motivo de los juicios de Hamburgo a las guardias acusadas de crímenes contra la humanidad, aunque durante tiempo se asumió falsamente que Ravensbrück era considerado campo de trabajo y no de concentración.

Tal vez por ello, Montserrat Roig cita el «cerco de silencio» que rodea a los supervivientes: que, con los trajes de presos en fotografías difundidas treinta años más tarde «podían molestar» a los herederos del franquismo ya con barniz «democrático». Las supervivientes, bajo sospecha en una España en plena dictadura a partir de 1950, reciben nulo reconocimiento, y con dificultades añadidas. Roig denuncia, pese a hallarse en el edén teórico del postfranquismo, las dificultades que rodean la publicación de su libro, pero no se queda en la simple crítica: en una entrevista con la también escritora y periodista Rosa María Pereda, el jueves 15 de marzo de 1979, en el diario *El País*, Roig valora sus hallazgos:

Conocer a los sobrevivientes ha sido para mí una experiencia terrible. Ellos son la prueba del horror, y por eso resulta tan grotesca la polémica sobre si hubo o no cámaras de gas en determinados campos nazis en Francia, y tan espantosa la campaña de olvido de los crímenes del nazismo. He comprobado que los supervivientes de los campos sufren su experiencia hasta el punto de serles casi imposible hablar de ella; he visto hombres con sesenta años y curtidos llorar como crios, y conozco una mujer que me confesó revivir aquello en forma de pesadilla cada noche... El síndrome de los campos —la secuela psicológica— existe, como la última consecuencia del nazismo.

Cita Roig a ocho mil republicanos españoles muertos en campos de concentración nazis, seis mil en el de Mauthausen, y se arriesga a la proporcionalidad de dos supervivientes en un grupo de cuarenta y siete republicanos. Muchos de estos presos, republicanos detenidos en Francia y trasladados a distintos campos, eran etiquetados como «sin patria». El testimonio de Francesc Boix en el juicio de Nuremberg (14 de noviembre de 1946), las fotografías de Paul Ricken, y en particular el tesón de Neus Catalá, presidenta de Amical de Ravensbrück hasta su fallecimiento reciente a los 103 años, le allanan un camino poblado de dificultades.

Concretamente, —confiesa Roig— a los refugiados de Angulema se les negó la realidad de su nacionalidad española, y les colocaron el triángulo azul de los apátridas. Cuando hablé de este tema, que concernía a 6.000 muertos, dos tercios de los detenidos —los españoles morían en la misma proporción que los judíos, aunque su número era mucho más bajo—, Serrano Súñer, que era el responsable de las relaciones entre el Gobierno franquista y el Tercer Reich, no supo o no quiso contestar.

El campo se creó con apenas dos mil recluidas entre alemanas antinazis y quinientas testigos de Jehová. Después llegaron las republicanas españolas, o un

menor número de prisioneras judías que empezaron a ser deportadas a Auschwitz, en el verano de 1942. A estos grupos se añadieron, durante la guerra, miembros de los equipos de operaciones especiales de los aliados, detenidos tras aterrizar en paracaídas sobre suelo alemán. También miembros de la resistencia francesa; su distintivo: un triángulo de color que identificaba su categoría y nacionalidad. Obligadas en su mayoría las checas y polacas a afeitarse su cabeza y a trabajar en la fábrica de Siemens situada al lado del campo, colaboraban en construir y muchas veces sabotear los componentes de los cohetes V-2. A partir de agosto de 1941, empeoraron las condiciones de sobrevivencia y cada día fallecían unas ochenta internas por enfermedades relacionadas con el hambre, las infecciones, el maltrato, las carencias, el envenenamiento, el «gaseamiento», la ejecución y la muerte. Unas ciento treinta mil mujeres pasaron por el campo. Contrastando números y opiniones, dando dobles y triples versiones de cada uno de los casos en función de los contradictorios informantes, Roig realiza la primera radiografía, asombrada por el material hallado. Se detiene en las normas de marzo de 1941 que extiende la ley de la eutanasia a los enfermos que tardan en curarse más de tres meses; y la de mayo del 41, que califica a los detenidos de Dachau, «humanos para el estudio de la resistencia humana en los vuelos de gran altura», como conejillos de indias. Hoy son de sobra conocidas las prácticas con cuerpos humanos y otras atrocidades entre humanas y animales en el campo de Ravensbrück, donde se probaban medicamentos inyectados a las internas; uno de estos, cortar huesos, músculos y nervios de las mujeres e infectarlos con bacterias, a través de piezas de madera o cristal, para probar medicamentos; otro, trasplantar huesos de una mujer a otra, por lo que ambas quedaban mutiladas. Ya se conocen las cifras exactas, pero la obra de Roig es pionera en la recopilación de la memoria. Nos recuerda que en Ravensbrück llegaron a morir entre treinta mil y noventa mil mujeres, alojándose en su peor momento en estos habitáculos un número nada desdeñable de cuarenta y cinco mil cautivas hacinadas. En los días finales, los oficiales de las SS obligaron a veinticuatro mil sobrevivientes a caminar hacia Mecklenburg huyendo del Ejército Rojo, en una de las marchas de la muerte más terribles que se recuerda. Muchas de las que quedaron no tuvieron mejor suerte, ya que fueron violadas por los soldados rusos. En esa cima de horror los testimonios de las supervivientes se imponen: coinciden en señalar, como en el caso de lo analizado después por Jorge Semprún, que fue el compañerismo entre las víctimas lo que permitió que saliesen adelante, que resistieran la tortura, afrontaran la muerte con fuerza inusitada y dejaran su legado de irrompible lazo. La prueba la tenemos en la legendaria Neus Catalá, ejemplo de entrega a la causa y memoria de las mujeres que murieron en Ravensbrück, de donde ella logró salir viva y recientemente fallecida a los 103 años. La presidenta de la asociación Amical de Ravensbrück, Anna Sallés, resaltó en su entierro la entrega y lucha por la memoria de las mujeres en ese campo de

exterminio en defensa de la democracia y la igualdad desde su militancia comunista y su trabajo constante en memoria de las luchadoras antifascistas.

### 3. JORGE SEMPRÚN: ENTRE EL SUEÑO, LA VIDA Y LA PIEL DEL OTRO

Cuatro años más joven que Primo Levi, y diecisiete años mayor que Montserrat Roig, Jorge Semprún (1923-2011) pertenece a la burguesía española republicana y con un abuelo que había presidido el Consejo de Ministros del Gobierno español en cinco ocasiones. Al finalizar la guerra española se refugia con su familia en Francia. Su padre había trabajado en La Haya como alto funcionario de la República, pero en 1939 los Semprún, como exiliados y con pocos medios, se refugian en Francia. Su militancia en la Resistencia en Francia, el partido comunista francés, primero, y el PC español se conoce sobradamente como dirigente clandestino del mismo partido comunista bajo el pseudónimo de Federico Sánchez, como relata en sus memorias, siendo expulsado de la misma organización por disidente en 1964. Su perfil político y su azarosa y cinematográfica vida de intelectual omnipresente en la vida europea desde que era adolescente hasta su muerte ha eclipsado la meditación obsesiva a la que somete su escritura. Entre 1988 y 1991, el Gobierno socialista lo nombrará Ministro de Cultura. Entre otras distinciones europeas fue investido como doctor *honoris causa* por la Universidad de Potsdam en la primavera de 2007. Se han sucedido numerosas publicaciones, artículos y libros escritos dentro y fuera de la familia del escritor, con afán reivindicativo o cariñosamente depredadores, de entre los que destaco la completa biografía de J.S. escrita por Soledad Fox Maura, que, aunque no evita bromas acerca de su pariente a la manera americana, relata sus idas y venidas de manera muy documentada, apoyándose en archivos y testimonios que enriquecen el perfil humano de Semprún en su impactante periplo familiar, político y mediático.

En Francia fue durante mucho tiempo el *rouge espagnol*, en España un *rojo afrancesado*. Para los franquistas fue un radical militante y para los comunistas nunca dejó de ser un aburguesado. Para los nazis era enemigo y prisionero de guerra, y para algunos su experiencia en Buchenwald no contaba tanto porque, como no era judío —únicamente prisionero de guerra— y hablaba alemán, le trataron mejor. ¿Cómo pudo vivir Semprún entre tantas sandeces, tanto odio, tanta envidia? (2011: s.p.)

Fuera de los años de infancia, contada y recontada hasta la saciedad por miradas propias y ajenas, no menos se ha citado su militancia en la resistencia francesa, la detención en 1943 y la deportación al campo de Buchenwald, del que fue liberado en 1945. *Viviré con su nombre, morirá con el mío* es su manera personal de «recrear» el acontecimiento: en el invierno de 1944, una escena aparece de manera

reiterada en sus libros. La dirección central de los campos de concentración envía un requerimiento a la oficina de la Gestapo en Buchenwald acerca del deportado Jorge Semprún, de 20 años, matrícula 44904. Interceptado el mensaje, los comunistas que lo protegen planean sustituir al joven por un preso agonizante: «¡Ya tenemos el muerto que necesitábamos!» (2001: 15). Ese relato memorialista recreado por Semprún, junto a un par de anécdotas que van y vienen retornando a sus páginas, reaparece en la casi totalidad de su obra narrativa que explora tanto los paisajes del París ocupado como la lucha antifascista en la resistencia y la experiencia del campo de concentración. «Entre estas dos fechas, 1941 y 1943, había habido en mi vida un acontecimiento considerable: había descubierto las obras filosóficas de Karl Marx. Había sentido pasar sobre todas mis ideas, sobre mi manera de estar en el mundo, el sople avasallador del *Manifiesto del partido comunista*, un verdadero huracán» (2001: 120). Y en Buchenwald entre los comunistas españoles madura la idea del papel que ha de cumplir años después a la clandestinidad como Federico Sánchez. Describe primero cómo los testigos de Jehová pasan en secreto la información a la organización clandestina y pronto el personaje entra en una relación de intercambio con un preso que agoniza y muere con el nombre de quien le va a sobrevivir. A partir de aquí, se suceden uno a uno distintos relatos, como el que asoma en un primer plano de esa figura épica que adelanta con su fuerza disponible el desarrollo de la contienda mundial y establece redes de solidaridad en medio de un tumulto de adolescentes rusos, judíos organizados y catedráticos agonizantes: un «tovarich» corpulento y simpático, exponente internacionalista, que alivia la cuesta en el traslado de una pesada piedra adjudicada por los negreros al joven burgués comprometido.

En la obra de Semprún la mirada del personaje se eleva con la humareda del crematorio que asciende fuera del control de los «kapos» con firmeza cinematográfica. Mas el universo compasivo no queda ahí: se manifiesta en los detalles más pequeños, mientras alguien rumia calculador una simple mata de manzanilla conformando el derecho a otro espacio, tal vez iluminado, en medio de la sordidez. Lo leemos primero en Primo Levi:

Hoy el sol ha surgido vivo y nítido fuera del horizonte de barro, es un sol polaco, frío, blanco y lejano, y no nos calienta más que la epidermis, pero cuando se ha deshecho de las últimas brumas ha corrido un murmullo por nuestra multitud sin color; incluso cuando incluso yo he sentido su tibieza a través de mi ropa, he comprendido que se pueda adorar al sol (1987: 77).

También, en *Aquel domingo*, Jorge Semprún comenta la referencia luminosa del primer astro al que interpela en su carencia: «Pero el sol acaba de desaparecer, allá, detrás de la línea de los montes de Turingia. La noche cae de repente, como una capa de plomo o de hielo» (1999: 445). Es un muchacho que traslada su vivencia cultural a los compañeros de cautividad: lee *¡Absalon! ¡Absalon!* de William

Faulkner, prepara un acto cultural con poemas de Lorca y se muestra aplicado recitador de Rimbaud, Baudelaire, César Vallejo y René Char («Liberté: derrière l'absence, elle est venue, cygne sur la blessure par cette ligne blanche»). Tanto en su obra *Aquel domingo* como en la ficción autobiográfica que sigue el narrador, Jorge Semprún regresa a esa figura del inconsciente atravesada por el tren de la historia, desde la infancia burguesa, la militancia juvenil en el marxismo y la frustración ideológica en los avatares del partido comunista español. En el centro de las evocaciones, la cima: el campo de Buchenwald bajo la colina de Ettersberg y el recuerdo de los dieciocho meses de cautiverio en la oficina, el «Arbeitsstatistik», por la ventaja de hablar alemán y sobrevivir gracias a triquiñuelas casuales. Con el tiempo reconoce que Buchenwald transforma su mente y su físico. La mirada en ese espejo y la escritura que lo nombra refleja los estragos del acontecimiento, el signo del horror de quienes miran, esos cincuenta mil detenidos de Buchenwald, testigos de la última batalla perdida de las SS. Contemplar el semblante de Léon Blum en su caída desde la cúspide de la política francesa a su deportación a la zona del campo reservada en aquel fatídico 1943 lo hace asimilar desde adentro las vueltas de su vida. Ver los rostros de un grupo de judíos polacos, abandonados bajo la lluvia, integra la pintura de la humanidad derrotada en la base de sus emociones. La cita de Alexander Solzhenitsyn de 1974 en el trigésimo aniversario de la liberación de Buchenwald, como muestra de solidaridad: «Tanto en los campos rusos como en los alemanes, los rusos se llevaron la peor parte» (encabezamiento de *Aquel domingo*). Ni los procesos de Praga, ni las pugnas con Santiago Carrillo de las que se libera en 1963 a partir de un viaje en tren blindado a través de Rumanía, leyendo las cartas de Franz Kafka a Milena que alimentan la libertad de su conciencia, le harán callar este romántico referente internacionalista. Antes había alimentado su moral recitando ante el camastro del moribundo profesor de La Sorbona, Halbwachs, junto a Henri Maspero, unos versos de Baudelaire, versos que escapan a las descripciones del momento, para forjar en su mente un símbolo irrompible. El símbolo sigue haciendo el lazo cuando, al ser excluido del PCE, Louis Aragon le lleva a su casa su novela *La mise à mort* con la dedicatoria: «Contra viento y marea».

En *El largo viaje* (1963), sigue la pesadilla camino del campo, destacando cómo las bocas llenan el espacio con diálogos camino del absurdo. De nuevo habla el Semprún de 1943, con las vivencias ahora amortiguadas por la edad del narrador, más despegado del personaje joven. Como un Semprún de 1995 en *La escritura o la vida* (1995), donde reencuentra a Primo Levi:

Leí *La tregua* de Primo Levi en 1963. No sabía nada de él hasta entonces. No había leído su primer libro, *Se questo é un uomo*. Bien es verdad que deliberadamente había evitado la lectura de los testimonios sobre los campos nazis. Formaba parte de una estrategia de supervivencia. [...] en otoño, el tiempo de la sordera para conmigo mismo también: para con la parte más oscura pero más verdadera de mí

mismo [...] En cualquier sitio, en suma, con cualquiera, de golpe, una angustia difusa y profunda, la certidumbre angustiada del fin del mundo; de su irrealidad en cualquier caso. Primo Levi habla de ello en la última página de *La tregua*. Habla de ello sin levantar la voz, con concisión, con la sequedad de los enunciados de verdades (1995: 254-267).

Antes Semprún se había negado por ofrecimiento de la escritora Rosana Rossanda a conocer a Primo Levi. No le pareció ni necesario ni conveniente. Más adelante en *La escritura o la vida* leemos un epígrafe, «El día de la muerte de Primo Levi» (1995: 241), y recordará finalmente una de las frases del memorialista italiano: «Tutto è ora volto in caos», confirmando que «todo se vuelve caótico cuando esta angustia reaparece» (1995: 254).

En 1987, Primo Levi escogería la muerte en su casa de Turín, el 11 de abril de 1987. Ese 11 de abril, piensa Semprún, el día del aniversario de la liberación de Buchenwald, ese día, la muerte le había dado alcance. Más adelante, Semprún recordará la entrevista de Primo Levi con Phillipe Roth aludiendo a la «curiosidad» de la que hemos hablado y a una sencilla observación: «no hay una regla general, excepto la de llegar al campo en buen estado de salud y saber alemán» (1995: 319). En el momento de la muerte de Primo Levi, Jorge Semprún reconoce el impacto que produce en él la noticia escuchada en un informativo donde se habla de lo importante que es tener valor para afrontar la muerte. Y, a propósito de la edad del escritor italiano, Semprún comenta:

Pero yo no tenía necesidad de este valor... Iba a escribir para mí mismo, por supuesto, sólo para mí [...] Entonces, con un estremecimiento que me sacudió toda el alma, me dije que me quedaban todavía cinco años de vida. Primo Levi era, en efecto, cinco años mayor que yo (1995: 260-261).

Apenas se estremece con los rostros que vuelven a la historia en el momento de la liberación de Buchenwald por el ejército norteamericano y el general Patton. La escena que vive medio siglo después en el mismo paraje de su confinamiento es la de un sonámbulo. No es la épica la que lo reclama, era la vida: «Entonces fue cuando oí el murmullo múltiple de los cantos de los pájaros. Después de todo, habían acabado por volver al Ettersberg. El susurro de sus cantos me rodeaba como un rumor oceánico. La vida había vuelto a la colina del Ettersberg» (1995: 315). Y en el dilema entre testimonio y creación la pesadilla no opta por el testimonio, sino por la creación y la recreación de la experiencia vivida. En *La escritura o la vida* (1995), el recuerdo aparece convertido en azar de manera obsesiva, colocado frente a la herida fría que renueva la posibilidad de la escritura. Ya no es la visión del propio cuerpo en el campo mientras mira y es mirado en las condiciones de un deportado en la desgracia; ni atender del

grupo de informantes a las noticias de Léon Blum mientras lo llevan al dentista. Es percibir el mismo olor ahora, en otra realidad. Escuchar la misma risa tras la expresión coloquial de «irse por la chimenea». El dato reiterado de los cincuenta mil detenidos en trance de ser rescatados y la llegada de los libertadores el 12 de abril de 1945 adquiere un poder actual, renace un «aparecido»: «esa muerte antigua recuperaba sus derechos imprescriptibles, invadiendo el más trivial de los presentes, en cualquier ocasión» (1995: 234).

Los itinerarios del pasado son simples paréntesis de olvido mientras llega el torrente perturbador de la memoria tras leves curas de desmemoria.

Y el emplazamiento de Weimar-Buchenwald podría convertirse en el lugar simbólico de memoria y de futuro. Pero la nieve había caído sobre mi sueño. Cubría el bosque nuevo que había crecido sobre el emplazamiento del Campo Pequeño. Sobre los miles de cadáveres anónimos, que no se habían desvanecido en humo, como sus hermanos de antaño, que se descomponían en la tierra de Turingia.

Caminaba por la nieve profunda, entre los árboles, con Thomas y Mathieu Landman. Les explicaba dónde se había ubicado el bloque 56. Les hablaba de Maurice Halbwachs. Les señalaba dónde había estado el edificio de las letrinas, les contaba nuestras sesiones de recitación de poemas, con Serge Miller e Yves Darriet.

De repente, ya no conseguían seguirme [...] yo tenía veinte años y caminaba muy deprisa entre los torbellinos de nieve, aquí mismo, pero muchos años antes. Me desperté en la habitación del hotel Elephant. Ya no estaba soñando, había regresado a ese sueño que había sido mi vida, que será mi vida (1995: 326-327).

El último Semprún es capaz de contemplar un árbol con la mirada de su propia muerte; admirar la belleza de la ciudad de Goethe, Weimar, y fundir el Madrid de la guerra civil con el París del Bois de Boulogne, en el paisaje de Buchenwald, donde el protagonista está recibiendo de un compañero tres cigarrillos y una contraseña. Es un narrador que trastoca los tiempos hacia adelante y hacia atrás con más exactitud que nunca, pasando de una novela a otra. Estamos en 1960, con Federico Sánchez en crisis visitando Berlín Oriental en compañía de un chófer local mientras se aloja en el Parkin, o quizás Unter den Linden. Recuerda al joven alemán de la Weshrmarcht cantando «la paloma» y en el campo a punto de ser liberado el gran cartel de Stalin en el barracón de los soviéticos, como si saltara una alerta en el momento justo, como el canto de la muerte de los judíos.

No estaba seguro de ser un sobreviviente de verdad. Había atravesado la muerte, esta había sido una experiencia de mi vida. De repente al contemplar a los deportados con traje de rayitas en la rue de Faubourg [...] no estaba del todo seguro de haber vuelto. Comprendí de dónde provenía la tristeza que me afligía, a pesar de la impresión engañosa de estar ahí vivo, en la Place de la Nation, aquel 1 de mayo.

Y es que precisamente no estaba del todo seguro de estar ahí, de haber vuelto realmente (1995: 155-156).

¿Era el recurso a la poesía el que propicia la inversión de los tiempos y otras recurrencias ligadas al discurso metaliterario? ¿Fue el poema de César Vallejo, de Paul Celan, la trompeta de Louis Armstrong lo que propició el «retorno masivo de las antiguas angustias» en otro tiempo y desde otro espacio? Los retornos a Primo Levi, su vivo retrato en los tiempos postreros, han sido frecuentes.

En Milán, en la Via Bigli, en la Biblioteca de los Banfi, ahí leí «La tregua», de Primo Levi. [...] Había cerrado los ojos en la última página del libro. Me había acordado de Lorene, en Locarno, de mi decisión de abandonar el manuscrito en curso, en 1945. [...] Rossana Rossanda fue quien me facilitó para su lectura el relato de Levi, así como su primer libro, «Si esto es un hombre». Me propuso conocerle, ella podía organizar el encuentro. Pero yo no experimentaba la necesidad de conocer a Primo Levi. Quiero decir, de conocerlo «fuera», en la realidad exterior de ese sueño que, desde nuestro regreso, era la vida. Me parecía que entre nosotros ya estaba todo dicho. O que, desde entonces, era imposible de decir. No me parecía necesario, tal vez ni siquiera conveniente, que tuviéramos una conversación, un diálogo de supervivientes [...] Además, ¿habíamos sobrevivido realmente? [...] El 11 de abril de 1987, en cualquier caso, aquel sábado durante el cual, a la vuelta de una frase, de improviso, el fantasma del joven deportado que yo había sido surgía en una novela donde no estaba previsto, ni se le esperaba, sembrando la confusión, echando una mirada llena de incertidumbre, Primo Levi escogía la muerte tirándose por el hueco de la escalera de su casa de Turín. [...] Entonces, con un estremecimiento que me sacudió toda el alma, me dije que me quedaban todavía cinco años de vida. Primo Levi era en efecto cinco años mayor que yo. [...] El pasado se hacía, pues presente. Volvía el aparecido. La escritura liberaba a Primo Levi del pasado, a mí me hundía otra vez en la muerte (1995: 264-265).

He aquí un «lapsus» de lucidez del meditador de Semprún que ya no es el personaje autobiográfico sino la voz que encarna la actividad de la memoria que no se acalla hasta ser plenamente nombrada. Cuando Primo Levi muere, Semprún se pregunta por qué Primo Levi había perdido «la paz que la escritura parecía haberle devuelto» (1995: 269). Ya estaba convencido del poder terapéutico de la literatura para hacer nacer vida desde la muerte padecida, creándola en otra dimensión que solo el escritor conoce, liberándose por eso mismo al mismo tiempo de ella. Se define como «sobreviviente de turno» puesto que «lo angustioso no era morir, era vivir» sin la conciencia nueva que le da el escribir en «una especie de resurrección» que lo ha convertido en «aparecido». Lo percibió al encontrarse con el camarada madrileño que ha salido de otro campo de concentración y es su anfitrión en su estancia clandestina en el Madrid de 1961. Era un «aparecido» tras la

experiencia del mal. Semprún sabe que esa experiencia abandonada durante dieciséis años a partir de *El largo viaje* debía ser escrita, como se dice un sábado de marzo de 1992 en su visita conmemorativa en Buchenwald:

Nada en la novela que estaba escribiendo en abril de 1987 permitía prever una deriva hacia la sombra donde arraiga, haga lo que haga, al margen del ardid o de la razón que emplee para alejarme de él, un deseo de vivir. Y mi incapacidad permanente para conseguirlo plenamente (1995: 245).

El personaje Roger Marroux llega al territorio de la realidad el 12 de abril de 1945, pero estamos 42 años más tarde, en el 11 de abril de 1987. La antigua «esquizofrenia concertada» de ensoñaciones automáticas en las que transcurren los recuerdos de su infancia, etc., se transmuta experimentando una «desconcertante felicidad» al escribir ese pasado:

Rocé con la mano las letras de la inscripción labrada en el hierro forjado de la reja de entrada, JEDEM DAS SEINE (A CADA CUAL LO SUYO). Volvía a casa, quiero decir al mundo de mis veinte años... la belleza dramática que se abría ante mi vista (1995: 311).

## BIBLIOGRAFÍA

- BARNÉS, Héctor (2016). «Ravensbrück, el campo de concentración para mujeres del que nadie quería hablar». *El Confidencial*, 27/11/2016.
- FOX MAURA, Soledad (2011). «Jorge Semprún: extraño en todas partes». *Revista de libros*, 177 <[https://www.revistadelibros.com/articulo\\_imprimible.php?art=5007&t=articulos](https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=5007&t=articulos)> [Consulta: 12/04/2021].
- FOX MAURA, Soledad (2016). *Ida y vuelta. La vida de Jorge Semprún*. Madrid: Debate / Penguin Random House.
- LEVI, Primo (1987). *Si esto es un hombre*. Pilar Gómez Bedate (trad.). Madrid: Austral.
- NIETO, Felipe (2014). *La aventura comunista de Jorge Semprún*. Barcelona: Tusquets.
- MESA, Sara (2019). «Primo Levi y el sentido de la supervivencia». *Letras Libres*, 1 de julio.
- ROIG, Montserrat (2017 [1977]). *Los catalanes en los campos nazis*. Madrid: Península.
- ROTH, Philip (2017). «Entrevista a Primo Levi». *¿Por qué escribir?* New York: The Library of America.
- SEMPRÚN, Jorge (1963). *El largo viaje*. Barcelona: Tusquets.
- SEMPRÚN, Jorge (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.
- SEMPRÚN, Jorge (1999). *Aquel domingo*. Barcelona: Tusquets.
- SEMPRÚN, Jorge (2001). *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Barcelona: Tusquets.

Recibido: 09/05/2021

Aceptado: 25/06/2021



CAUTIVERIOS CONTEMPORÁNEOS DE PRIMO LEVI A SU SOMBRA EN ESPAÑA:  
MONTSERRAT ROIG Y JORGE SEMPRÚN

RESUMEN: Tanto los relatos de Levi a partir de *Si esto es un hombre*, relativos a su estancia en el campo de concentración nazi de Auschwitz como las crónicas de los presos y presas de Ravensbrück tratados por Montserrat Roig en *Noche y niebla: Los catalanes en los campos nazis*, y las escenas relatadas por Jorge Semprún en *La escritura o la vida* (1995) y *Viviré con su nombre, morirá con el mío* (2001), acerca de sus vivencias en el campo de concentración de Buchenwald, nacen siempre de una fecha y un lugar en la historia vivida que no se borrará nunca de la mente de los protagonistas. De manera enigmática, los tres relatos, aparentemente independientes y separados uno de los otros, se van a entrelazar.

PALABRAS CLAVE: Sobrevivientes, Ravensbrück, Buchenwald, sueño, vida.

CONTEMPORARY CAPTIVES OF PRIMO LEVI IN ITS SHADOW IN SPAIN:  
MONTSERRAT ROIG AND JORGE SEMPRÚN

ABSTRACT: Both Levi's stories from *If This is a Man*, relating to his stay in the Nazi concentration camp Auschwitz, as well as the chronicles of the prisoners of Ravensbrück treated by Montserrat Roig in *Noche y niebla: Los catalanes en los campos nazis* (Night and fog: The Catalans in the Nazi camps), and the scenes narrated by Jorge Semprún in *Writing or life* (1995) and *Viviré con su nombre, morirá con el mío* (I will live with his name, he will die with mine) (2001), about his experiences in the Buchenwald concentration camp, will never be erased from the minds of their protagonists. In an enigmatic way, the three stories, apparently independent and separated from one another, are going to intertwine.

KEYWORDS: Survivors, Ravensbrück, Buchenwald, dream, life.

## RESEÑAS





Mechthild ALBERT *et alii* (eds.) (2020).  
*La narrativa de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo.*

Berlín: Peter Lang, 328 pp.  
[ISBN: 978-3-631-83753-5].

*La narrativa de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo* aúna en un mismo volumen artículos de doce expertos —nacionales e internacionales— en el campo de la narrativa siglodorista, quienes en esta ocasión se centran en la figura del escritor madrileño Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635), el autor más innovador del Barroco tras Cervantes, cuya obra en prosa se caracteriza por la hibridez de géneros y se encuentra en los albores de la «novela moderna».

Las aportaciones recogidas en el presente libro desentrañan las estructuras, las técnicas y los temas de algunos de sus textos —de rasgos picarescos, cortesanos y satíricos— menos estudiados hasta la fecha, desde perspectivas que ofrecen nuevas e interesantes claves de interpretación y se ordenan según la fecha de la publicación de las obras salasianas a las que aluden.

En el primer trabajo de investigación del libro, «Literatura cortesana y narrativa en el Siglo de Oro: de Castiglione a Salas Barbadillo», David González Ramírez muestra cómo el modelo de *opera aperta* que planteó Castiglione fue fundamental para que los tratados de cortesanía posteriores incorporasen la tradición de la narración breve, mientras los escritores españoles buscaban nuevas formas de expandir el género. Dan cuenta de ello Gracián Dantisco, quien añadió un cuento novelado a su reescritura de *Il Galateo* de Della Casa; y Rodrigues Lobo, quien estudió otras vías de inserción del relato breve. Por su parte, Salas Barbadillo destacó por situar al cortesano —o caballero ideal— actuando en sociedad, como en *El caballero perfecto* (1620), aunando así tratado de cortesanía y novela en un momento en que las innovaciones narrativas estaban en auge.

En «Salas Barbadillo e Italia: por los senderos de la narrativa barroca», Ilaria Resta trata la recepción de la obra salasiana en Italia, centrando su atención en la difusión de *Don Diego de Noche* (1622) —tanto en una traducción integral como por partes— gracias a la intervención de Girolamo Brusoni; así como de *Lo sciocco ignorante avventurato* (1634), la traducción publicada en Venecia de *El necio bien afortunado* (1621).

A continuación, en «“Todo este mundo es casa de locos”»: la ingeniosa ejemplaridad de Salas Barbadillo en *Corrección de vicios*», Maria Rosso expone el juego de espejos de los dos narradores de *Corrección de vicios* (1615) —el propio autor y *Boca de todas verdades*—, que, si bien están unidos por la melancolía y la visión pesimista del mundo, se separan en distintos niveles narrativos: el primero actúa como narratario y oyente del segundo narrador, mientras que *Boca de todas verdades* crea mundos ficticios que se engarzan en la historia principal. Las referencias bíblicas y al diablo propician la desestabilización de los valores y activan, gracias a la locura, dispositivos irónicos para imputar la mentira, las falsas apariencias y la corrupción del mundo.

Por su lado, Fernando Copello Jouanchin analiza el marco narrativo de esta obra miscelánea, donde la «casa» se emplea como contenedor de un conglomerado de elementos de gran significado en su artículo «El libro y la casa: propuesta arquitectónicas y sociales en *Casa del placer honesto* de Salas Barbadillo (1620)». De igual manera, Copello reflexiona sobre el título de esta obra, la arquitectura y la decoración de la casa, así como acerca de la simbología religiosa y sexual de la misma.

Asimismo, en «*El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*, de Salas Barbadillo: más allá de los límites de la novela (corta y larga)», Manuel Piqueras Flores se fija en la estructura de *El sutil cordobés, Pedro de Urdemalas* (1620), en relación con la trayectoria literaria del autor y en el contexto editorial de la época, para concluir que esta novela actúa como enlace entre las colecciones con marco y las novelas que poseen material metaficcional secundario.

Más tarde, Marcial Rubio Árquez estudia, en «La picaresca de Salas Barbadillo: *El necio bien afortunado*», el carácter picaresco de este relato en el que convergen diversos orígenes literarios, haciendo hincapié en la influencia que el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache* ejercieron sobre ella y proponiendo *La ilustre fregona* como otro posible modelo picaresco en que pudo basarse el autor.

Victoria Aranda Arribas, en «Una adaptación pícara: *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo (1612) por Angelino Fons (1983)», revive la adaptación que TVE emitió como último capítulo de la miniserie *Las pícaras* (1983) de la obra salasiana citada en el título de su trabajo y se detiene en analizar las diferencias entre el texto base y el telefilm, enfatizando el final del episodio y las claves morales que se subyacen a una y otra.

En «Del *Juez de los divorcios* de Cervantes al *Descasamentero* de Salas Barbadillo: parejas lingüísticamente desaparejadas en el entremés barroco», Giulia Giorgi pone su atención en la lengua a la hora de cotejar los entremeses mencionados, siendo *El descasamentero* un entremés interpolado por Salas en *Fiestas de la boda de la incasable mal casada* (1622). En este trabajo, Giorgi demuestra

que las parejas de estos entremeses resultan desparejadas desde un punto de vista lingüístico, puesto que se valen de códigos diferentes; de ahí que la sentencia final del juez sea contraria en ambos entremeses y corrobore la condición previa de cada matrimonio.

Luego, José Enrique Laplana Gil, en «Lo que va de Momo a Momo: Salas Barbadillo y su *Estafeta*», explica las distintas tipologías epistolares empleadas por Salas en *La estafeta del dios Momo* (1627) dentro de su contexto genérico. De entre todas estas epístolas destacan las de carácter jocoso, ya que requieren mayor ingenio y se relacionan temática y estilísticamente con otros géneros cultivados por Salas, que combinan burla, agudeza y brevedad. Igualmente, Laplana contrasta la presencia de Momo en *La estafeta* con otras obras del escritor madrileño en las que también aparece este personaje dentro de un marco alegórico parnasiano.

En «Salas Barbadillo y el quehacer grotesco: “Las líneas de este pincel y los renglones de esta pluma” en *El curioso y sabio Alejandro, juez y fiscal de vidas ajenas* (1634)», Leonardo Coppola indaga en el empleo de la pintura en el contexto de la prosa de ficción de Salas. Coppola analiza la unión entre literatura y pintura en las seis novelas cortas, que son a su vez retratos satíricos que encarnan un mundo grotesco representado por figuras —que conforman la galería-marco— y por los epítomes, que sirven para que el lector recree pautas morales. De manera que estos seis cuadros trazan un marco unificador y, mediante el interés por la pintura, Salas enaltece las virtudes literarias y pictóricas de Alejandro para fomentar una reprensión moral a través de los contraejemplos de sus extravagantes personajes.

Los dos últimos artículos que culminan este volumen son complementarios y proponen una aproximación a la única obra póstuma de Salas: *Coronas del Parnaso y platos de las musas* (1635). Mechthild Albert toma de esta obra miscelánea la fábula titulada *La peregrinación sabia* como objeto de estudio, indagando en el paradigma narrativo que determina tanto la estructura como en el plano semántico del itinerario recorrido por los dos zorros protagonistas de esta novela corta. Así pues, los zorros llevan a cabo un proceso de aprendizaje durante su peregrinaje que va desde la picaresca hasta su conversión moral.

Cierra este compendio Rafael Bonilla Cerezo con el artículo de mayor extensión: «*La peregrinación sabia* en las *Coronas del Parnaso y platos de las musas* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo». En él examina el proceso de composición de *Coronas del Parnaso*, brindando claves para entender la distribución de todos los elementos que conciertan esta miscelánea, las influencias cervantinas de las que se nutre, el título de la obra... Para posteriormente detenerse y estudiar en profundidad *La peregrinación sabia*, aportando así, un examen minucioso y detallado de los doce episodios en que se divide esta novela corta, donde tienen cabida

la fábula, la picaresca, la épica burlesca, los libros de caballería, las academias y la emblemática.

Salas, siguiendo la estela de Cervantes, probó en esta novela corta a introducir los principales géneros renacentistas y medievales. Si el Príncipe de los Ingenios propició el nacimiento de la novela moderna con su *Quijote*, Salas le fue a la zaga. Por ello, tras la muerte del escritor alcalaíno, Salas se convirtió en el autor más innovador del Barroco, aunque no haya gozado del beneplácito de la crítica y durante mucho tiempo, tanto él como su obra, hayan sido olvidados. Por ello, los estudios contenidos en esta obra colectiva contribuyen al conocimiento y a la revalorización de algunos de los textos menos conocidos del autor y arrojan luz sobre distintos aspectos de su narrativa. En definitiva, resulta un volumen de calidad y apropiado como punto de partida para aquellos interesados en adentrarse en la prosa menos atendida de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo.

M.<sup>a</sup> DOLORES MARRÓN GUAREÑO  
Universidad Autónoma de Madrid  
mdolores.marron@estudiante.uam.es



Ignacio ARELLANO AYUSO e Ignacio D. ARELLANO-TORRES (2020).  
*Comedias burlescas del Siglo de Oro.*

Madrid: Cátedra, 439 pp.  
[ISBN: 978-84-376-4127-0].

En nuestro Siglo de Oro, y aún más especialmente en nuestro Barroco, la burla y la sátira están ligadas, indefectiblemente, al ingenio literario de la mayoría de las plumas ilustres. Si las comedias de autores tan prolíficos como Lope de Vega o Calderón de la Barca ya iban aderezadas con una buena dosis de escenas humorísticas, condensadas las más veces en el personaje del «gracioso», en la denominada «comedia burlesca» la sátira y el disparate se convierten en el elemento central, dejando a su paso unos frutos tan curiosos como los que nos presentan Arellano Ayuso y Arellano-Torres en esta cuidada edición.

Ya desde un inicio se nos indica que el volumen tiene carácter antológico, no pretendiendo acoger más que una muestra representativa de lo que era la comedia burlesca en el Siglo de Oro, lejos de agotar el corpus completo. Tras una necesaria nota preliminar, en la que se nos avisa precisamente de los avances que se están llevando a cabo en el seno del GRISO en lo referente a la recopilación y edición de toda la comedia burlesca, los editores dedican una extensa introducción a preparar al lector para poder afrontar la difícil lectura de las comedias editadas. Demostrando un gran conocimiento en la materia, explican con atino aspectos relativos al texto, tales como la delimitación genérica, el contexto histórico y social, los motivos comunes a todas estas comedias y el lenguaje típico de las mismas.

En los diversos subtítulos que componen esta sección inicial el lector encuentra un diálogo entre los editores y la bibliografía existente sobre el tema, llegando a enclaves de gran relevancia, como la posible lectura de estas comedias burlescas en clave de sátira política, interpretación realizada anteriormente por otros críticos, y que los editores rechazan de entrada. La parte final de esta introducción la dedican a explicar brevemente los argumentos y las particularidades de cada una de las cuatro comedias editadas: *La ventura sin buscarla* (anónima), *El comendador de Ocaña* (anónima), *Céfalo y Pocris* de Calderón de la Barca y *La infanta Palancona* de Félix Persio Bertiso. El espacio textual dedicado a la explicación de estas comedias es conciso y atinado, así como las notas textuales que suceden a la introducción y que sirven para tratar los problemas de fijación textual que suelen preocupar al lector especializado.

A pesar del cuidado que los editores han puesto en la preparación del volumen, no puedo dejar de acusar algunos puntos en los que, al menos, me permito realizar sugerencias para mejorar de cara a reediciones futuras, sin duda necesarias dado el interés que presenta esta. Así sucede con algunas citas sin referencia a Curtius (p. 22) o a Alberto Navarro (p. 65), o deslices y erratas que en ocasiones son inofensivas («comocido», p. 137; «rey famoso rey», p. 338), pero en otros casos plantean problemas mayores para el lector que quiere encontrar una referencia concreta («2001» por «2011», p. 79; «208» por «108», p. 202; «264» por «265», p. 233). Se agudiza este problema cuando se junta con otro que se extiende en toda la anotación y que se podría resumir en dos puntos: por un lado, términos que se repiten en los textos, para los que se siguen operaciones distintas (se dan dos definiciones parecidas, pero no idénticas, como en «celemin», pp. 117 y 235; se indica, solo a veces, que el término ha sido anotado previamente, pero no siempre indicando dónde, como en «pastel», p. 269; «privada», p. 276; o «pandorga», p. 363); por otro lado, versos que o no están anotados («Porquis por Porquis», p. 364), o que presentan una anotación que no aporta demasiado a la lectura (como explicar al lector que dos versos no tienen rima consonante, pp. 114 y 159, o repetir el texto del verso, como en «más días hay que longanizas» y «sin decir tus ni mus», pp. 331 y 332, sin añadir mayor explicación). Muchos de estos problemas se podrían solucionar con la implementación de un glosario final que dejase respirar más a los textos, si bien se debe comprender que en muchas ocasiones esta posibilidad no es tan práctica, ni es siempre decisión de los editores.

Finalmente, creo que se podría matizar en algunos casos la anotación. No se entiende por qué es «jocoso» el desplazamiento acentual de «jacara», obligado por la rima (p. 277). Cuando anotan «berlinga» en el texto de Persio Bertiso (p. 381) incluyen las dos primeras acepciones del *DRAE*, omitiendo la tercera, que es quizás la más acertada, pues era usada en Andalucía (de donde era Bertiso), le aporta al texto un sentido más disparatado y, finalmente, es la única que aparece en el *Diccionario de autoridades*. Decir, en fin, «No lo escribiera mejor / la bella mora Jarifa» (p. 399) es una clara referencia al *Abencerraje* (o a los romances moriscos nacidos de su fama) que no anotan, y que quizás el lector necesite conocer.

No obstante, no pasan estas notas de meras sugerencias, que no restan valor a esta excelente edición (y mejor antología) que permite a cualquier lector acercarse a la literatura del humor que se produjo en el Siglo de Oro español.

MARCOS GARCÍA PÉREZ

Universidad de Alcalá  
garpermarcos@gmail.com



Andrew M. BERESFORD (2020).

*Sacred Skin: the Legend of St. Bartholomew in Spanish Art and Literature.*

Leiden: Brill, 352 pp.  
[ISBN: 978-90-04-40780-0].

Uno de los grandes géneros cultivados en la Edad Media y en el Siglo de Oro, no solo en el territorio peninsular, sino también en el europeo, que más ha sido olvidado por la crítica son las hagiografías. Las vidas de santos han ocupado, sin embargo, un importante lugar en la literatura occidental, tanto escrita como oral. Durante las últimas décadas la Academia ha dirigido su atención a recuperar este género de literatura religiosa, como demuestra la bibliografía recogida por Fernando Baños Vallejo y Marinela García Sempere en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes<sup>1</sup>. Como parte de la muestra de devoción popular que inspira a este género, los sucesos de las vidas y pasiones de mártires y santos se han representado en el arte occidental desde la Edad Media. La obra de Andrew Beresford, *Sacred Skin: the Legend of St. Bartholomew in Spanish Art and Literature*, viene a analizar el espacio fronterizo que ambas artes (la pintura y la literatura) le han otorgado a una de estas figuras bíblicas, san Bartolomé, desde los inicios de la Edad Media hasta finales del siglo xvii. La obra es un viaje a través de «the formalization of Bartholomew's saintly identity and his transformation into a key expression of Iberian consciousness».

Beresford estructura *Sacred Skin* en cinco capítulos. El primero realiza un recorrido por la tradición hagiográfica dedicada al santo y examina cómo su identidad se fue transformando a través de los textos procedentes de la península. De este modo, Beresford parte de las menciones de san Bartolomé en la Biblia (escasas e imprecisas) para describir la evolución de la vida, pasión y milagros del santo y apóstol en los textos hagiográficos latinos (como los imprescindibles *Acta fabulosa* [ss. v-vi] de pseudo-Abdias o la *Legenda aurea* [s. xiii] de Santiago de la Vorágine) y en los textos ya propiamente castellanos (desde las primeras traducciones de las *flores sanctorum* hasta obras hagiográficas de principios del s. xviii, como el *Sermón para el día de San Bartolomé* (1714) de Antonio Vieyra). Es, sin duda, un capítulo

---

<sup>1</sup> Accesible en <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/hagiografia\\_castellana/obra/hagiografia-hispanica/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/hagiografia_castellana/obra/hagiografia-hispanica/)>.

de gran valor para filólogos e interesados en textos hagiográficos dedicados al santo, pues recoge los hitos más importantes en la tradición textual.

Beresford dedica los siguientes tres capítulos a exponer los acontecimientos más destacables de la vida y pasión de san Bartolomé y cómo han sido representados en el arte medieval de la península. Así, el capítulo II trata de las diferentes historias que circulan de la niñez del santo, como su secuestro y sustitución por un doble demoniaco o su hallazgo en el monte rodeado de animales que son «impelled to overcome their instincts and bow their heads in obeisance before him» como «sacred protectors» (p. 70). En el capítulo III se describe la tarea evangélica del santo, representada «elsewhere in the kingdoms of Iberia» (p. 94), lo que demuestra el fervor existente en la península por su figura. Beresford relaciona el suceso demoniaco de la infancia con la labor de exorcismo que se atribuye a san Bartolomé, tarea que la leyenda atribuye también a todos los demás apóstoles.

El capítulo IV se centra en el martirio del santo, tema central de su historia. El motivo principal de su martirio es el desollamiento (que da nombre al título del libro). El cuerpo sangrante del santo «functions as an ambiguous locus of triumph and abjection, an image capable of inspiring the faithful» (p. 145). De este modo, Beresford defiende el uso del martirio del apóstol como propaganda religiosa y herramienta capaz de movilizar el fervor de los fieles.

Para finalizar, el capítulo V repasa la influencia de la historia del santo en el arte del siglo XVII, momento en el que el foco de atención del arte cae «accordingly on representations of torture and martyrdom, a reflection of the struggle between Catholicism and the perceived ignorance of the collectivized other» (p. 202). Termina el libro con varios apéndices que, aunque ilustran parte de la argumentación del autor, nos parecen de escaso valor añadido, como la transcripción de ciertos textos medievales (como el *Acta fabulosa* y algunas *flores sanctorum*, cuyo contenido se analiza en el capítulo I) y un mapa de las localidades españolas cuyo patrón actualmente es san Bartolomé.

En líneas generales, la obra de Beresford supone un avance importante en el conocimiento de la leyenda de san Bartolomé y de su representación en el arte medieval, renacentista y barroco de los diferentes reinos de la península ibérica. En este estudio (que era necesario, pues no existe ningún trabajo de conjunto previo), el autor realiza un uso excelente de las fuentes hagiográficas conocidas y elabora una argumentación sólida en base a la narratividad de la vida y el martirio del santo, y su relación con el tipo de fervor religioso que caracteriza la mentalidad medieval y renacentista de los reinos peninsulares. Acompaña al texto un gran número de imágenes de alta calidad de las obras pictóricas y escultóricas a las que hace referencia. El texto se centra en la explicación de las mismas y en el análisis de la representación artística del santo. Sin embargo, y a pesar de lo prometido en el título, pocas son las referencias a la literatura de la época (excepto

---

las contenidas en el capítulo I y algunas menciones sueltas a obras dramáticas del Siglo de Oro), por lo que hay que reconocer que el libro está más enfocado al estudio artístico que al literario. Así, el libro resultará de gran interés para aquellos estudiosos de las representaciones hagiográficas en escultura y pintura del medievo y renacimiento (principalmente altares), mientras que a los estudiosos de las hagiografías textuales puede parecerles escaso, si bien puede ser utilizado como punto de partida para entender la leyenda del santo de cara a futuros estudios.

ALBERTO FERRERA LAGOA  
Universidad Autónoma de Madrid  
alberto.ferrera@estudiante.uam.es





Luis de GÓNGORA (2019).  
*Sonetos*. Juan Matas Caballero (ed.).

Madrid: Cátedra, 1.740 pp.  
[ISBN: 978-84-376-3990-1].

El estudio de nuestros mayores autores ha sido siempre fruto de motivación para los investigadores de la materia, lo que ha creado una variedad de trabajos que sirven de referencia para las aportaciones recientes, pero también complica el camino a la novedad. La gran atención suscitada por la figura de Luis de Góngora a lo largo de los años es indudable, como también lo es que su obra haya motivado multitud de ediciones críticas que nos acercan a sus versos mientras intentan ir «un poco más allá».

En lo referido a los sonetos del poeta cordobés —vía de experimentación y aprendizaje que desembocarán en sus conocidas «obras mayores»—, desde la edición crítica eficazmente realizada por Biruté Cipliauskaitė en 1969 y publicada en Castalia, estos no habían gozado de una atención específica y de manera conjunta por parte de la crítica; ardua tarea que no solo conlleva realizar dicha edición, sino «refrescar» la materia gongorina, ofreciendo materiales, información y contenido novedoso de todo tipo que sirva de referencia a la crítica futura; y Juan Matas Caballero, catedrático y experto en la poesía del maestro cordobés, lo ha conseguido.

El volumen que aquí tratamos, edición publicada en Cátedra en 2019 y con un total de 1.740 páginas —que ya muestran el ingente trabajo por parte del investigador—, ofrece un estudio detallado de los sonetos que servirá de referencia a lectores que quieran acercarse al entramado de los versos gongorinos, pero también satisfará las expectativas de la crítica más exigente.

Consta la obra de varias partes diferenciadas, de las que podríamos destacar la introducción, la bibliografía y el propio tratamiento de los sonetos. En cuanto al estudio introductorio, se presenta el corpus poético que se va a tratar, se da paso a la problemática en su organización y se propone una «posible clasificación» del propio editor basada en criterios diacrónicos e ideológicos, y compuesta de cuatro ciclos que se contextualizarán y explicarán acudiendo a testimonios de multitud de expertos en la vida y obra del poeta.

Habla, primeramente, Juan Matas Caballero, de una primera etapa, ubicada entre 1582 y 1586 y compuesta por aquellos sonetos «de juventud», en los

que predomina una estética manierista, y donde el tema amoroso, con influencia del petrarquismo, se da de manera principal. Un primerizo acercamiento a la poesía que, como apunta el investigador, ya destaca por su gran calidad. La poesía circunstancial será la que predomine en los siguientes años; por un lado, en las décadas de 1588 a 1608, en la que se muestra la visión satírico-burlesca del poeta hacia los espacios cortesanos, conviviendo con sonetos heroicos y laudatorios —que seguirán apareciendo en mayor o menor medida a lo largo de su obra—; por otro, una tercera época, entre 1609 y 1616, en la que el número de contribuciones supera al resto notablemente, predominando la temática fúnebre y de desengaño vital mientras se intercalan algunas composiciones contestando a las críticas que sus versos suscitaron. El último ciclo, denominado *de senectute*, estaría ubicado entre 1617 y 1624, recogiendo aquellos sonetos cortesanos con notas personales —laudatorios, dedicados a diferentes personalidades, pero también satíricos y fúnebres, en memoria, muchos de ellos, de amigos del maestro cordobés— que muestran el propiamente barroco desengaño del poeta.

Continúa la introducción con un apartado dedicado a la tan importante y significativa lengua poética gongorina, donde se muestran «algunas de las características más destacadas o singulares de la lengua poética en los sonetos». Comenzando por los polémicos cultismos, dedica Juan Matas unas páginas a mencionar algunos de los más recurrentes, tanto léxicos como sintácticos —atendiendo a la separación de sustantivos mediante la intercalación de determinantes o al recurrente acusativo griego—. El mismo procedimiento se seguirá al hablar de ciertas expresiones o sintagmas reiterados, terminando la sección con la importancia de la perífrasis, acudiendo a tópicos literarios, alusiones mitológicas y emblemáticas y, por supuesto, metáforas. El capítulo no solo mostrará el tratamiento de la lengua en los sonetos, sino que pondrá de relieve la aparición de ciertos recursos en otras obras del poeta —plasmando versos literales en los que aparecen— y aportará sus respectivas explicaciones mientras se acude a testimonios de diversos investigadores.

Se cierra el capítulo con una imponente bibliografía en la que se recogen las fuentes manuscritas e impresas empleadas, ediciones modernas de la obra de don Luis, los comentarios de sus eruditos contemporáneos —Salcedo Coronel, Pellicer, Vázquez Siruela... pero también Jáuregui, Lope de Vega o Quevedo, entre otros— y una amplia sección de estudios de la obra gongorina; así como —no tan relacionados con el maestro cordobés— catálogos y fuentes, trabajos sobre otras temáticas —relacionados con la historiografía, la mitología, aspectos biográficos...— y ediciones consultadas de obras de otros poetas. Conformando una pieza de sumo interés para cualquiera que quiera documentarse sobre infinitud de aspectos relacionados con la obra del poeta.

Pero acudamos a la verdadera protagonista de la obra: la propia edición. Como se advierte en la nota preliminar, en cada soneto nos vamos a encontrar «la actualización del texto conforme a las normas de la RAE, incluida la puntuación; una disposición más fácil del aparato crítico; una explicación de las circunstancias biográficas e históricas que motivaron su escritura y una anotación erudita más detallada y exhaustiva». Se recogen, así, y como ya apunta el investigador, doscientos doce sonetos, siendo ciento sesenta y siete de ellos los que ya incluyó Chacón en su manuscrito, pero añadiendo otros cuarenta y cinco que entonces se creían como de posible autoría pero que, actualmente, podemos asegurar que fueron escritos por el poeta. Como anotábamos, el corpus se ha ordenado cronológicamente, criterio que nos permite «seguir la evolución poética de Góngora a la par que su trayectoria vital e ideológica, que se puede relacionar más fácilmente con el desarrollo de los acontecimientos históricos que enmarcan la creación poética» durante los cuarenta y dos años en que don Luis cultivó este tipo de composición y descartando problemas suscitados por clasificaciones temáticas o genéricas.

Dentro del tratamiento de cada soneto, podríamos hablar de dos partes diferenciadas, aunque interconectadas. Primeramente, la que más se acercaría a la «edición» y, tras ella, el propio estudio —o «crítica»— de cada poema. En cuanto a la primera, indica Juan Matas Caballero que se ha partido del valioso y ya mencionado manuscrito Chacón, pero en absoluto se han dejado de lado el resto de manuscritos —que han permitido recuperar algunos sonetos de corte satírico y/o burlesco que el erudito excluyó— y, por supuesto, el resto de ediciones donde se recogen las composiciones que aquí competen, mostrando las posibles variantes encontradas. En cuanto al comentario de cada poema, nos encontramos una estructura tripartita en cada composición. En primer lugar, se incluye un prefacio en el que se contextualiza el poema, aportando las circunstancias de su escritura, posibles anécdotas, notas de los comentaristas, probables fuentes de inspiración y notas críticas para ayudar a su comprensión, y cerrándose con un breve apartado bibliográfico empleado para el estudio, así como los epígrafes que se han mencionado a lo largo del mismo. Le sigue la inclusión del propio soneto numerado y en el que se señala la fecha (o posible fecha) de composición. Por último, se indica la suerte editorial que ha tenido dicho soneto particularmente —tanto en manuscritos como en impresos—, el compendio de variantes y, por supuesto, el comentario de los versos individualmente cuando se ha creído conveniente, mostrando matices retóricos, alusiones y referencias, fuentes, estudios críticos específicos y toda clase de elementos que concurren en un minucioso análisis de cada poema.

Partiendo de los manuscritos, ediciones y estudios que han rodeado la vida y obra del maestro cordobés y bajo un excelente trabajo requerido de años, se configura así esta edición del corpus de los sonetos gongorinos, cuyo diálogo con el resto de su producción «resulta incuestionable y puede verse como una relación

de ida y vuelta». Servirá la misma —con sus esclarecimientos, interpretaciones y aportaciones—, sin ninguna duda, a interesados, estudiantes y lectores noveles que quieran acercarse a uno de nuestros mayores poetas, pero también a la crítica más minuciosa, que encontrará en ella el apogeo de la investigación filológica.

ÉRIKA REDRUELLO VIDAL

Universidad de León  
eredv@unileon.es



Clara MARIAS (2020).  
*Conversaciones en verso. La epístola ética del Renacimiento  
y la construcción del yo poético.*

Berlin: Peter Lang, 368 pp.  
[ISSN: 978-3-63-18-04872].

El libro de Clara Marías ofrece un riguroso estudio panorámico del subtipo de epístola poética, escrita en lengua castellana durante el Renacimiento, cuya temática combina la vertiente ética con la autobiográfica y, por tanto, permite ahondar en el análisis de la representación del sujeto poético en el desarrollo del género clásico.

Como se aclara en sus preliminares, la monografía revisa la primera parte de la tesis doctoral que la autora presentó (en la Universidad Complutense de Madrid) bajo el título *Pensamiento clásico y experiencia autobiográfica en la epístola poética del primer Renacimiento* y mereció el Premio Extraordinario de Doctorado, en 2017. Asimismo, tiene en cuenta algunas publicaciones previas que la misma autora ha realizado y refiere en el completo apartado bibliográfico que cierra el volumen. La cuidada monografía, además, integra un apartado introductorio donde se presentan los objetivos y el contenido de la obra, tres capítulos centrales, las pertinentes conclusiones y dos destacables anejos que permiten leer, respectivamente, dos epístolas hasta el día de hoy sin edición completa y moderna. El primer apéndice (pp. 311-318) ofrece la anotada edición de la respuesta escrita por Juan Hurtado de Mendoza a Alvar Gómez de Castro que se conserva en una copia manuscrita (datada en torno al siglo XIX y de difícil lectura) custodiada en Real Biblioteca de El Escorial y cuyo f. 64v aparece reproducido en la figura 5. La autora ha descubierto que la segunda parte de la carta (inédita hasta entonces) aparecía varios folios antes de la primera parte. El siguiente apéndice (pp. 319-324) transcribe la epístola de Eugenio de Salazar al II marqués de Mondéjar conservada en un manuscrito (revisado por el propio poeta) que se guarda en la Real Academia de la Historia. La figura 6 reproduce el f. 249v del mencionado manuscrito.

En su conjunto, el volumen estudia una selección de cartas justificada según criterios —temáticos, cronológicos, lingüísticos y textuales— coherentemente expuestos en el capítulo I. La autora, con la intención de analizar la configuración del yo poético, ha escogido un conjunto de treinta y cuatro epístolas éticas y

autobiográficas (descartando las de temática amorosa, laudatoria, satírica y propiamente personal) vinculadas al llamado «primer Renacimiento». Se trata de un grupo de epístolas poéticas en lengua castellana compuestas por once autores españoles y tres portugueses (cabe aclarar que la investigadora defiende, en las pp. 90-92, la posibilidad de que el enigmático Tomás Gómez fuera un escritor lisboeta judío, obligado a exiliarse en Italia). Los poetas escogidos nacieron antes que Fernando de Herrera y permiten observar la adaptación y la evolución del género en la literatura española del Renacimiento.

Por consiguiente, el capítulo II estudia epístolas creadas por ocho poetas —nacidos entre 1480-1515— que tantean la adaptación del género clásico: Garcilaso de la Vega, Juan Boscán, Francisco Sá de Miranda, Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Juan Hurtado de Mendoza, Alonso Núñez de Reinoso, Tomás Gómez; y epístolas escritas por seis poetas posteriores, nacidos en torno a 1520-1530: Jorge de Montemayor, Diego Ramírez de Pagán, Francisco Sánchez de las Brozas, Cristóbal de Tamariz, Eugenio de Salazar y Baltasar de Alcázar. Esta segunda promoción de escritores renacentistas siguió la vía abierta por los «precursores» y acentuó el interés por el asunto de cariz religioso, como evidencia el estudio comparativo de Clara Marías, que abarca distintas perspectivas, entre ellas: las fuentes clásicas (en especial, Horacio pero también Séneca, Cicerón y Diógenes Laercio) y su nexa con la vivencia autobiográfica, la difusión y recepción de la obra y, en conexión con ello, la relación que une el emisor con el destinatario (quien puede ser también otro poeta, normalmente de más edad y reconocimiento, que responde a la misiva).

Como guía para el lector y útil herramienta para posteriores investigaciones, entre las páginas 80-88 contamos con una de las varias tablas que integran el volumen. En este caso, el práctico cuadro sistematiza los elementos cotejados siguiendo una agrupación por autores, que se identifican con el nombre y la fecha de nacimiento. En la tabla se anota el destinatario (solo hay dos mujeres en el conjunto de treinta y cuatro receptores), su condición y vínculo con el autor, las fórmulas de inicio, la extensión de las cartas, el metro empleado (no siempre el terceto encadenado), los tratamientos del sujeto lírico y su receptor poético (que puede incluir el seudónimo pastoril). Asimismo, con los símbolos matemáticos «+» o «-», se ha proyectado la proporción observada entre pensamiento clásico y vivencia autobiográfica. El resto de columnas señalan si la carta fue escrita en la juventud o madurez del poeta, la transmisión impresa o manuscrita de la obra en el Siglo de Oro y, por último, la edición moderna de la que ha partido la lectura de los textos (excepto en el caso de las dos epístolas recogidas en sendos anejos).

El último capítulo del volumen se centra en el análisis de la construcción del yo poético —conectado en mayor o menor medida con el escritor real— y dedica un apartado a Diego Hurtado de Mendoza por el interés en la proyección

de sujetos líricos que plantean sus epístolas de tradición horaciana, que son leídas considerando sus cartas en prosa familiares y la biografía conocida del noble diplomático.

En conclusión, la reciente publicación de Clara Marías aporta novedades valiosas al conocimiento de la epístola poética del Renacimiento por prestar atención a textos no canónicos y, además, centrarse en aspectos menos observados como son los temáticos y estructurales y, en conexión con ello, detenerse en la configuración del sujeto poético y en la importancia adquirida por el destinatario en el desarrollo del género en la literatura castellana. Asimismo, propone vías de análisis posteriores como: ampliar el límite cronológico (atendiendo a los precedentes pero también a los autores del Barroco, que permiten contemplar la recepción y el desarrollo del género clásico), considerar las epístolas de tradición horaciana compuestas en otras lenguas (latín, italiano, francés, inglés y, en el marco de un enfoque ibérico, portugués y catalán) para ahondar en el enriquecedor estudio comparativo y, también, interrogarse acerca de las epístolas de autoría femenina.

M. MAR CORTÉS TIMONER

Universitat de Barcelona  
marcortes@ub.edu





Montserrat PIERA (2019).

*Women Readers and Writers in Medieval Iberia. Spinning the Text.*

Leiden: Brill, 483 pp.  
[ISBN: 978-90-04-40037].

El presente volumen viene a llenar un hueco en la investigación que hasta el momento se había llevado a cabo sobre las mujeres como lectoras y escritoras durante la Edad Media. Los artículos y monográficos dedicados a autoras específicas son numerosos, pero faltaba un trabajo que diese una visión de conjunto. El acercamiento de Montserrat Piera es también novedoso en su forma de aproximarse a esta realidad. Su estudio, bastante cercano al que haría un historiador cultural, no se circunscribe a un reino concreto de la península ibérica, sino que en él se analizan obras de autoras que escribieron en los reinos de Castilla, Aragón y Portugal. Lo que resulta más sorprendente (e interesante) es que frente a la gran mayoría de investigadores que distinguen entre un espacio público (la calle) codificado como espacio masculino y uno privado (la casa) codificado como espacio femenino, nuestra autora se acerca a los textos considerando que todos los espacios en los que las mujeres interactúan con otras personas se convierten en espacios públicos. Por lo tanto, defiende que la tradicional dicotomía espacio público / privado no resulta útil a la hora de acercarse a este fenómeno.

Una idea errónea que esta estudiosa se encarga de desmontar es la que se sostiene en la creencia de que las mujeres medievales no leían. Afirma Piera que «women were not only asked to “read” but were able to read in many different contexts and, in addition, that their interpretations of what they read or saw were not always uniform and were certainly not predictable» (p. 27). Las mujeres tenían acceso al conocimiento a través de los mismos métodos de transmisión que los hombres, ya fuesen estos orales, escritos o iconográficos. Este es un punto clave pues, tal y como indica la autora, el hecho de que no se hayan conservado numerosos textos escritos por mujeres o bien que detallen la participación de mujeres en estos, no prueba que no supiesen leer, ya que una gran parte de estos fueron transmitidos en susurros, billetes, u otros soportes efímeros. Quienes defienden este analfabetismo *quasi* universal de la mujer en la Edad Media se basan en la interpretación excesivamente literal de las admoniciones de algunos predicadores. Aunque no se hace eco de estas interpretaciones, Montserrat Piera sí que dedica el segundo capítulo de su libro a

estudiar *Lo libre de les dones* de Francesc Eiximenis, texto que se dedica en su mayor parte a la instrucción de las monjas, pues el autor creía que las mujeres podían aprender si se les enseñaba adecuadamente. La preferencia del franciscano catalán por las religiosas se basa en valores teológicos, ya que las monjas se hallan más cerca del conocimiento de Dios (p. 82). Por ello encontramos en sus escritos tres ideas cardinales: profesar votos hace a la mujer más válida; las religiosas deben seguir los votos de obediencia y la regla de su orden; y deben cortar sus lazos con el mundo y sus familias. La segunda parte del capítulo pone su atención en las modificaciones que el anónimo traductor de esta obra al castellano incluyó en el texto que leyeron Isabel la Católica y su nieta Catalina de Habsburgo.

Otro punto en el que hace hincapié la autora que, aunque puede parecer obvio, se ignora a menudo en este tipo de estudios, es que existían diferentes tipos de lectura que servían distintas funciones y se desarrollaban en varios lugares. Estos son, la lectura silenciosa, la lectura en voz baja y la lectura pública y en voz alta. Además, la autora defiende que leer no debe entenderse únicamente como descifrar los grafemas de la palabra escrita, sino que también incluye escuchar textos o interpretar representaciones iconográficas. La información se presenta en una gran variedad de medios que pueden descifrarse: libros, cuadros, tapices, relieves, pórticos en las iglesias, etc. Por ello, si bien puede que no fuese común enseñar a leer a las mujeres, eso no significa que no tuviesen una reacción u opinión respecto a dichos textos. De hecho, en el capítulo III la autora defiende que a través de la lectura cuidadosa de los textos de la tradición trovadoresca y de las *querelle des femmes* las mujeres participaron en el debate sobre su naturaleza y resistieron el discurso misógino que intentaba restarles valor. Piera defiende que la resistencia a dichas ideas se puede ver tanto en los testimonios de mujeres reales (por ejemplo, Christine de Pizan o Teresa de Cartagena) como en las reacciones de personajes femeninos ficcionales, que considera resultan ilustrativos de «the dynamics of reading among women» (p. 132).

Basándose en el ejemplo de Violante de Bar, a lo largo del capítulo IV, Piera nos recuerda que las reinas tuvieron una gran influencia en la política y el desarrollo cultural de sus dominios. Joan I se apoyaba en gran medida en el consejo político de su esposa, cosa que sus contemporáneos criticaron duramente, pues creían que se excedía en su papel. A pesar de estas críticas, el rey se apoyó a menudo en su esposa, a quien vio como una colaboradora en su proyecto de extender el poder real y fortalecer su gobierno (p. 186). El reflejo de cómo ejerció su influencia se puede encontrar en sus cartas, que Piera analiza en detalle. Frente a aquellos que malinterpretaron y vilipendieron a Violante de Bar por el poder e influencia política que tuvo, y frente a quienes consideran que la revolución cultural que tuvo lugar en el reino de Aragón a finales del siglo XIV se debe solo a ella, este estudio

presenta una imagen mesurada y señala que los esfuerzos de la reina fueron la culminación de movimientos anteriores.

La segunda parte del libro (capítulos VI, VII y VIII) la dedica Montserrat Piera a la escritura conventual y nos recuerda que el objetivo primordial de la escritura devocional no era enseñar o entretener, sino mover, despertar la piedad en los lectores. Se centra en la figura de tres monjas escritoras que provenían de familias ilustres como fueron Constanza de Castilla, Teresa de Cartagena e Isabel de Villeña. Presenta en esta parte un concepto muy interesante tomado de Blanca Garín y Victoria Cirlot, el del «monasterio interior». En estos espacios se encuentran experiencias ligadas a un lugar concreto y las vivencias personales de cada individuo, creándose de esta manera universos híbridos llenos de ecos, connotaciones y significados (p. 275). Sin embargo, no se sirve de este concepto en profundidad en el análisis que presenta de la obra de las tres religiosas en el resto del volumen.

El estudio está sólidamente documentado, aunque ocasionalmente nos encontramos con afirmaciones que no resultan del todo convincentes o que requerirían de matizaciones. La descripción de las cortes medievales (que describe como «epicentro» hacia el que gravitaban «todas las acciones y actuaciones de los cortesanos» [p. 171]), más parece una descripción de un sistema absolutista que feudal. Además, debemos tener en cuenta que, tal y como la misma autora reconoce (p. 181), en la península ibérica los reyes rara vez tenían tanto poder como los nobles que les rendían pleitesía. También nos encontramos con teorías o hipótesis que requerirían de una mayor argumentación. Por ejemplo, en la página 47 cuando la autora analiza en detalle el manuscrito de la *Bible moralisées* (una Biblia escrita en lengua vernácula que además recoge gran cantidad de ilustraciones) afirma que Blanca de Castilla no solo encargó el proyecto, sino que estuvo con total seguridad involucrada en la preparación del manuscrito. A continuación, defiende que no solo se mostraba en contra del movimiento de reforma pastoral que siguió al Concilio de Letrán (1215) sino de su implementación. Si bien, el análisis del contenido de la *Bible moralisées* que hace Piera me parece acertado e interesante, ver la mano de Blanca de Castilla en la escritura de la misma sin aportar ninguna prueba documental, no hace sino presentar una hipótesis (que puede resultar más o menos atractiva) como un hecho fehaciente, y esto es un error. Finalmente, una serie de prácticas comunes en la época como el tópico de la falsa humildad o el aceptar la corrección de la Iglesia en caso de que una obra presentase errores teológicos le llevan a la autora a una serie de conclusiones que nos parecen un tanto forzadas. Así, el hecho de que estas se encuentren en el *Libro de devociones y oficios* de Constanza de Castilla hace que Piera afirme que a través de ellas la monja subrayaba su autoría y afianzaba su seguridad en el peso teológico de sus escritos.

La forma que tiene la autora de integrar las citas en el texto, copiándolas en un primer lugar en la lengua original y traduciéndola inmediatamente después, no

hace sino añadir pesadez al libro. En ciertos momentos el número de citas llega a ser excesivo, ralentizando la lectura y dando la imagen de un collage de frases entresacadas de las fuentes originales. Sirva de ejemplo el siguiente párrafo que proviene de la página 104:

Thirdly, there is a great insistence on the responsibility of kings «porque son en la tierra tenientes de Dios» (because they are God's lieutenants on earth) to protect and reform the Church. Here the narrator no longer talks about Catalina's tasks as queen but introduces the king, João III and praises «la limpieza de su conciencia,» (the cleanliness of his conscience), his work of reform («reformando las religiones»), his military campaigns against moors and infidels («contra moros y otros infieles») and his great piety («gasta la mayor parte del tiempo en obras virtuosas e de servicio de Dios e buen regimiento de sus reynos» [spends most of his time in virtuous deeds and in the service of God and good ruling of his kingdom]).

Los párrafos de este estilo son abundantes. Para facilitar la lectura, hubiese sido más acertado presentar los escritos traducidos, reducir el número de citas incluidas en el texto principal sirviéndose para ello de la paráfrasis y consignar los textos citados de las fuentes al aparato crítico.

A pesar de estas deficiencias estilísticas, el estudio de Montserrat Piera viene a ser un meritorio y sugerente intento de dar una imagen de conjunto del papel de las mujeres como escritoras y lectoras en la península ibérica durante la Edad Media. En resumen, se trata de un trabajo bien documentado y equilibrado que se acerca al tema sin caer en peligrosos excesos interpretativos.

IÑAKI PÉREZ-IBÁÑEZ  
University of Rhode Island  
ignacioperez@uri.edu



Eugenio de SALAZAR (2019).  
*Silva de poesía*. Jaime José Martínez Martín (ed.).

Ciudad de México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 1.087 pp.  
[ISBN: 978-84-09-12287-5].

Eugenio de Salazar (Madrid, 1530 – Valladolid, 1602) tuvo la vida del cortesano madrileño que dedicaba la mayor parte de su vida a la búsqueda del ascenso social a través de cargos civiles, labor que en el Siglo de Oro suponía una dedicación no solo al puesto de trabajo, sino también a la obtención de favores de los grandes cargos aristocráticos. Las herramientas para el medro estaban convencionalmente establecidas y los cortesanos se servían de ellas de forma reconocida; una de estas herramientas era sin duda la producción poética. Salazar, además, ejerció gran parte de los tropos y metros en boga en el siglo XVI y seleccionó un gran número de esas obras para reunir su *Silva de poesía*, obra completa seleccionada por el propio autor para ser publicada por sus hijos tras su muerte, cosa que no sucedió. La obra completa del poeta madrileño permaneció inédita hasta que Jaime José Martínez Martín rescató su testamento y llevó a cabo la edición crítica de un extenso y misceláneo volumen, con todas las dificultades que ello comprende.

La introducción de Martínez Martín se centra, en términos generales, en explicar la situación particular de Salazar en el corpus poético y político del Siglo de Oro español, relacionando los versos del autor con las influencias castellanas e italianas y con las corrientes contemporáneas de análisis de la poesía de la época. El crítico comienza analizando la biografía de Salazar, y hace especial hincapié en sus ambiciones civiles y en su situación en la corte, como muestra con ejemplos sacados de la prosa satírica del madrileño. La crítica mordaz de las intrigas cortesanas y las penurias de los «catarriberas» o pretendientes que seguían a la corte para obtener algún cargo público copa, de modo autobiográfico, gran parte de estas historias. Martínez Martín advierte, sin embargo, acerca del escaso contenido del poeta y de los problemas económicos que lo persiguieron durante toda su vida. Especial mención merecen, sin embargo, la larga estancia en las posesiones españolas en América (veinticinco años), de la que queda rastro en la *Silva* a través de las composiciones intercambiadas con varias personas de relevancia histórica. El crítico insiste

en la correspondencia poética con Leonor de Ovando, primera poeta en español del Nuevo Mundo. Más allá de esta correspondencia, los primeros años en América están marcados por el descontento de Salazar, a quien se le había concedido la plaza de fiscal en la por entonces aislada audiencia de Guatemala. Sin embargo, en 1581 es nombrado fiscal en la Audiencia de México, ciudad que se había convertido en la principal del imperio español en América y que comenzó a contar con una interesantísima vida cultural de gran dinamismo tras la debacle de la conquista española. La compleja realidad social de México, como explica Martínez Martín, también afectó a la situación de Salazar y provocó en él la simultánea y enormemente paradójica defensa de los indios y de las encomiendas. Resulta esclarecedor contrastar la larga estancia en América con la leve impronta que tuvo en su obra poética, permeando algunos de sus poemas de circunstancias, como es el caso de la «Descripción de la laguna de México», escrita para la llegada del nuevo virrey de México, el marqués de Villamanrique, en 1585.

Martínez Martín se apoya en esta revisión biográfica para esclarecer los principios del desarrollo poético de Eugenio de Salazar. La pista crucial que ofrece el contraste entre la biografía del autor y los temas de sus obras le sirven al investigador para afirmar que las fuentes de Salazar no son en gran medida su propia experiencia biográfica, sino, más bien, las corrientes y modas poéticas del Siglo de Oro. El estudio de la obra de Salazar toma entonces un cariz diferente, puesto que el objetivo final se define como la revisión de los procesos creativos de Salazar dentro del contexto específico de las corrientes literarias. Salazar no se atrevió a publicar la *Silva* en vida, según explica el propio Salazar en su testamento, «porque aunque si no me engaño, tienen obras que pueden salir a la luz temí, por causa de mi profesión y oficio, no tuviesen algunos a desautoridad mía publicar e imprimir obras en metro castellano». Los prejuicios en torno a la poesía lírica y la difícil situación social de Salazar evitaron la publicación de la obra, aunque dejó en su testamento unas instrucciones muy precisas sobre la edición póstuma de la misma.

Esta obra, miscelánea y diversa, está organizada en tres partes, sobre las que Martínez Martín puntualiza su inestabilidad, ya que existen otras obras que pudieran incluirse en otras secciones. La primera parte de la *Silva* está dedicada a los poemas a su esposa, en una poesía sentimental de corte moralista y compuesta por obras pastoriles y un cancionero petrarquista. Destaca Martínez Martín de esta primera sección la mezcla entre metros castellanos e influencias italianas traídas a España por Garcilaso y Boscán, aunque recalca la preferencia de Eugenio de Salazar por la poesía cancioneril. También resulta notable reseñar la incoherencia entre los temas tradicionales de la poesía bucólica y de los cancioneros sentimentales petrarquistas y la firme defensa del amor monógamo, matrimonial y

consumado que lleva a cabo Salazar en sus obras. Martínez Martín aprovecha estas tensiones con los géneros y las influencias grecolatinas pasadas por el tamiz de diferentes tradiciones para llevar a cabo un concienzudo análisis de las derivaciones presentes en Salazar. Especialmente clarificador resulta el estudio de la evolución de la eclógica a partir de las *Bucólicas* virgilianas, la renovación de Sannazaro y la fijación garcilasista de la estructura y el *decorum* de la poesía pastoril, que fue, como resulta lógico, la que más influyó en las *Églogas* de Salazar. A pesar de ello, Salazar no duda en innovar y reunir diversas tradiciones, como la de la poesía francesa, al elegir los cuartetos encadenados como medida para su *Égloga I y II*. Estas dos primeras églogas, de limitada extensión, contrastan con la complejidad de la *Égloga III*, de quinientos noventa y cinco versos, polimétrica y contradictoria: las acusaciones de dureza a la amada, caracterizada como una prototípica *belle dame sans merci*, resultan extrañas con la confirmación total de su fidelidad. Tras la poesía pastoril, el cancionero petrarquista es definido por Martínez Martín como un intento de Salazar de asentar su fama literaria a través de las composiciones que habían convertido a Garcilaso en el gran poeta español. Salazar adapta aquí las estructuras del cancionero a su propia biografía, con las contradicciones e incoherencias que supone y que ya se habían señalado en el caso de la poesía pastoril: no hay amada muerta, aunque la separación de su familia al marchar a América sí le sirve para marcar las dos etapas que corresponden a la estructura canónica del modelo petrarquista.

La segunda parte de la *Silva* está compuesta por la llamada «poesía de circunstancias», de gran importancia en la estructura social de la época y de grandísima utilidad para entender los juegos retóricos y discursivos de la España del Siglo de Oro. Martínez Martín pone en duda la categoría de «mala poesía» que persigue a la poesía de circunstancias desde el Romanticismo y la búsqueda de la producción de poesía de forma autónoma, al señalar la relevancia de esta poesía y sus cualidades específicas. Sirven además para entender los intereses poéticos de Salazar y su correspondencia con las figuras más relevantes de su época a través de la escritura de numerosos jeroglíficos y poemas. Martínez Martín distingue tres tipos principalmente de esta poesía en la *Silva*: la encomiástica, de variado género pero de tono laudatorio y práctico, la dirigida a sus amigos, que sigue esquemas bastante fijos convenidos en las academias, y la poesía satírico-burlesca. Todas estas son, a pesar de su tono moralista, y según la opinión de Martínez Martín, quizá las composiciones más interesantes. De entre la poesía encomiástica es preciso destacar la bucólica titulada «Descripción de la laguna de México». En esta composición, de las escasas que introducen el tema de América de toda la obra del madrileño, se narra la llegada de los nuevos virreyes de México en un entorno pastoril y mitológico. La complejidad de la estructura, de varias partes bien diferenciadas, introduce la descripción del glorioso pasado azteca y, por primera vez,

de la naturaleza novohispana, del que Martínez Martín destaca varios versos de gran belleza y colorido, donde sobresale el carácter cortesano:

Allí el bermejo chile colorea  
y el naranjado ají no muy maduro;  
allí el frío tomate verdeguea  
y flores de color claro y oscuro  
y el agua dulce entre ellas, que blanquea,  
haciendo un enrejado claro y puro  
de blanca plata y variado esmalte  
porque ninguna cosa bella falte (vv. 161-168).

Finalmente, la última parte de la *Silva* está compuesta por la poesía religiosa, de tono moral, pero no excesivamente meditativo. Martínez Martín se pregunta aquí por los motivos de ordenación de esta parte de la *Silva*, puesto que poemas como los dedicados a la Natividad e intercambiados con Leonor de Ovando están incluidos en la segunda parte del libro, mientras que otros de temas similares intercambiados con Pedro de Liébana se reservan para esta última. Salazar ensaya, en cualquier caso, con una amplia variedad de géneros religiosos en esta última parte, que el crítico ha decidido dividir por géneros poéticos, al igual que en las otras partes de la *Silva*, facilitando así la visión genérica y la clasificación de los poemas. En primer lugar, distingue los poemas pastoriles; en segundo lugar, aquellos en metro castellano, de los que resalta Martínez Martín la ausencia de introspección personal y de calidad del corpus. Por último y misceláneamente, el crítico incluye los «sonetos religiosos, líricos, psalmos y otras obras religiosas», reconociendo la dificultad y variedad de estas composiciones para estar incluidas en un mismo corpus.

Las consecuencias de tan extensa y variada obra en estructuras y calidades hacen que la *Silva* no pueda ser considerada un cartapacio poético como tal, sino un testamento con todas aquellas composiciones que Salazar creyó dignas de recuerdo. Los criterios de edición de Martínez Martín tienen en cuenta las minuciosas indicaciones del poeta madrileño, si bien opta finalmente por modernizar las grafías, reducir las geminadas y modernizar los grupos consonánticos cultos siempre que no se afecte al cómputo silábico. Respeta, sin embargo, la realidad de la lengua del período: conjugaciones, falta de fijación en el vocalismo átono (*recebido, oscuras*), asimilaciones y metátesis. Todas estas decisiones son, en general, bastante comunes en la mayoría de las ediciones críticas contemporáneas de los textos del siglo XVI. De la *Silva* se conserva un único manuscrito, así que el aparato crítico se limita a indicar las correcciones del propio autor en el texto, reconociendo las vacilaciones y cambios de criterio en notas al final del texto, donde se indican también algunos apuntes de sentido y significado para varias jeroglíficas y

---

expresiones de mayor dificultad. El pulcro trabajo de Martínez Martín representa así una elogiada muestra de la edición crítica, debidamente documentada y asesorada, pero también libre en sus decisiones y valiosa en sus consideraciones sobre la figura de Eugenio de Salazar y sobre la recepción de las múltiples influencias poéticas durante el siglo XVI.

JUAN GALLEGO BENOT

Universidad Autónoma de Madrid  
juan.gallegob@estudiante.uam.es





Rebeca SANMARTÍN BASTIDA y María Victoria CURTO HERNÁNDEZ (2019).  
*El «Libro de la oración» de María de Santo Domingo. Estudio y edición.*

Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 190 pp.  
[ISBN: 978-84-9192-080-9].

Al elaborar *El «Libro de la oración» de María de Santo Domingo. Estudio y edición*, Rebeca Sanmartín Bastida y María Victoria Curto Hernández llevaron a cabo una empresa fundamental: ofrecer una edición anotada y crítica del primer impreso místico de una mujer castellana. No obstante, el volumen no solo ha cubierto una laguna en el ámbito de las investigaciones acerca de la espiritualidad femenina tardomedieval de la península ibérica, por permitir que el lector se aproxime al texto completo de María de Santo Domingo (1486?-1524) desde una perspectiva crítica, sino por aunar los temas que sobre él se habían apuntado hasta ahora con otros que aún pedían ser desentrañados.

De esta manera, el riguroso trabajo de las autoras se estructura en base a los objetivos mencionados, esto es, da comienzo con un revelador prólogo, de cuya redacción se ocupa el dominico Javier Carballo, que sintetiza los hallazgos del mismo; continúa con dos capítulos intrínsecamente vinculados: «María de Santo Domingo y el *Libro de la oración*» y «El lenguaje musical en el *Libro de la oración*», en los que se aportan nuevos datos acerca de las crónicas de Aldeanueva, el lenguaje de las lágrimas de María, el *Libro de la oración* y la interpretación musical de su segunda visión; y termina con el capítulo «*Libro de la oración* de María de Santo Domingo» donde, además de la obra, se presenta tanto un breve recorrido por las publicaciones previas en las que había aparecido como los criterios de edición y de composición empleados. Asimismo, el libro consta de un índice de figuras y de un extenso repertorio bibliográfico.

En el marco de lo expuesto hasta el momento, cabe decir que el prólogo señala la importancia que adquiere la publicación al impulsar una interpretación más certera de la mística española en el siglo XVI. Concretamente, advierte que, si bien es necesario explorar y determinar las peculiaridades que se perciben en la trayectoria vital y religiosa de María de Santo Domingo, esta no puede ser entendida como un fenómeno aislado en tanto que formó parte de «un movimiento de mujeres que encarnaron una experiencia cristiana original y profundamente mística, que ha llegado a ser uno de los grandes hitos de la historia de la espiritualidad» (pp. 12-13).

Desde este punto de vista, reivindica la importancia de dar a conocer a dichas mujeres, pues siguen siendo bastante desconocidas fuera de la historia de la Iglesia.

El capítulo I, «María de Santo Domingo y el *Libro de la oración*» fue desarrollado principalmente bajo la responsabilidad de Rebeca Sanmartín Bastida y se divide en cuatro epígrafes. El primero empieza vinculando a María de Santo Domingo con otras visionarias como María de Toledo, Juana Rodríguez, María de Ajofrín, Marta de la Cruz o Juana de la Cruz, las cuales adoptaron un modelo de santidad basado en el ayuno extremo, la penitencia radical, los éxtasis eucarísticos y, sobre todo, carismas como estigmatizaciones y profecías que las dotaron de gran influencia en la corte, y cuyo principal patrón fue Catalina de Siena. A continuación, no aborda la vida de María de Santo Domingo desde sus orígenes, como hizo la autora en *La representación de las místicas. Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo* (Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2012); por el contrario, se centra en detallar las posturas enfrentadas que surgieron en torno a la beata dominica, quien fue apoyada por distintas autoridades de la época (como los Reyes Católicos, el cardenal Cisneros o el duque de Alba), pero a su vez cuestionada por personajes de gran influencia (como el humanista Pedro Mártir de Anglería, que tenía grandes prejuicios hacia las mujeres carismáticas), lo que provocó que se viera obligada a sufrir cuatro juicios entre 1508 y 1510. La decisión de iniciar el volumen de este modo es sin duda alguna uno de los mayores aciertos del capítulo, ya que conecta con el segundo epígrafe, donde se sostiene que, a diferencia de otras visionarias, no tenemos una hagiografía oficial de María de Santo Domingo, sino que contamos con una serie de fuentes en las que se habla de su vida, por lo que puede despertar también una opinión ambivalente entre los lectores actuales en función de la información a la que escojan atender. Tales fuentes son el prólogo del *Libro de la oración*, los papeles del cuarto proceso y las diversas relaciones de la fundación del convento de Aldeanueva. En el tercer epígrafe se introduce un exhaustivo análisis del lenguaje de las lágrimas de María de Santo Domingo. En este sentido, se explica que, a pesar de que las lágrimas contribuyeron a que estas mujeres adquirieran fama de santas, a partir del alumbradismo, el exceso de estas fue entendido como un comportamiento sospechoso, mientras que en el caso de esta terciaria: «la retórica de las lágrimas constituyó no solo una parte fundamental de su mensaje y de su *performance*, sino que podemos decir que fue un éxito, pues no se cuestionó en ella ni tampoco sus efectos en los otros» (p. 57). El cuarto epígrafe ofrece una reflexión acerca de las circunstancias en las que se fraguó la obra: se defiende que, al margen de que fuera una mujer iletrada, el *Libro de la oración* debe ser considerado un texto de María de Santo Domingo aunque el analfabetismo ha sido utilizado por parte de la crítica durante un largo período de tiempo para cuestionar la autoría femenina de estos escritos; da cuenta de que el libro está formado por dos visiones u oraciones, una revelación en forma

de preguntas y respuestas, y una carta; aporta argumentos para fundamentar que el prólogo fue elaborado por Antonio de la Peña; sitúa la fecha de redacción o de dictado en torno a 1505 y 1517; y, para terminar, acota la fecha de impresión hasta 1520.

Por su parte, el capítulo II, «El lenguaje musical en el *Libro de la oración*», en el que participó más activamente María Victoria Curto Hernández, consta de siete epígrafes. A lo largo de todos ellos, expone con sumo cuidado y rigor el hecho de que la música es el elemento protagonista y estructurador de la segunda oración del libro de María de Santo Domingo. Para ello, especifica los motivos musicales que la beata tomó de la tradición, así como los modelos que debieron influenciarla, entre los que destaca Catalina de Siena, las monjas del monasterio de Helfta (en especial, Matilde de Hackeborn), Girolamo Savonarola o san Francisco de Asís. Posteriormente, determina los niveles en los que se presenta y cobra importancia la música en el texto, es decir, en el monocordio o clavicémbalo que la induce al estado de trance, en la visión de Dios como músico y en la metáfora del alma como instrumento que debe afinarse para lograr la unión con este último (si bien la unión total solo podrá producirse tras la muerte, cuando el alma logre desprenderse del cuerpo para reencontrarse con el Amado). En palabras de la autora puede resumirse que «la música es el origen de la oración, pues provoca el arrobamiento de María, pero es también el contenido (conceptos e imágenes), el medio (el lenguaje) y el fin de la misma, ya que el bien que alcanza el alma una vez que está armonizada es el privilegio de ser tañida por Dios» (p. 70).

Como se ha precisado ya, el capítulo III, «*Libro de la oración* de María de Santo Domingo» está encabezado por el repaso a las ediciones que del libro de María de Santo Domingo podían encontrarse hasta la fecha. Así, las autoras hablan, por un lado, de aquellas en las que se había editado de forma parcial (los fragmentos que pueden encontrarse en las investigaciones de María del Mar Cortés Timoner de 2004 y 2015, y la edición de los preliminares que hizo Nieves Baranda Leturio en 2014) y, por otro lado, de las que lo presentaban de manera completa (el facsímil por José Manuel Blecua de 1948, la traducción que de este hizo Mary E. Giles en 1990 y el facsímil digital por BIESES). En cuanto a los criterios de edición, manifiestan haber preferido ser conservadoras en la medida de lo posible por cuatro motivos: en primer lugar, solo se ha localizado un impreso del *Libro de la oración*, el cual se halla en la Universidad de Zaragoza (signatura A 60/41); en segundo lugar, por el especial cuidado en las impresiones que realizó Jorge Coci; en tercer lugar, se trata de un impreso de principios del siglo XVI, por lo que en ciertas regiones todavía se pronunciaban algunos grupos cultos y se conservaban las sibilantes; y en cuarto lugar, porque, pese a que el texto pudo sufrir la intervención de distintas manos, al no poder esclarecer el nivel de intrusión, «preferimos no añadir un eslabón más a la *cadena* que nos impide un acceso directo a

las palabras de María» (p. 124). Respecto a los criterios de composición del libro, aclaran que, con la intención de facilitar la lectura y la localización de los pasajes, han dispuesto el texto en seis partes.

Dicho todo lo anterior, debe tenerse en cuenta que *El «Libro de la oración» de María de Santo Domingo. Estudio y edición* destaca, además de por su valioso contenido, por los diversos recursos que lo caracterizan como un libro especialmente práctico. Entre ellos, es importante mencionar las fotografías tomadas por la propia Rebeca Sanmartín Bastida que acompañan al texto y sirven para acompañar la contextualización de la dominica (la costilla de Catalina de Siena, los restos del monasterio de Piedrahita, los restos del convento de Aldeanueva de la Cruz o el Cristo de las Batallas). Del mismo modo, conviene indicar las continuas referencias a otras partes de la obra, que propician que el lector pueda relacionar las cuestiones que se detallan en los diferentes capítulos (ejemplo: la explicación sobre las dos visiones que el editor del *Libro de la oración* decidió incluir está ubicada en el capítulo I y en el II). Por último, no deben olvidarse los enlaces que permiten a los interesados acercarse a las hagiografías del *Catálogo de Santas Vivas* en el que trabajan ambas autoras.

En suma, *El «Libro de la oración» de María de Santo Domingo. Estudio y Edición* constituye un acontecimiento filológico que debe celebrarse en tanto que se configura como una contribución esencial para el abordaje y la comprensión del libro impreso más antiguo de la mística femenina en castellano. Confiamos, por ello, en que abra el camino a nuevas investigaciones que estudien la figura de María de Santo Domingo y la de tantas otras místicas españolas que aún hoy no poseen el reconocimiento que se merecen.

MARÍA GONZÁLEZ-DÍAZ  
Universidad Autónoma de Madrid  
maria.gonzalezdiaz@estudiante.uam.es



Adelina SARRIÓN MORA (2020).

*La tentación de ser Dios. Vida y prodigios de la beata de Villar de Águila.*

Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 313 pp.  
[ISBN: 978-84-9044-372-9].

Quienes nos hemos visto en la tesitura de reflejar en una investigación un proceso inquisitorial sabemos lo complejo que es, máxime cuando la documentación está incompleta y el caso se ramifica en numerosas causas. A este reto se enfrenta la investigadora Adelina Sarrión para reflejar la vida y juicio de la beata conquesa Isabel Herráiz, quien a finales del XVIII y principios del XIX revolucionó a toda la provincia desde el pueblo de Villar de Águila.

El caso no es desconocido, pues ya Juan Antonio Llorente en su *Historia crítica de la Inquisición de España* lo reflejó, aunque con numerosas incorrecciones que asumieron de manera acrítica muchos autores, siendo el más importante, dada su repercusión, Menéndez Pelayo con su *Historia de los heterodoxos españoles*. Por tanto, la obra de Sarrión acaba con un error que se arrastra desde hace más de siglo y medio, contextualiza y reordena todo lo que se presuponía de la beata con un enorme aparato documental reflejado en su obra.

La beata, mujer casada, de gran belleza y sin hijos, sentía la necesidad de ser admirada a la vez que daba sentido a su existencia; y la religión era una de las pocas opciones o vías con las que contaba en la época para alcanzar tal fin. Isabel, fuera de toda duda, fue una persona de gran magnetismo. Pronto se rodeó de incondicionales que llevaron su idolatría casi hasta sus últimas consecuencias en las cárceles inquisitoriales.

En su afán de gloria, la beata llegó a afirmar que en ella se había producido la transustanciación y que, por tanto, era Dios. Esta mujer, de escasa formación basada en textos ultramontanos, arrastró a gentes sencillas a espectáculos de endemoniados; supuestos milagros reforzaban su posición. Pero su éxito habría sido imposible sin la participación de no pocos hombres de Iglesia y algunos de enorme prestigio que aceptaron, nada menos, que Dios era mujer.

La inacción del Tribunal inquisitorial de Cuenca se explica por dos motivos. Por un lado, por la decadencia de la propia institución; y, por otro lado, por las reticencias del Tribunal enfangarse en iniciar diligencias contra hombres de Iglesia de renombre. Tampoco el obispado inició acción alguna contra la beata al

encontrarse la sede vacante hasta que, en 1801, el ilustrado Antonio Palafox, bien relacionado con la Corona, toma posesión de su obispado e inicia el proceso. Es entonces cuando la maquinaria inquisitorial se pone en marcha y reclama el caso para sí, lo que ejemplifica el poder que aún mantenía la institución a pesar de su evidente declive. Por ello, el Tribunal conquense, a pesar de sus reticencias, se vio obligado a iniciar el proceso, aunque realizó numerosos intentos por dejar la causa en suspenso siendo la Suprema quien mantuvo el caso vivo.

Es a través de sus papeles como conocemos a los seguidores principales de la beata y a los clérigos implicados, así como sus numerosos esfuerzos por defender la licitud de la misma en numerosas calificaciones. En los intentos por defender a la beata lo que realmente subyace es la lucha de algunos miembros de la Iglesia ultraconservadores frente a las posiciones ilustradas que ya triunfaban en los círculos eclesiásticos.

Sin lugar a dudas, la persona más fascinante en el proceso es su protagonista, la beata Isabel Herráiz, que es descrita por Sarrión, como el resto de personas incoadas en el proceso, con enorme precisión y de manera extensa. Como decíamos más arriba, la beata es una persona que busca desesperadamente un lugar en el mundo y notoriedad iniciando así un camino de excesos y mortificaciones que la llevaron a sufrir enfermedades como anorexia y bulimia. Otros desarreglos mentales en la beata se intuyen en las fuentes, pero lo que sí que está fuera de toda duda es su enorme atracción y el control férreo que tenía sobre sus seguidores.

A pesar de los esfuerzos de la beata en materia religiosa, esta no llega a sentirse satisfecha y es cuando da un imprudente paso afirmando que Dios está en su pecho. Si esto ya era lo suficientemente temerario para ponerse en el objetivo de las autoridades, la beata pasa del amor místico al amor carnal con unos clérigos que no vieron pecado alguno en ello.

Por supuesto, la beata y sus seguidores más importantes son encarcelados, no así los clérigos. Lo único que sufren estos últimos, y solo en algunos casos, fue una reubicación en otros destinos. Todos son acusados, entre otras cosas, de pacto diabólico, pero el Tribunal siempre se orientó a buscar las causas naturales de todas las acciones de la beata y su grupo, destapándose cómo todo era orquestado por Isabel y las relaciones sexuales de la misma.

La beata, fruto de sus excesos, moriría durante el proceso, lo que permitió al Tribunal conquense dejar su causa en suspenso, no así la del resto de procesados que, en ocasiones, defendieron a la mujer casi hasta sus últimas consecuencias. En las sentencias se aprecia claramente una doble vara de medir entre seglares y clérigos, recibiendo los primeros penas mucho más duras que los segundos. A los clérigos sus sentencias le fueron leídas en privado para no dar mal ejemplo y, años después, siguieron con su vida eclesiástica como si nada hubiera ocurrido.

---

En definitiva, nos encontramos con una obra de enorme calado y gran carga documental, que recupera la realidad de un caso malinterpretado por largo tiempo. La pulcritud y profundidad de la obra de Sarrión son incuestionables, haciendo al resto de investigadores el gran regalo de poner a su alcance fuentes documentales que podrán ser utilizadas para ahondar más en la religiosidad a caballo entre la Ilustración y los valores del Antiguo Régimen.

ROBERTO MORALES ESTÉVEZ  
ESERP Madrid  
prof.rmoraes@eserp.com





Lorenzo de SEPÚLVEDA (2018).

*Romances nuevamente sacados de historias antiguas dela crónica de España*  
(Juan Steelsio, Amberes, 1551). Alejandro Higashi (ed.)  
y José J. Labrador Herraiz (coord.).

Ciudad de México: Frente de Afirmación Hispanista, 708 pp.  
[ISBN: 978-84-09-0091-0].

Gracias a la feliz iniciativa del Frente de Afirmación Hispanista, contamos ahora con una nueva reproducción facsimilar de los *Romances nuevamente sacados de historias antiguas dela cronica de España* de Lorenzo de Sepúlveda. Alejandro Higashi se encarga del estudio preliminar para esta edición. Familiarizado con la obra, pues se ha ocupado de ella en distintos artículos, así como en su introducción al *Romancero e historia del muy noble y valeroso cauallero el Cid* (Alcalá, 1612), nos ofrece un muy completo estudio sobre los *Romances* que nos permite comprenderlos de manera global, desde su estructura interna hasta su relación con proyectos editoriales como los de Martín Nucio, Alonso de Fuentes y Juan de Escobar.

Higashi se encarga de contextualizar la obra en un mercado editorial que, de distintas maneras, buscaba la dignificación del romancero como género poético. Un proyecto como los *Romances* es producto de la convergencia de las prácticas editoriales, la propuesta del autor y los gustos del público. Difícilmente puede disociarse la obra de Sepúlveda de los derroteros que tomaba el romancero en la época: una colección exclusiva para esta forma poética, como el *Cancionero de romances* (Amberes, c. 1546), con la cual Nucio buscaba la dignificación ortotipográfica del género y unos *Quarenta cantos* (Sevilla, 1550), en los que Alonso de Fuentes tomaba la responsabilidad moral de interpretarlos y explicarlos.

Ya sea, como advierte el experto, por prejuicios estéticos y morales o por desconocimiento, la obra de Sepúlveda no recibió la atención adecuada ni siquiera en los trabajos más completos sobre el romancero, al menos durante casi dos siglos de crítica literaria. De ahí la importancia de una publicación como la que nos ocupa pues, ya bien lo ha observado el estudioso, la recepción condicionada por prejuicios de los *Romances* de Sepúlveda no ha permitido su valoración objetiva, fundamentada en un verdadero ejercicio filológico.

Higashi realiza un análisis del estilo y de los procedimientos que utiliza Sepúlveda para seleccionar y romancear los datos que le ofrece su fuente, así como la manera en que distribuye la información para hacer de sus romances unidades de información independientes, a la vez que también puedan relacionarse con otros romances, en caso de leerse / cantarse como conjunto. Resulta obligada la comparación con romances viejos, a fin de observar más claramente lo innovador de la fórmula con respecto a su competidor en el mercado.

El estudioso continúa con un muy completo análisis del ciclo de los infantes de Lara. Señala cómo la organización de la historia de los infantes dentro de la fuente en prosa tuvo gran influencia en Sepúlveda al momento de vaciar la información en sus doce romances. Desde la *Crónica* de Ocampo, la historia se divide en pequeñas unidades narrativas para una mejor organización de los datos. A Sepúlveda no le queda más que seguir estas divisiones y crear también romances que funcionan como núcleos de información. Sin embargo, subraya Higashi, el autor no actúa servilmente: cuando ve la necesidad de dilatar el desenlace de la historia, se toma libertades creativas para extenderla y se separa de la división de su modelo para segmentar todavía más la trama. De esta manera, Sepúlveda mantiene el suspense y logra la trabazón narrativa entre las piezas del conjunto.

Alejandro Higashi demuestra que los textos de Sepúlveda parecen atomizarse temáticamente en función de la *variatio*, propia de colecciones similares: «Pensar en una ordenación cronológica desconoce de golpe los gustos de la época y el atractivo de la *variatio* que caracterizó las misceláneas poéticas, especialmente cuando entre las piezas del conjunto no hay un vínculo narrativo fuerte» (p. 134). Higashi reconoce dos paradigmas que brindan unidad al conjunto: el guerrero hispano matamoros y los conflictos nobiliarios. Estos dos ejes temáticos se hacen mucho más visibles con la inclusión de romances sobre los infantes de Lara, Bernardo del Carpio o el Cid y explican la aparente falta de orden en la colección.

Higashi considera que Lorenzo de Sepúlveda emprendió su tarea de romancear la *Crónica* de Ocampo acompañado de un estudio meticuloso de la tradición impresa, para volcar su atención en los personajes más desatendidos por el romancero viejo. Para el filólogo es aceptable pensar que Sepúlveda conocía los vacíos argumentativos dejados por la tradición; de ahí que uno de los personajes más trabajados por él sea precisamente el Cid, casi ausente en los romances viejos.

El estudioso regresa a la relación entre Sepúlveda, Nucio y Steelsio. Considera que la correspondencia entre el *Cancionero de romances* de 1546 y los *Romances* de Sepúlveda aún tiene muchos claroscuros y que, si bien Garvin formuló una hipótesis interesante con base en la edición de los *Romances* sin año y su pertenencia al proyecto editorial de Nucio, no se puede asegurar que los mismos supuestos funcionen para la edición sevillana. Inclusive llega a preguntarse si los *Romances* de Sepúlveda pudieron componerse, si no con anterioridad, sí a la par

del *Cancionero de romances*. Esta suposición cambia por completo la idea de primacía con respecto a Nucio y su empresa editorial. En cuanto a Steelsio y el orden de su edición, Higashi considera que el impresor pudo haber tomado la obra de la edición perdida que supone Garvin; o bien pudo tener acceso a la *princeps* sevillana por alguna otra vía, pues no hay argumentos de peso para contradecir esa hipótesis.

En la segunda parte del volumen, nos encontramos con una muy cuidada reproducción facsimilar de los *Romances nuevamente sacados de historias antiguas dela cronica de España compuestos por Lorenzo de Sepulveda*, en casa de Juan Steelsio, Amberes, 1551. La reproducción del volumen conserva las dimensiones del dozavo en la página y los detalles del impreso. Sin duda, el Frente de Afirmación Hispanista puso a nuestra disposición una herramienta de trabajo excepcional y de difícil acceso. Basta recordar que solo se contaba con la reproducción de esta edición, también facsímil, hecha por Archer M. Huntington en 1903.

Esperemos que la publicación de este volumen tan importante, con el erudito e inteligente estudio que lo precede, avive la inquietud por los *Romances* de Sepúlveda. Su aparición en esta colección, junto con la edición sin año de Martín Nucio, resulta un favorable punto de partida para nuevas investigaciones sobre una obra que no ha recibido la atención que merece. No queda más que esperar la llegada de trabajos que logren despejar los prejuicios críticos acumulados durante casi dos siglos y otorguen a su autor y a la obra el lugar que merecen en la historia de las letras españolas.

LUIS CARLOS VENTURA ESCUDERO

Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa  
csh2153047666@titlani.uam.mx





Lope de VEGA (2019).  
*Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*.  
Ignacio Arellano (ed.).

Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 790 pp.  
[ISBN: 978-84-9192-059-5].

Parece evidente que las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* de Lope de Vega han despertado un interés especial en la crítica de las últimas décadas, lo que se justifica con tan solo observar el número de ediciones que se han realizado en torno a esta obra desde que Carreño publicase la suya en 2002. Sin embargo, ni la edición de Carreño (2002) ni tampoco las posteriores de Rozas y Cañas Murillo (2005) y Cuiñas Gómez (2008) habían supuesto una aparente ruptura de tal magnitud con la tradición como la que pretendemos reseñar, esto es, la última edición de las *Rimas de Tomé de Burguillos* a manos de uno de los grandes investigadores de la poesía del siglo XVII, el catedrático Ignacio Arellano.

Se trata de una edición que, en cierta manera, constituye la resolución práctica de los planteamientos que el mismo autor había expuesto en la monografía *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, en la que cuestiona las interpretaciones y las lecturas erradas de los anteriores editores de esta obra, además de proponer un posible método para una mayor comprensión de los poemas de Tomé de Burguillos, a partir del conceptismo teórico y el sistema de agudezas establecido por Gracián en su *Arte de ingenio*.

Por lo tanto, esta actitud aparentemente revolucionaria de cara a la crítica anterior y al resto de ediciones se verá reflejada desde el comienzo de la obra que reseñamos; de hecho, la introducción de Arellano se divide en tres partes que ya nos permiten entrever su oposición a la crítica: la primera de ellas funciona a modo de estado de la cuestión y, a la vez, con un fin de evidente rechazo a toda la tradición crítica en torno a la obra de Lope; la segunda, consecuentemente, sirve para exponer las teorías de la agudeza y el conceptismo según Baltasar Gracián y, más adelante, ejemplificar y contrastar estos planteamientos a partir de determinadas composiciones; por último, en la tercera parte, Arellano describe y comenta la historia textual de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, y establece los criterios ecdóticos por los que se ha decantado para la fijación textual de su edición.

A esta introducción le siguen los ciento setenta y nueve<sup>1</sup> poemas independientes que conforman estas *Rimas* de Lope, entre las que se encuentran ciento sesenta y dos sonetos, la célebre *Gatomaquia* y las demás composiciones «humanas» y «divinas» que constituyen la totalidad de la obra. En lo que respecta a la anotación de los textos, Arellano justifica la cantidad de notas a causa de las circunstancias que le han llevado a la elaboración de esta edición, esto es, a fin de contrarrestar «la ya comentada creencia de que se trata de una poesía clara y llana, simple y sencilla» (p. 136). Estas notas, además de responder a las exigencias básicas de interpretación y explicación de significados, propias de una obra poética de esta índole, se sustentan a partir de la teoría de la agudeza de Gracián y el más puro conceptismo como propuesta básica de lectura. En ocasiones, Arellano se sirve de las explicaciones fallidas de las ediciones anteriores para después rebatirlas o profundizar en ellas de acuerdo con su propuesta de lectura conceptista. Sin duda, este ejercicio de anotación nos resulta, como mínimo, encomiable, ya que el catedrático resuelve una serie de sonetos cuya interpretación hasta el momento no había resultado satisfactoria, como en el caso de los sonetos 1, 59 o 120, entre muchos otros. Asimismo, la fijación textual y la modernización de la puntuación, e incluso el contraste que realiza de cara al resto de ediciones, también nos resultan acertados, sin por ello menospreciar el trabajo de los anteriores editores de la obra.

Dicho esto, la aparente ruptura de Arellano con la crítica o con los criterios interpretativos del resto de investigadores de las *Rimas de Tomé de Burguillos* no se nos manifiesta tan notable ni tan revolucionaria como podría parecer en un primer momento. El hecho de considerar que los preceptos de Gracián sobre el conceptismo son el instrumento fundamental para la desambiguación y la interpretación de las composiciones que constituyen esta obra del Fénix no supone una innovación en la lectura de los textos barrocos; de hecho, en *La cultura del barroco*, Maravall (1976) ya alude al artificio y a la agudeza como dos valores intrínsecamente ligados a cualquier obra literaria barroca y, por ende, a lo que se ha denominado histórica y literariamente como «conceptismo».

Sin embargo, esto último no resta valor al exhaustivo trabajo realizado por Arellano, ni tampoco pretende oponerse a las reflexiones y a las soluciones interpretativas que acompañan a todos los poemas de las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Es inevitable estar de acuerdo en casi todas las interpretaciones que propone, especialmente, como ya hemos comentado, en los sonetos cuya resolución estaba todavía en duda o carecía de un análisis «por partes» que aportase algo de luz a la interpretación de los textos, a pesar de los esfuerzos de los anteriores editores por encontrar una respuesta solvente para determinados sonetos.

<sup>1</sup> En la edición de Carreño (2002) se enumeran, además, los dos poemas introductorios, el de Salcedo Coronel y el del Conde Claros; este último, lógicamente, escrito también por Lope.

---

En definitiva, la nueva edición de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* supone un gran avance en la desambiguación de las composiciones que conforman esta obra. Aunque los criterios conceptistas que, según Arellano, conllevan una renovación en la lectura de los poemas, quizá no constituyan una innovación de tal magnitud, dichos criterios sí que han ayudado a la correcta interpretación de los textos, gracias a la ayuda, asimismo, de las ediciones anteriores, en las que el catedrático se apoya y, con frecuencia, establece sus últimas reflexiones. Esta edición puede ser, por lo tanto, de gran ayuda para el estudioso del denominado ciclo *de senectute* del Fénix y de su última etapa vital y poética.

NICOLÁS MATEOS FRÜHBECK

Universidad Autónoma de Madrid  
nicolas.mateos@estudiante.uam.es





Lope de VEGA (2021).  
*Barlaán y Josafat*. Daniele Crivellari (ed.).

Madrid: Cátedra, 358 pp.  
[ISBN: 978-84-376-4208-6].

La reciente edición de la comedia de Lope de Vega, *Barlaán y Josafat*, a cargo de Daniele Crivellari, es en cierto modo tan extraña y sorprendente como la obra en sí. Se compone la edición de 111 páginas de introducción, 22 de bibliografía, seguidas de 135 en la que se nos ofrece el texto de la comedia. Un apéndice de unas 50 páginas y otras 49 de variantes completan el volumen. Si los apartados de la comedia, apéndice y variantes se encuentran expuestos con claridad, no se puede decir lo mismo de la introducción, que adolece de una desorganización que su propia extensión agrava, así como la escasez de títulos intermedios que hacen difícil el seguimiento cabal de las tesis e informaciones expuestas por el editor. Las elecciones tipográficas de la editorial tampoco ayudan mucho en la medida en que los títulos de sección se encuentran en versalitas con mayúscula inicial y las subsecciones se encuentran en mayúsculas en el mismo cuerpo que las mayúsculas iniciales de sección, y además centradas, lo cual plantea así, de buenas a primeras, un conflicto de jerarquía en los títulos: véase las páginas 80 a 84 en este respecto.

La introducción de Daniele Crivellari da muestras de una gran erudición y de un trabajo considerable en el cotejo de los testimonios y de investigación de los temas mayores de la comedia, cuestiones escenográficas y fuentes. Esto es innegable: el lector se puede asombrar fácilmente con la abundancia de informaciones contenidas en el cuerpo de la introducción y sus 120 notas explicativas. Ahora bien, las carencias organizativas son flagrantes y se pueden achacar en parte a la ya mencionada parquedad de títulos que, más que al editor Crivellari, serían a mi juicio de la incumbencia de la editorial, así como a una desorganización de la información en sí, esta vez responsabilidad del editor, que se va dando de manera destilada y a cuentagotas a lo largo de las páginas, haciendo difícil el seguimiento del hilo conductor, aun de cuestiones relativamente fáciles de exponer como son la trama y fuentes. A modo de ejemplo, en la página 28 se nos anuncia «Para concluir este apartado», sin que estemos muy seguros en qué apartado estamos. Esta conclusión de apartado se extiende aún varias páginas sobre un tema tan cercano que resulta difícil saber cuándo pasa a otro.

Se pierde excesivo espacio y tiempo en lo que uno ha de entender, si creemos el titulillo, que es un resumen. La página 87 arranca con «I.1», que el lector identifica como jornada o acto primero; cuadro primero. Siguen, tomando en cuenta el resto de la obra, debidamente repartida en actos y cuadros, 26 páginas de resumen y 5 de tablas de segmentación en la que se resume lo resumido. Y no es que todo esto no tenga valor, aunque la segmentación y todo trabajo de orden estadístico necesiten un marco interpretativo que le dé sentido, y esta sección entera recae mucho más en la descripción detallada que en lo que propiamente se podría llamar análisis. El problema, quizá el fundamental, es que muchas de las conclusiones de reparto versificador y de secuencias se encuentran ya publicadas por el editor en artículos previos al que el curioso lector podría referirse en el supuesto de que le interesara especialmente la segmentación de la obra. En el caso contrario este largo resumen peca por prolijo. Si se destina esta edición a un público estudiantil, la falta de elementos que guíen la lectura y la jerarquía poco clara del conjunto necesitan un ir y venir y volver hacia atrás para saber en qué parte del proceso introductorio nos encontramos.

Podría, como algunos reseñadores, optar por la táctica del «nuevo traje de emperador», para así ponderar con copiosos elogios el trabajo en su conjunto que, como queda dicho arriba, es fruto de unas investigaciones minuciosas y un despliegue de datos nada desdeñables, pero sería hacerle un flaco favor al Dr. Crivellari.

Algunos detalles merecen un espacio aparte. Se repite en la introducción cuatro veces la posible fuente de Lope de Vega (pp. 16, 19, p. 20-21 [n. 20], p. 65), lo cual da peso a la idea de una labor editorial (entiéndase de Cátedra) deficiente, que debería haber velado por una escritura más cuidadosa. Crivellari da por hecho que todo el mundo está al corriente del redescubrimiento del manuscrito perdido de la comedia. La información al respecto se encuentra diseminada por la introducción y, dada la excepcionalidad del hecho, hubiera merecido una sección aparte en la que se explicara con claridad la accidentada vida de este valioso testimonio desde el inicio casi de la introducción.

La sección «Descripción de los testimonios e historia textual» también deja al lector perplejo. Ante la entrada «O = El autógrafo de Lope» (p. 72), nos encontramos por fin con una historia de este manuscrito, que perteneció en un momento dado a Lord Holland. La casa en la que se encontraba se incendió en 1940 en un bombardeo, nos cuenta Crivellari, y se dio por perdido el manuscrito. En algún momento lo adquirió un bibliófilo suizo, Martin Bodmer. Basándose en un artículo de 1972 (Gagnebin), Crivellari, que redescubrió el texto autógrafo en 2015, afirma «que el manuscrito pudo llegar a Suiza en los catorce años que median entre 1958 y 1972» (p. 73). Si bien cuesta muy poco trabajo determinar que la fecha de 1972 coincide con la de la descripción del citado artículo de Gagnebin, no se da

explicación alguna sobre la fecha de 1958. Seguramente se encuentre la respuesta en alguno de los artículos del propio Crivellari citados en las notas, pero el dato en la introducción no deja de sorprender. De la página 76 a la 78 da cuenta de diversos testimonios. Los antiguos se disponen de manera clara, con sus respectivas localizaciones y firmas, otros más recientes de manera alusiva en el cuerpo de texto, de modo que el lector ha de ir componiendo su propia lista: la edición de Menéndez Pelayo de finales del siglo XIX se relega a la siguiente mención: «la edición de la Real Academia a la que le reserva [Montesinos] unas palabras poco halagüeñas» (p. 77). La propia edición de Montesinos, la única en haber tratado el manuscrito, no merece un señalamiento especial entre los testimonios, sino que se encuentra en el discurso general de esta sección, y a mi parecer hace que pierda protagonismo, aun siendo citada en numerosas ocasiones en el aparato crítico de la edición actual de Daniele Crivellari.

En lo que se refiere a la edición de la comedia y las notas que la acompañan son de admirable calidad y cualquier estudioso o estudiante que se asome al libro tendrá a su disposición un texto claro y pulido y con las notas necesarias para entender esta obra curiosa. Las notas resultan pertinentes y en la mayoría de los casos correctas. Señalaré tan solo dos ocasiones en las que creo que el Dr. Crivellari se equivoca (en la primera) y se queda corto o induce al error en la segunda. En la nota a los versos 421-424, se le otorga el título de emperador a Julio César, cuando este fue cónsul y dictador, pero no emperador, aunque la *vox populi* lo celebre como tal. Cuando se refiere a los versos 2.728-2.731: «Dentro de mi alma escribo / tus consejos, y quisiera / con stilo diamantino / en duro bronce», el editor explica: «*stilo*: mantenemos la grafía del autógrafo, aunque el octosílabo requiere que esta palabra se pronuncie ‘estilo’ o que haya diéresis en “diamantino”». El *stilo* al que se refiere es aquí el punzón con que se escribía en la Antigüedad y convendría recordarlo en la nota. Tal cual, con el énfasis puesto únicamente en la grafía y la escansión métrica, creo que puede inducir al incauto lector a interpretar mal el verso al hacer pensar en cuestiones estilísticas de escritura y no en la herramienta dura capaz de imprimir texto en el «duro bronce». Otro posible punto de interpretación algo equivocada en lo que de otras maneras es una edición muy acertada, la encontramos en los versos 2.249 y siguientes. Cuando tres mujeres se disponen a lavar a Josafat, en una excelente escena de tentación diabólica, el demonio afirma en aparte «En el agua fuego doy», que Crivellari interpreta de la siguiente manera: «El demonio transforma el agua en fuego por arte de magia». El demonio no hace tal, ya que le es imposible obrar transformaciones, lo cual está reservado a la divinidad, lo que hace, por magia, ciencia, o muy posiblemente por sugestión, ya que aparece en esta escena como demonio invisible, con numerosos apartes, es incitar a Josafat al pecado de la carne, de ahí la simbólica mención al fuego, que pienso podría ser la manera en que el público pudo interpretar la escena: un

Josafat asediado por las tentaciones evocadas vívidamente por el fuego abrasador tan manido en nuestra poesía amorosa. La representación del demonio es en esta pieza muy interesante en la medida en la que su presencia escénica se basa en este largo episodio en la invisibilidad del personaje, y que este, además, es usado por Lope, como lo hiciera en *El rústico del cielo*, como maestro del tiempo, capaz con su retórica de hacer viajar al público hacia el futuro.

Se ha de celebrar que Cátedra haya apostado por una comedia de santos, que siguen siendo escasas en su catálogo, a pesar del valor de las mismas. Sirvan los dos elementos demoniacos expuestos en el párrafo anterior, y las explicaciones de Daniele Crivellari en lo que se refiere a los aciertos dramáticos de esta pieza, sobre todo en su interesantísima versión manuscrita que es la que sale a la luz, con nuevo ímpetu, desde que Montesinos sacara la suya hace casi un siglo. De agotarse la tirada, Cátedra y el editor de la pieza podrían considerar aligerar la introducción para presentar con claridad el interés de la versión manuscrita, reduciendo quizá el cargoso resumen a unas pocas páginas con su cuadro recapitulativo. Ganaría sin duda en protagonismo el texto de Lope, que felizmente se ha vuelto a rescatar.

LUIS GONZÁLEZ FERNÁNDEZ  
Université Toulouse Jean Jaurès /  
Casa Velázquez – Madrid  
luis.gonzalez@casadevelazquez.org

## 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 XL, correspondiente a 2021, se encuentran en proceso de valoración cinco artículos, a los que hay que sumar otros treinta y tres recibidos desde octubre de 2020. Se ha finalizado la evaluación anónima (*peer-review*) de treinta y tres artículos, realizada por dos especialistas de prestigio en el área, resultando aceptados veintinueve y rechazados cuatro.

Recibidos (01/10/2020 a 31/08/2021)	38
Aceptados	29
En revisión	5
Rechazados	4
Autores publicados en 2021 de la UAM	2
Autores publicados en 2021 externos a la UAM	27
Hombres publicados en 2021	19
Mujeres publicadas en 2021	10



## NORMAS DE ENVÍO Y ADMISIÓN DE ORIGINALES

### 1. CRITERIOS GENERALES

#### 1.1. Presentación del texto y tipografías

**L**a 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 clave (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, en versalitas, el nombre de institución o universidad a que pertenece, en redonda (ambos en 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 tif, resolución mínima 300 dpi), junto con los permisos necesarios de reproducción. Los archivos irán numerados según el lugar del texto que se desee que ocupen y llevarán un breve pie o leyenda para su identificación.

### 1.3. Estructura del artículo

Los artículos de investigación se estructurarán según las convenciones de redacción científica habitual. Cuando la estructura del artículo se establezca mediante apartados, debe emplearse un epígrafe numerado a partir del 1 y en minúsculas, cuerpo 12. Debido a la extensión solicitada, se recomienda no emplear más de tres niveles. La bibliografía citada se recoge siempre en un apartado final.

## 2. REFERENCIAS, BIBLIOGRAFÍA Y NOTAS

### 2.1. Referencias bibliográficas

La entrega de originales debe adecuarse a la norma *International Harvard*. Las referencias a otras publicaciones se integrarán en el texto con el nombre del autor, el año y el número de página entre paréntesis. En caso de que en la bibliografía existan una o más obras del mismo autor editadas el mismo año, se diferenciarán añadiendo una letra minúscula al año. Por ejemplo: (Rey Hazas, 1979a: 30). Las notas a pie de página solo se utilizarán para información suplementaria.

### 2.2. Bibliografía

Con esa denominación se añadirá al final del texto un apartado donde aparecerán relacionadas todas las obras a las que se ha hecho referencia, con sus datos completos y ordenadas alfabéticamente según el apellido (en versalitas) de sus autores, cuyos nombres se darán completos (en redonda). Cuando haya varias referencias de un autor, se ordenan 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/](http://www.crossref.org/SimpleTextQuery/)>), de la agencia CrossRef, que emplea el Servicio de Publicaciones de la UAM para la validación del DOI. Es posible consultar un breve manual denominado «Buenas prácticas para la concesión de DOI», accesible en <[https://revistas.uam.es/img/RHA/BP\\_RHA.pdf](https://revistas.uam.es/img/RHA/BP_RHA.pdf)>.

### 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.). Lugar de la publicación: Editor, n.º del volumen [si hay varios], páginas citadas [si procede].

GOMBRICH, Ernst H. (1992). *Historia del Arte*. Rafael Santos Torroella (trad.). Madrid: Alianza Editorial.

GRACIÁN, Baltasar (1995). *Oráculo manual o arte de prudencia* [1647]. Emilio Blanco (ed.). Madrid: Cátedra.

LLERA, José Antonio (2017). *Vanguardismo y memoria: la poesía de Miguel Labordeta*. Valencia: Pre-Textos.

REY HAZAS, Antonio y Florencio SEVILLA ARROYO (1995). *Cervantes: vida y literatura*. Madrid: Alianza Editorial.

VELÁZQUEZ, Baltasar Mateo (¿1650?). *El filósofo de aldea y sus conversaciones por casos, y sucesos casuales y prodigiosos*. Pamplona: Diego Dormer.

ZAMORA CALVO, María Jesús (ed.) (2021). *Women, Witchcraft and the Inquisition in Spain and the New World*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2021). *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]* [1647]. Alicia Yllera (ed.). Madrid: Cátedra.

Artículos: APELLIDOS, Nombre (año). «Título del trabajo». *Título de la revista*, n.º [siempre en numeración arábiga], páginas.

ARIAS CAREAGA, Raquel (2015). «León Felipe alista a don Quijote en el bando republicano». *Edad de Oro*, 34, pp. 57-68 <<https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/edadoro2015.34.003/3788>> [Consulta: 09/11/2019]. DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/edadoro2015.34.003>.

Capítulos en libros colectivos: APELLIDOS, Nombre (año). «Título del trabajo». En editor/coordinador, *Título del libro*. Lugar de la publicación: Editor, páginas.

REY HAZAS, Antonio (2006). «Algunas consideraciones sobre Cervantes y Lope de Vega». En Rafael Bonilla (coord.), *El Quijote (1605-2005): actas de las Jornadas celebradas en Córdoba del 2 al 4 marzo de 2005*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 37-57.

Tesis: APELLIDOS, Nombre (año). *Título de la tesis*. Dirección [tesis doctoral]. Lugar: Institución académica en la que se presenta, páginas citadas [si procede].

MORALES ESTÉVEZ, Roberto (2017). *La bruja filmica. Conversaciones entre cine e Historia*. José Martínez Millán (dir.) [tesis doctoctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid < [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/680550/morales\\_estevez\\_roberto.pdf?sequence=1&isAllowed=y](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].

PÉREZ-VILLANUEVA, Sonia (2019). «Las mujeres criptojudías en la primera mitad del siglo XVIII: recuperación histórica e Inquisición». *Edad de Oro*, 38, pp. 197-216 <<https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/edadoro2019.38.010/11423>> [Consulta: 12/12/2019]. DOI <http://doi.org/10.15366/edadoro2019.38.010>.

CONGRESO INTERNACIONAL «MUJER, VIOLENCIA E INQUISICIÓN». Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, marzo de 2018 <<http://www.mariajesusamora.es/mujer-violencia-inquisicion/>> [Consulta: 10/03/2018].

Documentos audiovisuales:

BARDEM, Juan Antonio (2002). *Calle Mayor* [vídeo] [1956]. Madrid: Paramount Pictures / El Mundo. 1 disco compacto.

CRIADO DE VAL, Manuel (1979). «En *Don Quijote de la Mancha*» [Entrevista]. *Tele Radio*, 1114, pp. 31-32 <<http://www.quijote.tv/cdval.htm>> [Consulta: 23/01/2018].

### 2.3. Citas en el texto

Cuando las citas no superen las tres líneas deben aparecer integradas en el cuerpo de texto e ir delimitadas por comillas angulares (« »). En ningún caso se utilizan cursivas para destacar su condición de cita. Si dentro del entrecomillado apareciera una segunda cita se utilizarían entonces otras comillas, en este orden: «...“...‘...’...”...».

Cuando las citas superen las tres líneas, deben aparecer sangradas, situarse en un párrafo independiente con interlineado sencillo en cuerpo 10 y separarse arriba y abajo por una línea en blanco. Si es un poema, se centra, manteniendo el margen de los versos, sangrado el primero con dos espacios. No procede que estas citas vayan entrecomilladas.

Ejemplos de cita en el texto:

Autor después de la cita:

«Poco el humor que vierte / para llorar su muerte» (Carvajal y Robles, 1632: f. 75r).

Autor y obra citados previamente o con una sola obra (lo más habitual):

Algo similar se observa en su referencia a la cama del que acaba de morir: «estuvo en ella hasta la noche, que (como dije) le abrieron y embalsamaron el cuerpo» (93). Según Sevilla Arroyo (380), «la tercera edición de Cuesta se propone, sencillamente, “repetir” el texto del primer *Quijote*».

Cita larga:

Justamente el mismo año de la primera parte ya aparece en Valladolid, lugar donde estaba la corte, como dice Pinheiro da Veiga:

Y en esta universal holganza, por no faltar entremés, apareció un don Quijote que iba en primer término como aventurero, solo y sin compañía... y llevaba unos anteojos 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 alii* (y otros); s.e. (sin editor); s.f. (sin fecha); s.l. (sin lugar); s.n. (sin nombre [de autor]); s.p. (sin página).
- Referencias a otras obras: ver/véase/véanse; comp.
- Referencias a diccionarios: *s.v.* (*sub voce*).
- Volumen, página y línea: t. (tomo); vol. (volumen); ms. (manuscrito), mss. (manuscritos); pl. (pliego); p. (página); pp. (páginas); y ss. (y siguientes), f. (folio); ff. (folios) (nunca fo., 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 plataforma habilitada por el

---

Servicio de Publicaciones de la UAM <<https://revistas.uam.es/edadoro/about/submissions>>. El envío de los textos implica la total aceptación de las normas y criterios de la revista, así como la cesión de derechos para la publicación en papel y electrónica.

En la corrección de las pruebas no se admitirán variaciones significativas ni adiciones al texto. Los autores contarán con un plazo máximo de siete días para hacer las modificaciones, que preferentemente se harán sobre PDF y se añadirán con la herramienta de Adobe: *RESALTAR TEXTO* > (DOBLE CLICK) > *AÑADIR COMENTARIO*.



## NÚMEROS PUBLICADOS

### EDAD DE ORO I

Madrid, UAM, 1982, 105 pp.

### EDAD DE ORO II

*Los géneros literarios*

Madrid, UAM, 1983, 215 pp.

### EDAD DE ORO III

*Los géneros literarios: prosa*

Madrid, UAM, 1984, 309 pp.

### EDAD DE ORO IV

*Los géneros literarios: poesía*

Madrid, UAM, 1985, 235 pp.

### EDAD DE ORO V

*Los géneros literarios: teatro*

Madrid, UAM, 1986, 311 pp.

### EDAD DE ORO VI

*La poesía en el siglo xvii*

Madrid, UAM, 1987, 285 pp.

### EDAD DE ORO VII

*La literatura oral*

Madrid, UAM, 1988, 285 pp.

### EDAD DE ORO VIII

*Iglesia y literatura. La formación ideológica de España.*

Homenaje a Eugenio Asensio

Madrid, UAM, 1989, 226 pp.

### EDAD DE ORO IX

*Erotismo y literatura*

Madrid, UAM, 1990, 346 pp.

### EDAD DE ORO X

*América en la literatura áurea*

Madrid, UAM, 1991, 245 pp.

### EDAD DE ORO XI

*San Juan de la Cruz 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.

EDAD DE ORO XXXVII

*Dedicado a Antonio Rey*  
Madrid, UAM, 2018, 318 pp.

EDAD DE ORO XXXVIII

*Mujer e Inquisición en las letras  
áureas*

Madrid, UAM, 2019, 412 pp.

EDAD DE ORO XXXIX

*A Alberto Blecuá y Lía Schwartz,  
in memoriam.*

Madrid, UAM, 2020, 404 pp



- CARLOS ALVAR, *Arturo extravagante*
- MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO, *Estrategias del relato de viajes en Juan Ruiz y el marqués de Santillana*
- ÁNGEL GÓMEZ MORENO, *Nuestro medievo en probationes calami y demás copias inopinadas*
- JOSÉ LUIS CANET, *Alphonso Hordognez versus Alonso Ordóñez. Sobre el traductor de La Celestina al italiano*
- JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO, *Pedro de Cieza de León y el mito de El Dorado*
- SAGRARIO LÓPEZ POZA, *El libro de emblemas de Andrea Alciato en la Biblioteca Nacional de España*
- MIGUEL Á. TEJEIRO FUENTES, *De la Antigüedad clásica al Humanismo renacentista: el infierno en algunas obras del Renacimiento*
- TRINIDAD BARRERA, *La adversa fortuna en el viaje de Cabeza de Vaca por tierras norteañas*
- MARÍA AZUCENA PENAS IBÁÑEZ, *Discurso poético y lenguaje emocional en san Juan de la Cruz. Diferencias léxicas y semánticas en la edición bilingüe español-portugués de las Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor*
- JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, *Los documentos perdidos de Miguel de Cervantes. I. Los expedientes de impresión*
- JEAN CANAVAGGIO, *Un lugar de la Mancha de cuyo nombre no cabe acordarse*
- AUGUSTIN REDONDO, *Siguiendo el rastro del animal ambivalente: las manifestaciones singulares del puerco en la primera parte del Quijote*
- TOMÁS ALBALADEJO, *Utopía en el Quijote: el discurso de la edad de oro*
- MARÍA STOOPE GALÁN, *Los engaños a don Quijote. Tensión de líneas narrativas*
- JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN, *La quijotización de Sancho y la autoorganización de los sistemas*
- ISABEL LOZANO-RENIÉBLAS, *Marcela, o sobre la figura de la mujer libre: «Libre nascí, y en libertad me fundo»*
- RUTH FINE, *La belleza de las feas: relejendo el episodio romado del Persiles a la luz de La española inglesa*
- AURELIO GONZÁLEZ, *Cervantes y el montaje de sus comedias*
- ROSA NAVARRO DURÁN, *Notas para un librillo de memoria cervantino*
- IGNACIO ARELLANO, *Notas de varia lección a la Arcadia de Lope de Vega*
- ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *Unas adivinanzas españolas de Lope de Vega: estudio de una fórmula cómica en la Jerusalén conquistada (1609) y La doncella Teodor (c. 1608-1610)*
- ALDO RUFFINATTO, *Cómo dilatar con lo verosímil un exemplum mariano (La sacristana en manos de Lope)*
- JESÚS CAÑAS MURILLO, *Lope de Vega según los iniciadores científicos de la historiografía literaria española (1700-1850)*
- RAFAEL BONILLA CEREZO, *El vaso de Alcimedón (Góngora, Soledades, 1613, 145-152)*
- JOSÉ MONTERO REGUERA, *La andante escudería de don Pedro Calderón de la Barca*
- FAUSTA ANTONUCCI, *El ovillo en la poesía dramática de Calderón*
- MERCEDES SERNA ARNAIZ, *El espíritu didáctico y comunitario de los franciscanos Diego Valadés y Joaquín Bolaños a través de la iconología*
- JOSÉ CARLOS ROVIRA, *José Toribio Medina y los Siglos de Oro (algunos ejemplos sobre americanismo y tradición hispánica)*
- FANNY RUBIO, *Cautiverios contemporáneos de Primo Levi a su sombra en España: Montserrat Roig y Jorge Semprín*



Universidad Autónoma  
de Madrid

*Edad de Oro. Revista de Filología  
Hispanica. Vol. XL (2021).*

ISSN: 0212-0429 - ISSNe: 2605-3314  
Universidad Autónoma de Madrid



9 770212 042006