

EDAD DE ORO

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

XXXIX



DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

2020

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. Goza de un amplio reconocimiento en el ámbito académico internacional. Desde 1982 publica ininterrumpidamente, con una periodicidad anual, colaboraciones científicas de los principales especialistas de diversos centros nacionales y extranjeros. Con un público compuesto esencialmente por investigadores y expertos de todo el mundo, se dirige a cualquier persona interesada en las nuevas corrientes de los estudios humanísticos de su campo. 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>>.

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:

Cecilia López-Ridaura
(ENES Morelia/UNAM – México)
Laura Yadira Munguía Ochoa
(Universidad Panamericana/Guadalajara – México)
Rocío Pérez-Girona
(Universidad Autónoma de Madrid)
Carolina Fernández Cordero
(Iberoamericana/Vervuert)

Admisión de originales:

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

Comité científico:

Ignacio Arellano
(Universidad de Navarra)
Pierre Civil
(Université Sorbonne Nouvelle – Francia)
Javier Espejo Surós
(Université Catholique de l'Ouest/Angers - Francia)
Augusto Guarino
(Università degli Studi di Napoli-
«L'Orientale» – Italia)
Rafael Malpartida Tirado
(Universidad de Málaga)
José Montero Reguera
(Universidad de Vigo)
Alberto Ortiz
(Universidad Autónoma de Zacatecas - México)
Sonia Pérez-Villanueva
(Lesley University – Cambridge, MA, EE.UU.)
Marco Presotto
(Università di Bologna - Italia)
Robin A. Rice
(UPAEP – México)
Fernando R. de la Flor
(Universidad de Salamanca)
Aldo Ruffinatto
(Università degli Studi di Torino – Italia)
Javier Rubiera Fernández
(Université de Montréal – Canadá)
Antonio Sánchez Jiménez
(Université de Neuchâtel – Suiza)
María José Vega
(Universidad Autónoma de Barcelona)
Lillian von der Walde Moheno
(Universidad Autónoma Metropolitana/
Iztapalapa – México)

Han colaborado en este volumen:

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

Comité de evaluadores externos:

Mercedes Alcalá Galán
(University of Wisconsin-Madison – Madison,
WI, EE.UU.)
Juan Carlos Bayo Julve
(Universidad Complutense de Madrid)
Emilio Blanco
(Universidad Rey Juan Carlos I)
Rafael Bonilla Cerezo
(Universidad de Córdoba)
Araceli Campos
(Universidad Nacional Autónoma de México –
México)
Claudia Carranza
(El Colegio de San Luis – México)
Guillermo Carrascón
(Università degli Studi di Torino – Italia)
Eva Belén Carro Carvajal
(Museo Etnográfico de Castilla y León)
Alessandro Cassol
(Università degli Studi di Milano – Italia)
Daniele Crivellari
(Università degli Studi di Salerno – Italia)
Yiyang Chen
(Fudan University – China)
Julia D'Onofrio
(Universidad de Buenos Aires – Argentina)
María Fernanda de Abreu
(Universidade Nova de Lisboa – Portugal)
Ana María Díaz Burgos
(Oberlin College – Ohio, OH, EE.UU.)
Antonio Doñas
(The University of Tokyo – Japón)
Mercedes Fernández Valladares
(Universidad Complutense de Madrid)
Ruth Fine
(Hebrew University of Jerusalem – Israel)
Clea Gerber
(Universidad Nacional de General Sarmiento –
Argentina)
Ángel Gómez Moreno
(Universidad Complutense de Madrid)
José Carlos González Boixo
(Universidad de León)
Luis González Fernández
(Université Toulouse Jean Jaurès – Francia)
Paola Gorla
(Università degli Studi di Napoli-«L'Orientale»
– Italia)
Steven Hutchinson
(University of Wisconsin-Madison – Madison,
WI, EE.UU.)
Isabel Lozano-Renieblas
(Dartmouth College – Hanover, NH, EE.UU.)

José Manuel Lucía Megías
(Universidad Complutense de Madrid)
Eva Llergo Ojalvo
(Universidad Camilo José Cela / Antonio de Nebrija)
Eugenio Maggi
(Università di Bologna – Italia)
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)
Juan Matas Caballero
(Universidad de León)
Rafael M. Mérida Jiménez
(Universitat de Lleida)
Marina Mestre
(École Normale Supérieure de Lyon – Francia)
Teresa Miaja de la Peña
(Universidad Nacional Autónoma de México –
México)
Hiroyasu Nakai
(Tsuda University – Japón)
Emma Nishida
(Kanagawa University – Japón)
Valle Ojeda Calvo
(Università Ca' Foscari Venezia – Italia)
Yoshimi Orii
(Keio University – Japón)
José Manuel Pedrosa
(Universidad de Alcalá)
Víctor Pueyo Zoco
(Temple University – Philadelphia, PA, EE.UU.)
Rebeca Sanmartín Bastida
(Universidad Complutense de Madrid)
Guillermo Serés
(Universidad Autónoma de Barcelona)
María Stoopen Galán
(Universidad Nacional Autónoma de México –
México)
María Isabel Terán Elizondo
(Universidad Autónoma de Zacatecas – México)
Germán Vega
(Universidad de Valladolid)
José Julio Vélez Sainz
(Universidad Complutense de Madrid)
Martina Vinatea
(Universidad del Pacífico – Perú)

Edad de Oro se recoge en las siguientes bases de datos y directorios: EBSCO; DOAJ; DICE; HLAS; MLA International Bibliography; PIO; ISOC-CSIC; DIALNET; SUMARIS CBUC; ULRICH'S; Fuente Académica Plus; EZB (Elektronische Zeitschriftenbibliothek); Periodical Index Online.

Se encuentra evaluada en SCOPUS: Q4; SCImago: SJR 2019 0.1, H Index 4; ERIH Plus: category A; CIRC: categoría B; RESH: 0.162; MIAR: ICDS 2020 10.0; CARHUS Plus+: C; LATINDEX. Catálogo v.2.0 (cumplidos 37 de 38 criterios).



EDAD DE ORO

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

XXXIX



© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2020
© Departamento de Filología Española de la UAM, 2020
EDAD DE ORO. Revista de Filología Hispánica, vol. XXXIX
ISSN: 0212-0429 – ISSNe: 2605-3314
DOI: <https://doi.org/10.15366/edadoro2020.39>
Depósito legal: M-40059-1979
Página web: <<https://revistas.uam.es/edadoro>>
Impresión: Cofás Artes Gráficas, S. A.
Maquetación: MCF Textos

A Alberto Blecua (1941-2020) y
Lía Schwartz (1941-2020),
in memoriam.

<i>Presentación</i> , MARÍA JESÚS ZAMORA CALVO.....	13
ARTÍCULOS	
ANA M. RODADO RUIZ (Universidad de Castilla – La Mancha) <i>De bibliografía y poesía: Hernando Colón y su legado literario</i>	19
ROBERTO MORALES ESTÉVEZ (ESERP Madrid) <i>El algoritmo de la hechicería.</i> <i>Análisis cuantitativo y cualitativo del archivo inquisitorial toledano</i>	43
ÁLVARO S. OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA (Universidad Autónoma de Madrid) <i>Estructuras comparativas con posposición del adverbio mucho:</i> <i>geografía e historia (a propósito de un aspecto de la sintaxis teresiana)</i>	57
IÑAKI PÉREZ-IBÁÑEZ (University of Rhode Island) <i>Nuevos datos sobre la vida del autor de comedias Bartolomé de Mendoza</i>	101
ERNESTO LUCERO (Universidad de Jaén) <i>La Filosofía cortesana y el juego de la oca (I). Reglas generales</i>	117
TATIANA ALVARADO TEODORIKA (Academia Boliviana de la Lengua) <i>Las letras transfronterizas.</i> <i>La Academia Antártica y la red de comunicación entre los poetas</i>	131
MECHTHILD ALBERT (Universität Bonn) <i>La sociabilidad reflejada a través de los discursos</i> <i>de la Academia de los Nocturnos (Valencia, 1591-1594)</i>	145
IRENE RODRÍGUEZ CACHÓN (Universidad Loyola Andalucía) <i>Temas y motivos de los discursos en prosa</i> <i>de la Academia de Nocturnos de Valencia (1591-1594)</i>	159
GABRIEL ANDRÉS (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo) <i>Composición y estilo en el canto I de la Historia de los amores de Abindarráez</i> <i>y Jarifa, Abencerrajes, de Francesco Balbi da Correggio (1593)</i>	177
CRISTINA ROLDÁN FIDALGO (Universidad Autónoma de Madrid) <i>Nuevos datos acerca de las follas de entremeses del Siglo de Oro</i>	191
TATJANA PORTNOVA (Universidad de Granada) y LUIS GONZAGA ROGER CASTILLO (Universitat Oberta de Catalunya) <i>Pensamiento e imagen de la mujer en las comedias cómicas</i> <i>y serias de Antonio Mira de Amescua</i>	207

FERNANDO RODRÍGUEZ-GALLEGO (Universitat de les Illes Balears – IEHM) <i>Algunas posibles enmiendas a las Rimas de Lope a partir de las versiones tempranas</i>	221
DANIELE ARCIELLO (Universidad de León) <i>Un ejemplo de reelaboración de un cuento de animales en dos novelas picarescas (Alonso, mozo de muchos amos y Lazarillo de Manzanares)</i>	237
RAFAEL MASSANET RODRÍGUEZ (Universitat de les Illes Balears – IEHM) <i>Diana en palacio: el nombre como forjador de un destino</i>	253
ADRIÁN J. SAEZ (Università Ca' Foscari Venezia) <i>Las armas de la poesía: los poemas de los Diálogos de la pintura de Carducho...</i>	275
JUDITH FARRÉ VIDAL (Consejo Superior de Investigaciones Científicas – CCHS) <i>Las exequias a Mariana de Austria en los virreinos americanos, traslato y metáforas en vuelo</i>	297
LAURA CARBAJO LAGO (Universidade de Santiago de Compostela – GIC) <i>Un impreso lujoso de Duelos de amor y lealtad, de Calderón: la boda entre la infanta María Luisa de Borbón y el archiduque Pedro Leopoldo de Austria</i>	313
VICTORIA ARANDA ARRIBAS (Universidad de Córdoba) <i>La ilustre fregona de Sánchez Enciso y Lion-Depetre</i>	333
RESEÑAS	363
ESTADÍSTICAS ANUALES	397
NORMAS DE ENVÍO Y ADMISIÓN DE ORIGINALES	399

<i>Presentation</i> , MARÍA JESÚS ZAMORA CALVO	13
ARTICLES	
ANA M. RODADO RUIZ (University of Castilla – La Mancha) <i>Bibliography and poetry: Hernando Colón and his literary legacy</i>	19
ROBERTO MORALES ESTÉVEZ (ESERP Madrid) <i>The sorcery algorithm.</i> <i>Quantitative and qualitative analysis of Toledo Inquisitorial Archive</i>	43
ÁLVARO S. OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA (Autonomous University of Madrid) <i>Comparative structures with a postposed quantifier mucho:</i> <i>geography and history (on an aspect of Saint Teresa's syntax)</i>	57
IÑAKI PÉREZ-IBÁÑEZ (University of Rhode Island) <i>New insights about actor Bartolomé de Mendoza's life</i>	101
ERNESTO LUCERO (University of Jaen) <i>Filosofía cortesana and Game of the Goose (I). General rules</i>	117
TATIANA ALVARADO TEODORIKA (Bolivian Academy of Language) <i>Hispanic letters beyond the confines.</i> <i>The Academia Antártica and the intellectual network of poets</i>	131
MECHTHILD ALBERT (University of Bonn) <i>The sociability reflected through the lectures of the Academia de los Nocturnos</i> <i>(Valencia, 1591-1594)</i>	145
IRENE RODRÍGUEZ CACHÓN (Andalucía Loyola University) <i>Motifs and themes of prose discourses from the Academia de Nocturnos</i> <i>of Valencia (1591-1594)</i>	159
GABRIEL ANDRÉS (University of Urbino Carlo Bo) <i>Composition and Style in the Ahan I of the Historia de los amores</i> <i>de Abindarráez y Jarifa, Abencerrajes, by Francesco Balbi da Correggio (1593)</i>	177
CRISTINA ROLDÁN FIDALGO (Autonomous University of Madrid) <i>New data about the follas de entremeses of de Golden Age</i>	191
TATJANA PORTNOVA (University of Granada) y LUIS GONZAGA ROGER CASTILLO (Open University of Catalonia) <i>Thinking and imagen of the woman in comic and serious comedies</i> <i>of Antonio Mira de Amescua</i>	207

FERNANDO RODRÍGUEZ-GALLEGO (University of the Balearic Islands – IEHM) <i>Some possible amendments to Lope’s Rimas based on early versions</i>	221
DANIELE ARCIELLO (University of Leon) <i>An example of re-elaborated version of an animal tale in two picaresque novels</i> (Alonso, mozo de muchos amos and Lazarillo de Manzanares)	237
RAFAEL MASSANET RODRÍGUEZ (University of the Balearic Islands – IEHM) <i>Diana in the palace: the name as creator of a fate</i>	253
ADRIÁN J. SAEZ (Ca’ Foscari University of Venice) <i>Poetry weapons: poems in Carducho’s Dialogues on painting</i>	275
JUDITH FARRÉ VIDAL (Spanish National Research Council – CCHS) <i>American Funeral Rites for Mariana of Austria in the American Viceroyalties,</i> <i>traslatio and fly metaphors</i>	297
LAURA CARBAJO LAGO (University of Santiago de Compostela – GIC) <i>A luxurious printed edition of Calderón’s Duelos de amor y lealtad: the wedding</i> <i>of infanta Maria Luisa de Borbón and archduke Pedro Leopoldo of Austria</i>	313
VICTORIA ARANDA ARRIBAS (University of Cordoba) <i>La ilustre fregona by Sánchez Enciso and Lion-Depetre</i>	333
REVIEWS	363
ANNUAL STATISTICAL REPORT	397
CRITERIA FOR SENDING AND ACCEPTING MANUSCRIPTS.....	399

PRESENTACIÓN

El 2020, año en el que el mundo se paralizó por culpa de un virus incógnito, silente y mortal. Todo quedó suspendido y confinado en un aislamiento cargado de soledad, impotencia y esperanza. Mientras... los sanitarios se desvivieron por cuidar y salvar a personas, lo que evidenció —una vez más— la fragilidad humana. Que no se olvide, para que nunca vuelva. En esos meses grises, *Edad de Oro* se fue articulando, entre rutinas y espacios alterados, corrigiendo y puliendo, para que ese esfuerzo cobrara forma a comienzos de noviembre, fecha en la que sale publicada.

Siguiendo la alternancia de números monográficos con misceláneos, este volumen XXXIX lo integran dieciocho artículos de temática *varia* y nueve reseñas de libros sobre cuestiones áureas. Ana M. Rodado Ruiz lo abre con un estudio sobre la obra poética de Hernando Colón, abordando la problemática existente en torno a la edición de sus poemas, más concretamente, sobre su fijación textual y su ubicación dentro del repertorio que lo contiene. Roberto Morales Estévez, por su parte, nos ofrece una base de datos sobre el delito de hechicería en el tribunal inquisitorial de Toledo, con la que actualiza los estudios de Henningsen y Dedieu realizados al respecto.

Desde un enfoque morfosintáctico, Álvaro S. Octavio de Toledo y Huerta nos compara construcciones con posposición del adverbio «mucho» a partir de ejemplos de la prosa de santa Teresa, dando cuenta de las razones que impulsaron su surgimiento y posterior declive. Iñaki Pérez-Ibáñez nos da a conocer un proceso que Bartolomé de Mendoza interpuso contra Juan de Ibáñez, por el impago de una representación que se hizo en las cárceles reales de Pamplona, descubriendo con ello aspectos curiosos sobre el espacio teatral del siglo XVI en España. Siguiendo en el ámbito de lo lúdico, Ernesto Lucero nos presenta una adaptación del juego de la oca, realizada por Alonso de Barros y dirigida especialmente al ambiente cortesano de la época.

Tatiana Alvarado Teodorika se adentra en el mundo de las academias y la red de comunicación que estas crean entre los poetas, para centrarse en la Antártica de Lima. Mechthild Albert analiza la sociabilidad que caracterizó a otra academia,



la de los Nocturnos en Valencia, a través de tres discursos en los que se pone de relieve los aspectos socioculturales, retóricos y lingüísticos que los unen. Continuando con el estudio de esta academia, Irene Rodríguez Cachón realiza un examen de los temas y los motivos más reiterados en los discursos pronunciados en esa atmósfera erudita valenciana.

Gabriel Andrés, a su vez, se interesa en la continuación que Francesco Balbi da Correggio realizó del *Abencerraje* en 1593, obra marginal dentro de los estudios de poesía épica hispana. Volviendo al mundo de la escena, Cristina Roldán Fidalgo nos invita a fijarnos en la denominada folla de entremeses, uno de los espectáculos más desconocidos dentro de los estudios sobre el teatro áureo. Tatjana Portnova y Luis Gonzaga Roger Castillos continúan en el entorno de las tablas para enseñarnos cómo se caracterizaba a la mujer en las comedias de Mira de Amescua.

Sobre Lope de Vega, Fernando Rodríguez-Gallego aborda algunos *loci critici* de las *Rimas* en los que quizás la variante de los impresos se deba a un error introducido en la imprenta. Daniele Ariello, por su parte, propone observar cómo un cuento folklórico de animales se reelabora en dos obras adscritas al género picaresco. Rafael Massanet Rodríguez nos propone descubrir si el nombre influye en la construcción del personaje en las producciones dramáticas del Siglo de Oro, así como si su destino en la trama está predestinado por él, tomando como ejemplo obras de Lope de Vega, Tirso de Molina y Agustín Moreto. Continuando en el entorno de Lope, Adrián J. Sáez examina los poemas incluidos dentro de los *Diálogos de la pintura* de Carducho (1633), composiciones escritas con una intención marcadamente polémica.

De la mano de Judith Farré Vidal nos trasladamos a los virreinos americanos donde tuvieron lugar las exequias a Mariana de Austria. Compara los procesos de localización y adaptación del ritual político de la muerte llevados a cabo en Perú y Nueva España y su *traslatio* a partir de la formulación de la metrópoli. Laura Carbajo Lago aborda otro hecho histórico: el matrimonio entre la infanta María Luisa de Borbón y el archiduque Pedro Leopoldo de Austria, para cuya celebración se organizaron dos «Fiestas de teatro» en el Coliseo del Buen Retiro; de todas las representaciones se centra en los *Duelos de amor y lealtad* de Calderón de la Barca. Y, por último, Victoria Aranda Arribas estudia la adaptación que Luis Sánchez Enciso y Álvaro Lion-Depetre realizan de *La ilustre fregona* en 1973.

Este volumen XXXIX finaliza con nueve reseñas críticas que actualizan los estudios sobre el Siglo de Oro que han salido publicados recientemente. Y con ello se cierra un número editado en un año en el que los hispanistas áureos nos sentimos un poco más huérfanos al faltarnos la voz y la crítica de



dos maestros: Alberto Blecua, fallecido el 28 de enero, y Lía Schwartz, el 31 de mayo. Desde el recuerdo y en la estima, esta publicación está dedicada a ambos. *Sit vobis terra levis.*

MARÍA JESÚS ZAMORA CALVO
Universidad Autónoma de Madrid
mariajesus.zamora@uam.es



ARTÍCULOS

DE BIBLIOGRAFÍA Y POESÍA: HERNANDO COLÓN Y SU LEGADO LITERARIO*

ANA M. RODADO RUIZ
Universidad de Castilla – La Mancha
Ana.Rodado@uclm.es

La obra poética conocida de Hernando Colón está integrada por 17 composiciones que fueron copiadas en los folios finales de uno de los cancioneros custodiados en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca [SA10a]. Se trata de 16 canciones y un villancico conservados únicamente en este testimonio manuscrito. El hecho resulta extraño por la preeminencia de su autor, pero no lo es en el conjunto del cancionero pues SA10a transmite 51 textos únicos, un número muy elevado si tenemos en cuenta que son 75 las obras que integran la colección. Entre las piezas finales del cancionero se encuentran también cuatro obras anónimas que figuran a continuación de las composiciones de Colón: una de ellas —sin rúbrica— pertenece a Bartolomé de Torres Naharro; las tres restantes carecen por el momento de atribución plausible (Rodado Ruiz, en prensa). La peculiaridad de toda esta sección —incluidas las obras colombinas— es que esos *unica* (también la pieza de Torres Naharro) se fechan a principios del siglo XVI, media centuria después de la fecha probable de composición de las obras restantes.

En este trabajo analizaré algunos problemas en torno a la presencia de los poemas de Hernando Colón en este cancionero: de manera específica, nos detendremos en los aspectos relacionados con su localización dentro del repertorio —por la circunstancia de ser obras de cierre de un cancionero cuyo contenido remite

* Este trabajo se enmarca en el proyecto «Cancionero, romancero y fuentes impresas» del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (FFI2017-86313-P), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER), y dirigido por Josep Lluís Martos (Universidad de Alicante) como investigador principal. Como es habitual en los estudios sobre poesía de cancionero, me sirvo del sistema de siglas y de identificación de poemas empleados por Brian Dutton (1982; 1990-1991). SA10a es la sigla que Dutton asigna a la primera parte del manuscrito 2.763 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, que contiene el cancionero al que hago referencia.



mayoritariamente a una cronología muy anterior—, aspectos fundamentales para estudiar el proceso de compilación y copia de la colección e intentar reconstruir el recorrido de la obra poética hernandina hasta esos folios de cierre del manuscrito. En la segunda parte del trabajo abordaremos el estudio literario y ecdótico para establecer la fijación textual¹, más problemática de lo usual en tanto que son piezas de tradición monotestimonial.

1. LOS POEMAS DE HERNANDO COLÓN EN SA10A

Comencemos por indagar las circunstancias que rodearon la composición y transmisión de los poemas colombinos. Hernando Colón es un poeta cortés tardío que no desmerece al lado de los vates de su entorno²: como una más de sus aficiones humanísticas, cultiva la poesía en la que fue educado —canciones y villancicos como los que escuchó y leyó en la corte de los Reyes Católicos, en donde ejerció como paje del príncipe don Juan— y que se recogían en los cancioneros que se esforzó en adquirir para su biblioteca, como se verá más adelante.

Además de los problemas relativos a la fijación textual, y a la temática, retórica y métrica, de los que me ocupo más adelante, se nos plantean otras incógnitas en torno al corpus colombino, compacto y único —por diferentes motivos— dentro del cancionero salmantino. Cabría cuestionarse, en primer lugar, por qué escribe poesía amatoria Hernando Colón; o por qué no se conservan más testimonios de

¹ De la obra poética colombina existen las ediciones de HARRISSE (1871), VARELA (1983), DUTTON (1990-1991) y Díez Garretas (1994). La edición que aquí presento resuelve los problemas de los que adolecen las anteriores: la que ofrece HARRISSE en un apéndice de su obra (a partir de la transcripción de Cayetano Rosell) fue pionera, pero ya está ampliamente superada debido al extraordinario desarrollo de los estudios sobre cancioneros castellanos y de la propia obra de don Hernando (sobre HARRISSE y sus controvertidos méritos, véase MARÍN MARTÍNEZ, 1970: 27-32); la de DUTTON es también limitada por tratarse de una transcripción semipaleográfica; por último, frente a las de VARELA y Díez Garretas (desiguales en calidad, pues la segunda enmienda con acierto defectos de la primera), el estudio ecdótico que presento me permite ofrecer un texto crítico depurado —libre de errores de transmisión— en el contexto de las obras que acompañan a la poesía de Colón en el cancionero salmantino (RODADO RUIZ, 2000a; 2016; 2017a; 2017b; 2018a; 2018b; en prensa).

² No falta alguna descalificación, como la de Pedro Sainz Rodríguez en el prólogo al libro de MARÍN MARTÍNEZ (XXVIII): «[...] los pocos y no muy valiosos versos de D. Fernando pertenecen a la poesía de metros tradicionales y gusto medieval». No nos sorprende el juicio peyorativo de este erudito; antes bien, hace consonancia con lo habitual hasta aquellas fechas en las valoraciones sobre la poesía cancioneril castellana (véase WHINNOM, 1981: 9-11, que recoge las condenas de Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal o Dámaso Alonso, entre otros). En líneas generales, es más frecuente encontrar juicios elogiosos sobre la faceta de biógrafo, cosmógrafo, bibliófilo y bibliógrafo de don Hernando, sobre su magnífica biblioteca y, por supuesto, sobre los diversos repertorios e índices que elaboró. Frente a la magnitud de tales aspectos, su legado literario parece cosa menor a los ojos de los estudiosos de la vida y obra colombinas.



sus obras —siendo un bibliófilo concienzudo y esmerado— y habiendo dispuesto de medios y oportunidad para encargar copias; o por qué se limitó a un repertorio tan escaso en número de piezas y en géneros, si es que solo escribió lo que se ha conservado (16 canciones y un villancico). En segundo lugar, convendría analizar por qué se copiaron estas obras en los folios finales del cancionero salmantino, repertorio que presenta una sorprendente similitud con un cancionero de la biblioteca hernandina hoy perdido; y aún más, cuándo y por qué se copiaron, a continuación de las de Colón, las cuatro obras anónimas finales, es decir, si es posible establecer vinculación entre ambas secciones en relación con el lugar y momento de la copia.

Sobre la primera cuestión, y a juzgar por lo que conocemos de su talante y biografía, no parece que el hijo del almirante se dedicara intensamente a pasatiempos líricos. Los documentos que se conservan sobre su vida y sus obras (Fernández de Navarrete, 1850; Hernández Díaz y Muro Orejón, 1941; Jos, 1945; Marín Martínez, 1970; Wagner, 1984, 1986 y 1992) nos brindan el retrato de un bibliófilo y bibliógrafo apasionado, interesado por la cosmografía, la biografía y la historia en general y, más en particular, por la figura de su padre, el almirante Cristóbal Colón, cuya crónica biográfica se ocupó en redactar (véase en la edición de Arranz, 1984). Fue un intelectual curioso: se educó junto a Pedro Mártir de Anglería, quien le inculcó el amor a los libros; además de la historia y el derecho —no en vano ejerció en ocasiones como jurista (Fernández de Navarrete, 1850: 298-483)— también le interesaban la literatura, la pintura o la música. Fue minucioso hasta el extremo, muy cuidadoso en sus disposiciones testamentarias en lo relativo a sus posesiones y, sobre todo, a su magnífica biblioteca (Hernández Díaz y Muro Orejón, 1941; Wagner, 1992). Según consta en su testamento, además de sus poemas en SA10a, dejó escritas dos inscripciones con fragmentos en verso (Hernández Díaz y Muro Orejón, 1941: 123-162; Varela, 1983: 188-190), que revelan detalles significativos en torno a la personalidad del autor. La primera inscripción estaba destinada a la fachada principal de su casa-palacio de Sevilla, en la que habría de conservarse su colección —aunque las cosas después no transcurrieran como él había dispuesto— y contiene una copla castellana, como las que usa en sus poemas. La segunda es un famoso epigrama latino en dísticos elegíacos para su lápida sepulcral³. Del orgullo que no ocultaba don Hernando por su ascendencia familiar y por su condición de bibliófilo dan fe sus indicaciones para los dibujos y el epitafio. Su atención al detalle y su carácter precavido se advierten en el aviso sobre la greca de follaje que proyecta como adorno, pues quiere «que no sea cosa sutil porque es de menos dura e la suciedad lo cubre más presto» (Varela, 1983: 189). El epitafio debía constar de tres cuerpos y en los tres queda

³ Véanse los textos de las inscripciones en el artículo de Varela (1983: 188-190).



constancia de sus preocupaciones o intereses: en el segundo debía esculpirse el escudo de la familia flanqueado por cuatro tablas o libros referidos a los catálogos de su biblioteca —*autores, sciencie, epitome, materia*—; en el primero y tercero insiste en sus desvelos por acrecentar el saber [«haber despreciado mi ingenio las riquezas, / para abrirte a ti las divinidades de la fuente Castalia» (1983: 190)] y reclama la admiración y reconocimiento de la posteridad.

Esta extraordinaria minuciosidad en los detalles y la ponderación entusiasta de su oficio revelan una personalidad definida: Hernando Colón fue un humanista, un bibliófilo contagiado del espíritu del Renacimiento que había aprehendido en Italia, tierra que él conocía bien por sus continuos viajes en busca de libros a Génova, Venecia, Milán o Roma⁴. A juzgar por los títulos que compró y por sus disposiciones testamentarias en lo relativo a la continuidad de las adquisiciones de libros, concibe su biblioteca «sin distinción de ideologías e idiomas [...] una biblioteca del saber universal de su tiempo» (Wagner, 1992: 495) —pues no hubo restricciones temáticas, materiales, de precio o presentación (Álvarez Márquez, 2003: 64), ni en manuscritos ni en impresos— en la que llegó a reunir más de 15.000 volúmenes⁵, una proeza en su tiempo de la que se enorgullece siempre que encuentra oportunidad.

Así pues, a juzgar por el perfil intelectual descrito, es muy probable que la poesía fuera una ocupación meramente circunstancial en la vida del autor —quizá practicada solo en sus años de juventud—, aunque no fue un mal poeta: «atinado cultivador de la lengua castellana» lo llamó Amador de los Ríos (1865: 235), quien explicaba este interés de don Hernando por la poesía como un ejercicio propio de los cortesanos entre los que se educó en la corte de los Reyes Católicos, es decir, como influencia del entorno curial en el que vivió durante su adolescencia y juventud, tal como indiqué antes. Seguramente esa es la razón de su breve dedicación a la lírica y también la de que su obra quede limitada al cultivo de dos o tres géneros. En cambio, no casa bien con su personalidad el aparente desinterés por conservar su propia obra: no parece que proliferaran las copias o que se enviara a la imprenta, pues solo ha perdurado la versión manuscrita de SA10a. Naturalmente, es posible que todo sea consecuencia de desgraciadas pérdidas, pues los avatares del tiempo y el descuido con frecuencia afectan fatalmente a la frágil entidad de la poesía manuscrita o de los pliegos sueltos.

En todo caso, el interés del autor por la materia poética está fuera de duda. En las disposiciones sobre la compra de libros que figuran en su testamento, advierte

⁴ Entre 1512 y 1517 pasó largas temporadas en Roma, donde residía en el monasterio de observantes de San Francisco o de españoles. Recoge la noticia Wagner (1986: 714-715).

⁵ «[...] al menos 15.381 sin excluir la probabilidad de que fueran, si no muchos, sí algunos más» (Marín Martínez, 1970: 606). Sobre Hernando Colón y el proceso de creación de su biblioteca, véase el reciente libro de Wilson-Lee (2018), ya traducido al español (2019).



a sus empleados «que no tomen ni escojan librero para proveerse de los [libros] gruesos e cavdalosos, lo vno porque no tratan ni curan de las obrezillas pequeñas ni de coplas e refranes e otras cosyllas que también se an de thener en la librería» (Hernández Díaz y Muro Orejón, 1941: 154). Aunque esas «obrezillas de coplas e refranes» fueran seguramente impresos —objeto principal del interés del bibliófilo— compró también manuscritos; de hecho, especifica que «los que de mano se pudieren aver se comprarán por prescios moderados [...]» a condición de que «no los merquen por más prescio que valdrían de estanpa» (Wagner, 1992: 487) y, por supuesto, también aceptó muchos obsequios de libros (Wagner, 1986)⁶.

Sea como fuere, en los catálogos de su biblioteca figuran varios cancioneros de poesía contemporánea en castellano, en francés y en italiano⁷. Recuérdese que a medida que esta iba creciendo, Colón decidió elaborar distintos registros, concebidos en principio a manera de catálogos de adquisiciones, con el fin de no repetir ejemplares y de tener conocimiento de los volúmenes acumulados, así como de las materias que trataban. Ideó un innovador sistema de catalogación con varios tipos de repertorios de los que informa Juan Pérez, amigo personal y estrecho colaborador, en la *Memoria* que escribió tras la muerte del bibliófilo. Los que nos brindan más noticias sobre la poesía hernandina y su transmisión textual son el *Registrum B*, que recoge 4.321 asientos de libros comprados hasta 1530, y el *Abecedarium B*, que contiene 15.344 registros alfabéticos de libros catalogados. También contienen noticias interesantes para nuestro propósito los repertorios de carácter documentalista de *Materias y Proposiciones*⁸.

En el *Registrum B* figuraba un cancionero manuscrito de «diversos autores» cuyos nombres y obras se recogieron en latín en el libro de *Materias*. Este listado coincide en buena parte con el índice de autores y obras de SA10a⁹. La entrada del *Registrum B* es la siguiente:

⁶ Álvarez Márquez estudia en detalle las adquisiciones de manuscritos que realizó el bibliófilo en distintas ciudades europeas y españolas (2003). No menciona ninguno de los cancioneros que figuran en el *Registrum*, conservados o perdidos, por no llevar nota de compra o adquisición.

⁷ Entre ellos, el *Cancionero General* de Hernando del Castillo, tan difundido en el siglo XVI que en vida de don Hernando se editó seis veces; raro sería que faltase un ejemplar en tan espléndida biblioteca.

⁸ Agradezco a los profesores Ruiz Asencio, Herrero Jiménez y Ruiz Albi, del Departamento de Paleografía de la Universidad de Valladolid, su gentileza al proporcionarme los materiales de los repertorios colombinos procedentes del proyecto de catálogo concordado, que esperamos pueda verse completado lo antes posible. Todas las citas de los repertorios proceden de dicha edición; hasta el momento solo se han publicado dos volúmenes (Marín Martínez, Ruiz Asencio y Wagner, 1993). También quiero hacer constar mi agradecimiento a la profesora Díez Garretas, de la misma universidad vallisoletana, por su generosidad y sus valiosas sugerencias.

⁹ Bartolomé J. Gallardo alude al cancionero de la biblioteca hernandina en su *Ensayo*, pero no tuvo acceso al manuscrito; los datos bibliográficos proceden de su transcripción del *Registrum* (1968 [1863-1889], II, col. 516), pues páginas atrás afirma que se perdió, es decir, no constaba en



2054. [...] Cancionero de coplas de mano echas por diuersos authores. Al principio está la tabla dellas juntamente con los authores. La primera obra comiença: *No te remiembres, amor, de mis yerros ya pasados*. La última acaba: *que en la yglesia se canta ser su alma en parayso*. Est in folio, 2 columnarum.

La dispersión de muchos códices de la biblioteca colombina facilitaría, sin duda, la diáspora incontrolada de algunos de sus cancioneros, entre los cuales se encontraría el correspondiente al asiento 2.054 del *Registrum B*. Hasta el momento desconocemos si se vendieron libros para pagar deudas tras la muerte de Colón, de la misma manera que se vendieron bienes inmuebles, pero lo cierto es que se extraviaron no pocos ejemplares de la biblioteca original, que hoy se conserva considerablemente mermada¹⁰.

El listado en latín del libro de *Materias* proporciona los nombres de los poetas integrantes del cancionero perdido: Diego de Valera, Gómez Manrique, Pero Guillén, Diego de Burgos, Fernando de la Torre y Hernando Colón. Los autores coinciden con los de SA10a en número y secuencia, pero faltan algunos cuyas obras se copian entre las de los citados: Juan de Viana, Alonso de Lira, Juan de Torres, Juan Agraz, Alfonso Álvarez de Villasandino y Lope de Estúñiga, varios decires de Guillén, dos piezas anónimas y cinco introducciones en prosa a sendos textos; tampoco se mencionan las cuatro obras finales del manuscrito salmantino.

Por otro lado, el primer folio del cancionero SA10a plantea un nuevo interrogante a la problemática textual expuesta: ahí figura una tabla incompleta de autores y obras, ya que la última consignada es un decir de Pero Guillén, que no es

los fondos de la biblioteca colombina cuando él transcribió parte del *Registrum*, ya que dice lo siguiente a propósito de las obras en las que considera segura la autoría de don Hernando: «[...] si consta de otras [obras] de que es autor, á saber, un Tratado de concordia, dedicado al cardenal Cisneros, y unas trovas, que con otras de otros ingenios forman un Cancionero manuscrito, que por desgracia ya no existe» (II, col. 511). Cuando Gallardo escribe su *Ensayo*, SA10a se guardaba en la Biblioteca del Palacio Real, adonde había llegado desde el Colegio Mayor de Cuenca en Salamanca.

¹⁰ Tras la muerte de Hernando Colón se efectuó el primer traslado de libros al monasterio dominico de San Pablo de Sevilla, después de que sus herederos pusieran a la venta la casa donde él había establecido su biblioteca. Desde allí, y tras pleito judicial, se llevaron al Cabildo de la catedral. Pero no queda constancia documental ni inventarios de dichos traslados, por lo que se desconoce cuántos libros pudieron desaparecer durante este proceso (Guillén Torralba, 2004: 255). Además, en 1558 la Inquisición de Sevilla efectuó un expurgo en la biblioteca y, algunos años después, en 1577 por orden de Felipe II, salieron de ella todos los libros sobre san Isidoro y probablemente algunos más, y se llevaron a El Escorial (Wagner y Guillén, 1990: 63-64). Esos libros nunca se devolvieron: «Pues ni los libros originales del Sr. San Isidoro que se llevaron a Madrid a petición del Sr. Felipe 2.º para corregir por ellos los que se imprimían de que dio recibo a esta Santa Iglesia su Arzobispo el Sr. D. Christóval de Roxas y Sandoval [...] a quien no se han restituido los dichos originales, como ni otros muchos libros que faltan». Así lo manifiesta Juan de Loaisa en el prólogo de su «Abecedario de la Librería de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla» de 1684 (Biblioteca Capitular y Colombina, ms. 82-5-28, 63).



la última pieza del cancionero en su constitución actual. Además de algunas obras intermedias —que no coinciden por completo con las mencionadas antes como ausentes en el perdido cancionero de la biblioteca colombina— faltan en esa tabla dos obras de Estúñiga y una respuesta de Guillén, además del *Combate de amor*, las introducciones en prosa, una de las piezas anónimas, la sección de Colón y las cuatro obras finales.

Los datos expuestos se muestran claramente insuficientes para sustentar la hipótesis de que la entrada bibliográfica del *Registrum* a la que nos hemos referido pudiera corresponder a SA10a, no en su configuración actual sino en una fase de elaboración y copia anterior. El argumento más sólido que justificaría tal hipótesis es la coincidencia parcial en la selección y orden de los autores y obras antologados, pues, como se ha visto, en el libro de *Materias* de la biblioteca solo faltan los poetas de obra más breve (entre una y tres piezas), las introducciones en prosa (que tampoco figuran registradas en el índice inicial de SA10a, quizá simplemente por haber sido consideradas parte inicial o prólogo de cada composición) y las cuatro obras finales, que fueron copiadas por un distinto amanuense a continuación de la obra de Colón y, además, carecen de rúbrica de autor.

Como es lógico, coinciden ambos cancioneros en el *incipit* que se copia en la entrada del *Registrum*, pero no en el *explicit*, pues tales versos no constan sino en dicha entrada: ninguna composición los contiene como versos finales en los seis volúmenes del repertorio de Dutton (1990-1991). Una posible conjetura es que el manuscrito actual hubiera perdido algún folio antes de ser encuadernado junto a SA10b¹¹, ya que la última pieza ocupa completamente la caja de escritura de la segunda columna en el 94v, el folio final en la actualidad. Con todo, es sumamente improbable que un procedimiento de catalogación tan pormenorizado y preciso como el de los repertorios colombinos prescindiera del apunte correspondiente de varios autores y obras, por más que se tratara de autores de una o dos piezas, o de obras anónimas (perfectamente catalogables por la rúbrica o, en su defecto, por el *incipit*).

En trabajos anteriores he explicado mi hipótesis sobre la posibilidad de que SA10a sea la copia de un cancionero reunido por Pero Guillén de Segovia, en la que se habrían añadido algunas obras que no figuraban en el antígrafo (Rodado Ruiz, 2000a; 2017a; 2017b; véase también Moreno Hernández, 1989: 18-20). A partir de esta hipótesis y con los datos presentados, las noticias sobre los cancioneros relacionados con la obra de Colón presentan el siguiente balance:

¹¹ SA10 es un códice ficticio integrado por dos cancioneros independientes.



- A*) Primera compilación reunida por Guillén de Segovia (c. 1460-1465). Probablemente se cerraría con los *Metros de los doce estados* (SA10a-53) (Rodado Ruiz, 2017b: 221-222).
- B) Cancionero de la biblioteca colombina, hoy perdido, y que figura en los repertorios con los asientos 2.054R (*Registrum* B), 3.583M (*Materias*), 2.995E (*Epítomes*) y con varias entradas por autores en el libro de *Proposiciones*.
- C) Cancionero que contenía las obras que figuran en el índice inicial de SA10a y que le sirvió como modelo.
- D) SA10a, que contiene las obras relacionadas en el índice más algunas añadidas, tanto en el interior del cancionero como al final, donde figura la sección de Hernando Colón.

El análisis codicológico y el estudio de la estructura y contenidos de SA10a (Rodado Ruiz, 2016; 2017a; 2017b) junto al cotejo de los índices de autores y obras de los dos manuscritos relacionados permiten proponer una hipótesis de transmisión: B, C y D remontan en último término al arquetipo A*; B pudo ser copia directa de A*, en donde se añadieron los poemas de Hernando Colón en los folios en blanco al final del códice, un procedimiento que se repite en otros cancioneros, como advirtió Vicenç Beltran (1999: 45-48); C también tiene a A* como modelo, pero amplía el repertorio con una selección de obras de temática más cortesana, como son las piezas de Viana, Lira, Torres o Villasandino; finalmente, D (SA10a) contamina su modelo —que es C, pues ha copiado fielmente su índice— con nuevas piezas que abundan en la materia amatoria (Estúñiga, Guillén y Colón) y que alejan los temas del cancionero de la colectánea original, en la que predominan las obras de asunto moral o político. El artífice de SA10a —ya fuera el compilador o el cliente que encargó la copia— mandó incorporar esas piezas que le interesaban especialmente, es decir, las obras de SA10a que no figuran en la tabla inicial, y quizá cerró su cancionero con la obra poética hernandina. Es posible que fuera el ilustre bibliófilo el propietario¹², y de ahí la copia de sus poemas, aunque los indicios no apuntan en esa dirección, pues las cuatro

¹² Si observamos las rúbricas de las obras de don Hernando en busca de algún otro indicio, solo la primera obra contiene el nombre del autor: *Cançion con su maldición fecha por don hernando colon*. Resulta significativo que sea el único autor del cancionero cuyo nombre incorpora en una rúbrica el tratamiento deferencial reservado a nobles y altos prelados (no lo tienen las rúbricas de las obras de Gómez Manrique, por ejemplo), lo que permite pensar en la cercanía del rubricador, pero quizá solo se trate de un indicio más de respeto hacia el prestigioso bibliófilo. Las demás canciones y el villancico llevan rúbricas sencillas: *cançion del mesmo*, *otra del mesmo*, *otra cançion del mesmo*, *villancico del mesmo*. Lo más significativo es que no falta ninguna; en cambio, sí falta en la primera pieza copiada a continuación de las de Colón.



obras finales remiten a un entorno italiano —tal vez napolitano— al menos para la selección y copia de esa sección última (Rodado Ruiz, en prensa).

Otra conjetura posible sería $A^*=B$: es decir, que el hipotético cancionero reunido por Guillén de Segovia fuera el que figura en el *Registrum* de la biblioteca colombina, en donde se añadieron las obras de Colón ya en el siglo XVI, alejadas cronológicamente de las restantes piezas del repertorio.

SA10a formó parte de la biblioteca del Colegio Mayor de Santiago el Zebedeo, conocido como Colegio Mayor de Cuenca al haber sido fundado en el año 1500 por Diego Ramírez de Villaescusa, obispo de Cuenca y capellán mayor de los Reyes Católicos. No existen datos sobre los títulos o procedencia de los libros que sirvieron para constituir la biblioteca inicial pues los inventarios que se conservan son posteriores, pero con el tiempo se convirtió en la segunda biblioteca colegial más importante de Salamanca, después de la del Colegio de San Bartolomé (Carabias Torres, 1983: 145).

2. ANÁLISIS ECDÓTICO Y LITERARIO

A diferencia de lo que ocurre con la obra de los otros autores antologados en SA10a, son escasos los errores de copia en las obras de Colón, más allá de ciertas ausencias de abreviatura de nasal o algún olvido que genera irregularidad métrica fácilmente enmendable, como veremos ahora; en cualquier caso, son menos numerosos que los de otros *unica* del cancionero¹³. Vamos a detenernos ahora en los casos de errores más relevantes con el fin de establecer el estado de los textos de cara a su estudio y edición; es preciso advertir que la obra de Colón se debe a un solo copista (cambian mano y grafía en las que le siguen). Distinguimos, en principio, entre errores mecánicos, debidos a olvidos o despistes del amanuense y que, por tanto, no tienen mayor interés al margen de aperecibirnos de su *usus scribendi*; y errores de entidad morfológica, escasos, ya que el copista —el primero o algún otro copista o lector que haya revisado el texto— corrige algunos de esos despistes.

Entre los primeros casos, tenemos versos con ausencia de signos de abreviatura de nasal: por ejemplo, en los vv. 126 y 129 de la primera composición [ID1744] y en los vv. 5 y 14 de la cuarta [ID1747] y es dudoso en el v. 10 de la decimoséptima: *planyr* por *plannyr* / *segud* por *segund* / *algud* por *algund* / *sy* por *syn*. O tilde ociosa, como en 12, v. 4 (*muncha*).

Sorprenden dos únicos casos de seseo, que podrían hacernos pensar en un copista andaluz, ya fuera el de esta sección de SA10a o el de su modelo; nada

¹³ Especialmente abundantes son los errores en las obras de Pero Guillén de Segovia o en el *Triunfo del Marqués* de Diego de Burgos, aunque esta última obra no sea un *unicum* y su problemática sea diferente (Rodado Ruiz, 2017b).



extraño, por otra parte, dado que don Hernando se estableció en Sevilla y allí se encontraban su biblioteca y su taller: así, en la primera canción se confunde «z» con «s» en las palabras «maldezir/maldesir» y «aplazientes/aplasientes».

Más interesantes son los casos de errores morfológicos. En la siguiente canción —la undécima de la serie— la forma verbal «olbidas» no alude al Amor, como debió de pensar el copista, sino a uno de sus incautos seguidores y, por tanto, lo correcto es restituir la tercera persona. En el v. 11, la grafía produce confusión: considero que la forma «vencidos» es la que aparece en el manuscrito, como ya advirtió Díez Garretas (1994: 101), pero el copista olvidó la cedilla; de ahí que Dutton transcriba *venados* (1990-1991: IV, 228), forma que podría hacer sentido (el Amor nos vuelve locos, segunda acepción de «venados»), pero la rima lo desmiente:

ID1754, SA10a-65

otra cançion suya del mesmo

amor yngrato rravioso
 con cavtela engañador
 das conbite ponçoñoso
 al que olbidas su rreposito [olbida]
 por tenerte por señor 5
 [...]
 syn podernos rremediar
 nos vemos en tu gran lago 10
 ally nos dexas vencidos [Dutton: venados]
 syn rremo ny rremador [comp. *syendo de amor vençida*
 syendo muy mas aflegidos ID1745, v. 3]
 los que olbidan sus sentidos
 por tenerte por señor

También encontramos otros errores de concordancia; en el siguiente ejemplo [ID1744], el copista advierte que, a diferencia del primer verbo en rima («falte») que remite a «guerra», el segundo, referido a «partes secretas», debería ir en plural; pero, bien él mismo, bien otra mano correctora, corrige y tacha la «n», al reparar en la exigencia de la rima en singular:

ID1744, SA10a-55

[...] las estrellas y planetas
 nunca ya guerra les falte
 y encontrandose muy rretas
 las sus partes mas secretas
 en pedaços se les salte(n#)



Algo similar ocurre en este otro error de concordancia, probablemente por olvido del signo de abreviatura nasal:

ID1746, SA10a-57

[...] por los ojos de la vida
 pasa los del coraçón
 los quales encandilados [...]
 muy mas quedan lastimados

Un caso diferente de tachadura y enmienda es el siguiente: Dutton consigna como (j#:y) a lo que en el manuscrito figura al contrario; es decir, el copista escribe «y» y después enmienda en «j». En todas las ocasiones en que aparece el adverbio «jamás» en las obras de Colón, está escrito con «j»; solo en una ocasión figura escrito con «y», pero el sentido del verso obliga a transcribirlo como dos palabras (adverbios) distintas y separadas: «ya más».

ID1755, SA10a-66

[...] y asy me puso en olvido
 que (j#:y)a mas non e podido
 pyadad de mi pedirle

ID1744

[...] que no puedo desamar
 ya mas de lo desamado

Otros errores importantes son los que producen hipometrías (I, v. 76; XV, v. 7, por ejemplo) e hiperimetrías (I, v. 107, por ejemplo) respecto al octosílabo (7/9), especialmente por tratarse de textos únicos de difícil o arriesgada restauración. Obviamente, consideramos que los poetas son buenos rimadores: Hernando Colón lo es y observa la norma de respetar la regularidad del cómputo silábico (de hecho, es frecuente el uso de la diéresis, a veces doble en el mismo verso: «do jüez fue crüeldad», ID1745, SA10a-56, vv. 5 y 14); las alteraciones métricas han de responder, por tanto, a interferencias en el proceso de transmisión y copia, similares a las que producen otro tipo de cambios.

En alguna ocasión, palabras o versos aparentemente correctos no tienen sentido en la interpretación global de la estrofa en la que se insertan o lo hacen forzando la sintaxis (falta de preposiciones, usos no pronominales de verbos que lo son o que se emplean en esa forma [«soltó», por «se soltó», ID1755, v. 5], etc.). Como es obvio, la falta de otros testimonios dificulta la decisión crítica en la edición del texto. Ocurre, por ejemplo, cuando el pronombre no parece el más adecuado, como en los dos casos siguientes:



ID1749, SA10a-60

no dudo que sy pudiese
 dezirte quanto padezco
 que luego no reçibyese
 la gloria que te merezco [me]

ID1753, SA10a-64

qual dolor puede sufryr
 no dolerse quyen le duele
 salbo porquel moryr
 en algo no me consuele [le]
 [...]
 por lo qual ya mi bevir
 syempre de sy se duele
 con un lloroso sufryr
 ver penaros my moryr
 por que del no me consuele

En el primer caso, el sentido de la estrofa exige el pronombre de primera persona en el último verso del estribillo. En el segundo poema, la pregunta impersonal de los dos primeros versos del estribillo (¿cuál sufrimiento [y por sinécdoque, ¿cuál amante dolorido?] puede soportar que no se compadezca la persona que provoca tal dolor?) no concuerda con el uso de la primera persona en el pronombre del último verso, ya que es en la mudanza y en la vuelta cuando se personaliza e individualiza el sufrimiento amoroso en la primera persona del poeta-amante.

Como en tantos otros poemarios del prerrenacimiento, la dama aludida en estos versos carece de rasgos individualizadores. No consta que existiera señora alguna a quien don Hernando dirigiera sus obras, pues nunca se casó ni quedó noticia tampoco de ninguna relación amorosa, así que se trata de piezas sin destinataria real conocida. Los textos discurren del elogio a la queja, sin traspasar los límites de los lugares comunes establecidos y consolidados. Con todo, entre las tópicas «llagas ponzoñosas» del amor (XIV, v. 2) y los lamentos del «triste dolorido» (XII, v. 6) se encuentran algunos destellos de originalidad retórica y métrica. Su estilo se caracteriza por un marcado hipérbaton y un acusado conceptismo con base en la elipsis, la *traductio* y el juego de contrarios¹⁴; así, entre el oxímoron y la paronomasia se configuran esos perfiles extremos de las «penas ravisas» del desamor (XIV, v. 5), aunque en el ámbito del sufrimiento no se enfrentan opuestos absolutos sino relativos. No se presenta el placer frente al dolor sino el dolor desgranado como único escenario posible y, en ese ámbito, distintos grados también

¹⁴ No falta tampoco algún latinismo léxico («ciente», v. 114).



extremos: el sufrimiento frente a la desesperación, o bien, frente a la muerte, aunque esta tampoco traiga consuelo al poeta¹⁵.

Desde el punto de vista métrico es interesante la predilección del autor por el uso de la quintilla como estrofa. En la época de los Reyes Católicos, la canción adquiere una forma más o menos fija, compuesta por estribillo, mudanza y vuelta en versos octosílabos (Beltrán, 1988: 132). En los textos de Colón predominan los estribillos de cinco versos (once frente a cinco de cuatro versos); en la mudanza, cuya forma ortodoxa suele ser una redondilla, nueve canciones llevan quintilla; y en cuanto a la vuelta, además de los casos regulares de vuelta que repite la quintilla del estribillo, existen varias canciones con estribillos de cuatro y vuelta de cinco versos o viceversa. La mayor innovación, sin embargo, aparece en la primera composición; en primer lugar, por tratarse de una canción con dos vueltas (estribillo más dos estrofas); y, en segundo lugar, porque a continuación, sin espacio físico de separación en el manuscrito, el autor continúa con un decir —a manera de desfecha, si no fuera por la extensión—, que se presenta como una «maldición» en doce coplas mixtas de nueve versos, en la que no solo cambia la estructura métrica sino también el desarrollo retórico y conceptual. La maldición como subgénero no resulta extraña en los cancioneros, en los que podemos encontrar conjuros contra el amor o contra la dama; no es frecuente, en cambio, que un decir para conjurar —en este caso, contra sí mismo, como automaldición— aparezca vinculado a una canción, por más que se trate de una canción de queja (el enlace es, precisamente, la palabra «maldezir»); no caben dudas sobre la estructura métrica de la pieza: la canción se compone de quintillas en todas sus partes, con *retronx* casi total del verso final del estribillo en las dos vueltas, mientras que el decir presenta una estructura de redondilla más quintilla (4+5) y se cierra con una finida isométrica.

3. CONCLUSIONES

La curiosidad intelectual de Hernando Colón le llevó a estimar de manera especial la creación lírica de su tiempo, a juzgar por los cancioneros y pliegos sueltos que reunió en su magnífica biblioteca; una modalidad literaria que él mismo practicó —seguramente con más dedicación durante su juventud— y por la que mostró

¹⁵ Las especificaciones temáticas del libro de *Materias* definen la poesía colombina íntegramente como poesía cortesana: versos dedicados a la descripción del fuego de amor, de las pasiones de los amantes y del poder del amor en la juventud: «Ferdinandus Colon, In variis cantilenis et rithmis hispanicis manuscriptis. Poesia humanitatis per totum est. Amatorios rithmos ad urbanum atque lepide amoris scintillas insinuandas per totum edidit. Amantium passiones quales sint diffuse detegit. Amoris imperium in adolescentes quantum sit diffuse detegit».



interés como lector y bibliófilo hasta el final de su vida, como demuestran sus disposiciones testamentarias.

Su obra poética se inscribe plenamente en la estética tardomedieval de la lírica cortesana. El joven don Hernando lee a sus contemporáneos y escribe como ellos, lo cual no impide atisbar en sus canciones y en su único villancico conservado ciertos visos de originalidad, muestra inequívoca de su interés por singularizarse. La temática amorosa no le facilitó la tarea —mucho menos en aquel momento en que el corpus de «cosas de amores» fue ciertamente abundante—, pero él se esforzó en buscar matices novedosos, experimentando con la métrica, la retórica y la fusión genérica (canción/decir-maldecir). En el aspecto métrico, prefiere el uso de la quintilla como estrofa, incluso en las mudanzas, cuya forma ortodoxa es la redondilla; en la retórica, le interesa la búsqueda del conceptismo con base en el hipébaton, la paronomasia y el juego de contrarios.

Quiso la fortuna que la obra poética del bibliófilo cordobés quedase salvaguardada entre los folios de un cancionero manuscrito, cuya estructura y contenidos revelan distintas y complejas fases de gestación. Muchos interrogantes esperan aún respuesta, pero la transmisión textual de la poesía de Hernando Colón ha de vincularse necesariamente con la génesis y confección de SA10a y con su entorno —o entornos— de copia y recepción.

4. EDICIÓN¹⁶

	I	
	<i>Canción con su maldición fecha por don Hernando Colón</i>	
	¡Oh triste y oh desdichado! en desdichas muy dichoso, que me veo aprisionado do a mis penas y cuidado	10
5	remedio pedir non oso.	Mi más ravisosa ¹⁷ pasión y muy crecida tristura, con muy sobrada razón, lastiman mi corazón por que os pida ya mesura ¹⁸ ; mas el alto merecer y vuestro jesto ¹⁹ gracioso me fuerçan a no creer ser igual ²⁰ mi padecer,

¹⁶ Criterios de edición: me atengo a las normas actuales en la demarcación de palabras, puntuación, acentuación y en el uso de mayúsculas y minúsculas; respeto las vacilaciones gráficas del manuscrito, pero regularizo según los usos actuales las grafías «i/y/j», «u/v»; indico las contracciones con un apóstrofo; resuelvo las abreviaturas sin indicación gráfica; restauro la «h» en las interjecciones; simplifico las consonantes dobles sin valor fonológico, pero respeto la ortografía de las oposiciones fonológicas medievales («b/v», «c-ç/z», «x/j-g»), si bien transcribo siempre «c» ante vocal palatal («e», «í»), véase Álvarez Rodríguez (2006). Para las aclaraciones léxicas, me sirvo del *Diccionario* de la RAE o del *Diccionario de Autoridades*.

¹⁷ *ravisosa*: «excesiva».

¹⁸ *por que os pida ya mesura*: «para que os pida compasión».

¹⁹ *jesto*: «rostro».

²⁰ *igual*: «proporcionado o ajustado al alto merecer de la dama».



- 15 y medio²¹ pedir non oso.
 Y pues mi hadado²² sino
 fue que yo sienpre padezca
 y cerró todo camino,
 porque mi triste venino²³
 20 ya jamás piadad merezca,
 quiero yo, triste, tomar
 para mi crudo reposo
 un penado sospirar
 con maldezir y llorar,
 pues medio pedir non oso.
 [Maldición]²⁴
 Maldigo quien m'engendró
 pues fue causa que padezca;
 quien de su lecho me dio
 crüel tormento merezca;
 30 quien holgó porque naci
 mi tristeza le acompañe;
 la primer casa que bi,
 pues no cayó sobre mí,
 en vivas llamas se bañe.
 35 La cibdad que me sostiene
 en abismo se convierta;
 la tierra, pues la mantiene,
 nunca esté salvo desierta;
- 40 todas las aguas y fuentes
 en hiel tornen su sabor;
 los aires, muy aplazientes²⁵,
 inflamados y hedientes²⁶
 se tornen sin respaldor.
 El influxo y claridad
 45 que de los cielos procede
 en tiniebla y tenpestad
 sienpre, sin fin, se quede;
 las estrellas y planetas
 nunca ya guerra les falte,
 50 y, encontrándose muy retas²⁷,
 las sus partes más secretas
 en pedaços se les salte²⁸.
 Los cielos muy acordados
 con su curso y armonía
 55 humo se hallen tornados,
 y rigor y gran porfia;
 el mundo ya todo juncto
 totalmente se consuma,
 pues en él jamás un punto,
 60 ni bien vibo ni defunto,
 a mis penas hallo suma²⁹.
 Mas, oh triste, ¿qué merecen
 los que culpa no me tienen?³⁰
 Mi cuerpo y vida se ofrecen

²¹ *medio*: «remedio».

²² *hadado*: «marcado por el destino adverso».

²³ *venino*: «veneno»; metafóricamente, el amor.

²⁴ En el manuscrito no figura ninguna indicación interestrófica; el anuncio de la «Maldición» solo aparece en la rúbrica.

²⁵ *aplazientes*: «agradables, placenteros».

²⁶ *inflamados y hedientes*: «calurosos y malolientes».

²⁷ *encontrándose muy retas*: «aunque se encuentren en su lugar, en su trayectoria».

²⁸ El sujeto exigiría la forma plural del verbo, pero la rima lo impide. Véase Aparato crítico.

²⁹ [...] *jamás un punto / [...] a mis penas hallo suma*: «mis penas son tan excesivas que no pueden ser aumentadas, nada se puede añadir o sumar».

³⁰ En las dos primeras estrofas del decir, el poeta maldice a sus padres por haberle engendrado, y maldice su casa y su ciudad, esto es, su entorno más cercano; en las dos siguientes, desea y convoca una suerte de apocalipsis: tinieblas, tempestades, destrucción de estrellas y planetas, y cataclismo total del mundo. A esto se refiere en la interrogación retórica de los vv. 62-63: ¿por qué castigar a los suyos o al mundo, si no son culpables? A partir de este momento, reconducirá su rabia y su necesidad de castigo y sufrimiento hacia sí mismo.



- 65 a más mal del que sostienen;
ellos huelgan de sufrir
sobre sí toda querella,
y, muriendo, no morir³¹,
y a pena penas pedir
70 por quien fue la causa d'ella.
- Pues maldigo los cabellos
que sobre mí, triste, nacen;
sierpes se tornen ellos,
que mis carnes despedacen;
75 mis pies pisen por ladrillos
brasas de biva llama;
los mis dedos por anillos
entre yunques y martillos
como hierros tengan cama.
- 80 Si descanso me pidieren
los mis miembros afligidos,
hállense por donde fueren
de navajas muy ceñidos;
mis uestos descoyuntados,
85 a tormentos doloridos
y como vidro quebrados,
hasta ser polbo tornados
sean por sienpre molidos.
- Los sentidos que poseo
90 tengan tan fuertes cadenas
que jamás ni por deseo
sientan salbante³² mis penas;
mi fe se torne creer
que mil penas más merezco;
95 mi esperança, un querer
que jamás se pueda aver
piadad porque padezco.
- Amor me sea el raviar³³,
porque só tan desdichado
100 que no puedo desamar
ya más de lo desamado;
la prudencia, que querría
que fuese de mi señora,
es saver alguna vía
105 por do la gran pena mía
se doblase en cada ora.
- Jamás la mañanidad
que muestro con mi deseo
la mude el adversidad
110 con que contino peleo;
sea sienpre continente
en descanso no pedir,
y justo con ser herviente
en buscar muy más mi ciento³⁴
115 forma de bibo morir.
- El alma que me rovó
quien contino me la tiene
no se mude, pues halló
mayor mal que jamás viene;
120 y pues sobra el merecer
que merezco de penar,
por momentos quiera ser
mi pena doble en crecer
y por mil mundos durar.
- Fin
- 125 Porqu'el lloroso plañir
y mi lengua muy turbada
no me consienten pedir
según mi deseo nada,

³¹ Nótese el poliptoton —tan del gusto de Hernando Colón (cfr. v. 121)—, aquí en perfecta combinación con el oximoron y la paronomasia.

³² *salbante*: «excepto».

³³ El poeta desea que su amor sea el padecer («rabiarse») puesto que no puede dejar de amar más de lo que ya desama, que no es nada a juzgar por su desesperación.

³⁴ *ciento*: «que sabe, conocedora», pero aquí, «segura, inequívoca». El poeta se propone ser ferviente perseguidor de su muerte.



130 a ti, profundo³⁵ Señor,
a ti, fuente de saver,
suplico con gran hervor
pienses la pena mayor
y esa me haz padecer.

II

Canción del mesmo

En peligro está la vida
que perdió la livretad,
siendo de Amor vencida
en batalla tan reñida
5 qu'el jüez fue Crüeldad.

El penado coraçón
tomó por armas mis ojos
por vencer al afición
que le da diez mil enojos;
10 mas vuestra gracia y figura,
que puja toda veldad,
hizo batalla más dura
con armas de hermosura,
do jüez fue Crüeldad³⁶.

III

Canción del mesmo

Si tu gesto glorifica
podiéndose conténplar,
¡oh triste!, que mortifica
con el ver el desear.

5 Tu veldad es tan crecida
y de tanta perfección
que, sin ser más detenida,
por los ojos de la vida
pasan los del coraçón;
10 los quales, encandilados
de gloria tan singular,
muy más quedan lastimados
con el ver por desear.

IV

Otra canción del mesmo

Si sintiese que no peno
por quien me causa penar,
el morir abría por bueno
o de mí no ser ajeno
5 algún consuelo tomar.

Porque es tal el merecer
de quien abiva mi fuego
que es gloria el padecer
y pena todo sosiego;
10 por lo qual mi gran pasión
es un medroso pensar:
que no muera mi afición
o quiera mi coraçón
algún consuelo tomar³⁷.

³⁵ *profundo*: «extenso, vasto», pero también «intenso e inescrutable».

³⁶ Esta canción recrea la metafórica batalla librada entre el amante («la vida») y el amor; el poeta recurre a los tópicos órganos corporales («coraçón, ojos») para personificar el sentimiento. La dama responde ante el juez («Crüeldad») con «armas de hermosura» que, como es esperable, cautivan los ojos y estos rinden al «coraçón». La siguiente canción insiste sobre el mismo motivo. Colón se suma a las numerosas reelaboraciones del tópico del enamoramiento a través de los ojos, según la tradición italiana de raíz platónica; véase la obra de Marsilio Ficino (1986: VII, 4, 200-202), donde se encuentra la primera formulación del motivo; Baltasar de Castiglione (1984: IV, 7, 350); León Hebreo (1986: 201). Otros ejemplos de poetas del siglo xv se encuentran en Rodado Ruiz (2000b: 62-65); sobre su uso en la poesía del xvi y la explicación científica de la medicina de la época, véanse Prieto (1984: 246-247; 1986: I, 297-298).

³⁷ El poeta expresa su deseo de vivir para sufrir, pues tal sufrimiento es placer y «gloria», ya que proviene de una dama de tan alto «merecer».



V

Otra canción del mesmo

- Aunque ya sin esperança
tengo en vós mi fe vencida,
la muerte de mi mudança
siempre muere con la vida.
- 5 La fe que tengo en amaros
con coraçón abrasado,
la fe de mi deseáros
con deseo apasionado,
non espero que jamás
10 morirá tal fe vencida,
aunque mi muerte verás
morir siempre con la vida³⁸.

VI

Otra canción del mesmo

- No dudo que si pudiese
dezirte cuánto padezco,
que luego no recibiese
la gloria que me merezco.
- 5 Si mi ravioso tormento
fuese de ti savido,
aunque más desdeñamiento
reinase tu pensamiento,
sería luego vencido;
10 y de tal suerte, afligido,
verías lo que padezco
que no pusieses olbido
en la gloria que merezco.

VII

Otra canción del mesmo

- Un penado pensamiento
no cesa de convatirme
con tal rigor y tormento
qual vuestro merecimiento
5 puso en vós mi fe más firme.
- Y así se puede bien ver
ser mi pena desigual
pues que vuestro merecer
no pudo jamás tener
10 salvo a ella por igual;
por lo qual ya consolado
no pienso jamás sentirme
ni quiero verme librado
de quien, sin duelo y cuidado,
15 puso en vós mi fe más firme³⁹.

VIII

Otra canción del mesmo

- ¡Oh desdichado amador!
¡Oh triste de mi fortuna!
Que me llaga cruel dolor
y que fuese quiso Amor
5 sin esperança ninguna.
- Mas si pienso de valerme
y remediar mi pasión,
aquello cabsa perderme
sin fuzia de redención⁴⁰;
10 porque la llama de amor

³⁸ Juego extremo con el políptoton para expresar la fortaleza de la fe del poeta-amante: la vida vence a la muerte y, por ello, no es posible su «mudança», el vencimiento de su fe.

³⁹ [...] *ni quiero verme librado / de quien [...] / puso en vós mi fe más firme*: es decir, no quiere verse librado de su «penado pensamiento».

⁴⁰ *fuzia*: «confianza»; *redención*: «remedio». Cpse. XVII, v. 10.



más abrasa si se inpuna⁴¹,
y piensa ser vencedor
quien abiva su dolor
sin esperança ninguna.

IX

Otra canción del mesmo

Pues sin causa só culpado
y peno por merecer
¡oh, muerte de mi cuidado!
¿por qué me as olvidado
5 y no me quieres valer?

Müerte, quien no conoce
el descanso que acarreas
como de cruda y feroce
teme tus graves peleas;
10 mas a mí que tu memoria
descansa mi padecer,
dame parte de tu gloria
y no turve tu vitoria
que no me quieres valer⁴².

X

Otra canción del mesmo

¿Quál dolor puede sufrir
no dolerse quien le duele,
salbo porqu'el morir
en algo no le consuele?

5 Yo padezco por quereros,
y vós, porque yo padezca;
yo muero por mereceros,
y vós, porque n'os merezca,
por lo qual ya mi bevir
10 siembre de sí se duele
con un lloroso sufrir:
ver penaros mi morir
por que d'él no me consuele⁴³.

XI

Otra canción del mesmo

Amor ingrato, ravioso,
con cautela engañador,
das combite ponçoñoso
al que olvida su reposo
5 por tenerte por señor.

Con tu vista singular
nos convidas con halago:
de que pensamos gozar,
sin podernos remediar,
10 nos vemos en tu gran lago;
allí nos dexas vencidos
sin remo ni remador,
siendo muy más aflegidos
los que olvidan sus sentidos
15 por tenerte por señor⁴⁴.

⁴¹ *inpuna*: «combate».

⁴² En esta canción, al contrario que en las precedentes, el poeta-amante reclama la muerte de su «cuidado» o aflicción.

⁴³ Magnífica canción en la que el poeta demuestra su destreza en el manejo de la figura etimológica o políptoton y del juego conceptista. El estribillo presenta una cuestión impersonal acerca del dolor que no recibe compasión por parte de la persona que lo provoca, a manera de concitación del poeta a una reflexión sobre la magnitud de tal dolor, que solo se alivia con la muerte; la mudanza y la vuelta individualizan el caso: la tercera persona deja paso a la primera y el poeta-amante confiesa, en un alarde conceptista, que la muerte (hiperbólica, es decir, el sufrimiento), única fuente de consuelo ante la falta de compasión, deja de serlo si la dama, finalmente, se compadece. Incluso podría haber una posible alusión al fingimiento de la dama para provocar un dolor mayor al amante: ella se duele de su sufrimiento para que él no encuentre consuelo ni siquiera en el dolor.

⁴⁴ *los que olvidan sus sentidos*: «quedan más dañados los que no se aperciben del engaño». Esta canción y la siguiente se dedican al amor y su proverbial carácter falaz: atrapa a los incautos y paga mal a sus fieles servidores.



XII

Otra canción del mesmo

El pago que Amor ordena
a quien más suyo se dio
es una triste cadena,
labrada de mucha pena,
5 do jamás nadie soltó.

Allí triste, dolorido,
me prendió por bien serbirle,
y así me puso en olvido
que jamás non e podido
10 piadad de mí pedirle;
y esto de cierto cabsó
tenerme por muy leal,
porque quien es así tal
nunca jamás lo soltó.

XIII

Villancico del mesmo

Llora, triste corazón,
sin cesar,
que razón as de llorar.

Llora mi triste ventura
5 pues que amo sin medida
do solamente tristura
es galardón de mi vida;
de tanta pena vencida,
sin cesar,
10 que razón as de llorar.

Llora, que huye mi muerte
quanto más triste la sigo,
y que otra, muy más fuerte,
traigo por siempre conmigo
15 con tal pasión que te digo,
sin cesar,
que razón as de llorar.

XIV

Canción del mesmo

¡Ay, que soy lastimado
de llaga tan ponçoñosa
que da bivar compasado⁴⁵
quanto pueda mi cuidado
5 sufrir su pena ravisosa!

Es tan cruda la pasión
de que só triste, herydo,
que seso ni discrición
algún consuelo no son
10 del corazón aflegido;
porque amor con desamor
me muestra cara sañosa
y, por darme más dolor,
dame vida por amor
15 que sufra pena ravisosa.

XV

Otra del mesmo

¡Oh dicha ciega, malvada,
con errores siempre llena!
Jamás visitas posada
do eres más obligada,
5 y pasan por ti gran pena.

Los que muy más descuidados
biven sin tu deseo,
aquellos más visitados
y de ti más sublimados
10 yo siempre jamás los veo;
mas a mí que te merezco,
por tener brava cadena,
diez mil tormentos padezco
pasando por ti gran pena⁴⁶.

⁴⁵ *compasado*: «al compás del sufrimiento». Cpse. XVII, v. 9.

⁴⁶ El poeta se queja de que la dicha, como el amor (cpse. XI, XII), huye de quien más la merece.



XVI

Otra canción del mesmo

Amor me manda sofrir;
la pena, que desespere,
así que mi vida muere
sin saber a quál seguir.

- 5 Tan cativo mi deseo
tengo en vós, triste, cuitado,
que más mal del que me veo
tiene por bien enpleado⁴⁷;
mas la pena desigual
- 10 que vós me causáis sofrir
desespera con mi mal,
así que bivo mortal
sin saber a quál seguir.

XVII

Otra canción del mesmo

Mil vezes desesperança
a la muerte me convida,
y tantas hago mudança
con penada confiança
qu'os doleréis de mi vida.

- 5 Mas ya qu'están desplegadas
las velas de mi pasión,
y para siempre selladas
mis cuitas acostunbradas
- 10 sin fuzia de redención,
suelte sus riendas la muerte
sin dilatar su venida,
y fenezca ya mi suerte
feneciendo con la vida.

APARATO CRÍTICO

I. 9 coraçón] coracon SA10a | 24 maldezir] maldesir SA10a | 41 aplazientes]
aplasientes SA10a | 52 salte] salten (*tachada la n*) SA10a | 125 plañir] planir
SA10a | 128 según] segund SA10a.

III. 9 pasan] pasa SA10a.

IV. 5 algún] algud SA10a | 14 algún] algud SA10a.

VI. 4 me] te SA10a.

X. 4 le] me SA10a.

XI. 4 olbida] olbidas SA10a.

XII. 4 mucha] muncha SA10a.

XIV. 9 algún] algund SA10a.

XV. 13 mil] mill SA10a.

XVII. 1 Mil] mill SA10a.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ MÁRQUEZ, Carmen (2003). «El itinerario de adquisiciones de libros de mano de
Hernando Colón». *Historia. Instituciones. Documentos*, 30, pp. 55-102.

ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Adelino (2006). «Los resultados hispanos del grupo latino *sc* ante
vocal palatal». *Revue de Linguistique Romane*, 279-280, pp. 351-376.

AMADOR DE LOS RÍOS, José (1865). *Historia crítica de la literatura española*. Madrid:
Imprenta de Joaquín Muñoz, t. VII.

⁴⁷ Es el «deseo» quien tiene «por bien enpleado» el sufrimiento.



- ARRANZ, Luis (ed.). Véase COLÓN.
- BELTRÁN, Vicente (1988). *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- BELTRAN, Vicenç (1999). «Tipología y génesis de los cancioneros: la organización de materiales». En Vicenç Beltran *et alii* (coord.), *Estudios sobre poesía de cancionero*. Noia: Toxosoutos, pp. 9-54.
- CASTIGLIONE, Baltasar de (1984). *El cortesano*. Rogelio Reyes Cano (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- COLÓN, Hernando (1984). *Historia del Almirante*. Luis Arranz (ed.). Madrid: Cambio 16.
- DÍEZ GARRETAS, M.^a Jesús (1994). «La cortesía de don Fernando Colón». En *El reino de Granada y el Nuevo Mundo. V Congreso Internacional de Historia de América (Granada, mayo de 1992)*. Granada: Diputación Provincial de Granada, pp. 83-103.
- DUTTON, Brian (1982). *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo xv*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- DUTTON, Brian y JINEEN KROGSTAD (eds.) (1990-1991). *El cancionero del siglo xv, c. 1300-1520*. Salamanca: Universidad de Salamanca («Biblioteca Española del Siglo xv», Serie Maior, 7).
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Eustaquio (1850). «Noticias para la vida de don Hernando Colón». En *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Calero, t. XVI.
- FICINO, Marsilio (1986). *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*. Rocío de la Villa Ardura (trad. y ed.). Madrid: Tecnos.
- GALLARDO, Bartolomé José (1968). *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, ed. facsímil [1863-1889]. Madrid: Gredos, t. II.
- GUILLÉN DE SEGOVIA, Pero (1989). *Obra poética*. Carlos Moreno Hernández (ed.). Madrid: Fundación Universitaria Española.
- GUILLÉN TORRALBA, Juan (2004). *Hernando Colón: humanismo y bibliofilia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- HARRISE, H. (1871). *Don Fernando Colón, historiador de su padre. Ensayo crítico*. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces.
- HEBREO, León (1986). *Diálogos de amor*. Andrés Soria Olmedo (ed.), David Romano (trad.). Madrid: Tecnos.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José y Antonio MURO OREJÓN (1941). *El testamento de Hernando Colón y otros documentos para su biografía*. Sevilla: Publicaciones del Instituto Hispano-Cubano de Historia de América / Fundación Rafael G. Abreu.
- JOS, Emiliano (1945). *Investigaciones sobre la vida y obras iniciales de don Fernando Colón*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- MARÍN MARTÍNEZ, Tomás (1970). *Obras y libros de Hernando Colón*. Madrid: Imprenta del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Sevilla.
- MARÍN MARTÍNEZ, Tomás, José Manuel RUIZ ASENCIO y Klaus WAGNER (1993). *Catálogo concordado de la Biblioteca de Hernando Colón*. Madrid: Fundación Mapfre América / Cabildo de la catedral de Sevilla.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos (ed.). Véase GUILLÉN DE SEGOVIA.
- PRIETO, Antonio (1984). *La poesía española del siglo xvi*. Madrid: Cátedra, t. I.



- PRIETO, Antonio (1986). *La prosa española del siglo XVI*. Madrid: Cátedra, t. I.
- RODADO RUIZ, Ana M. (2000a). «Notas para la edición de SA10». En Margarita Freixas, Silvia Iriso y Laura Fernández (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, t. II, pp. 1.547-1.557.
- RODADO RUIZ, Ana M. (2000b). *Tristura conmigo va. Fundamentos de amor cortés*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha.
- RODADO RUIZ, Ana M. (2016). «El *Cancionero Antiguo* de Salamanca (SA10a): materiales de un códice de poesía medieval». *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 32, *Monographic Issue. Codicología y Bibliografía: Cancionero y Romancero*. Josep Lluís Martos (coord.), pp. 361-373.
- RODADO RUIZ, Ana M. (2017a). «Poesía única y deturpación textual en SA10a». En Josep Lluís Martos (ed.), *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*. Alacant: Universitat d'Alacant.
- RODADO RUIZ, Ana M. (2017b). «Variantes, variaciones e imprenta: SA10a y 11CG». *Revista de Literatura Medieval*, XXIX, pp. 197-223.
- RODADO RUIZ, Ana M. (2018a). «Un decir de atribución dudosa: el *Combate de amor* [ID1731]». En Andrea Zinato y Paola Bellomi (eds.), *Poesía, poéticas y cultura literaria*. Como / Pavia: Ibis, pp. 201-211.
- RODADO RUIZ, Ana M. (2018b). «“*Venid, amadores, veréis maravilla*”: el *Combate de amor del Cancionero General*». *Cultura Neolatina*, LXXVIII, 3-4, pp. 239-274.
- RODADO RUIZ, Ana M. (en prensa). «Los poemas finales de SA10a: edición crítica y estudio literario». En *Actas del XVIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*.
- VARELA, Consuelo (1983). «La obra poética de don Hernando Colón». *Anuario de Estudios Americanos*, XL, pp. 185-201.
- WAGNER, Klaus (1984). «El itinerario de Hernando Colón según sus anotaciones. Datos para la biografía del bibliófilo sevillano». *Archivo Hispalense*, 203, pp. 81-99.
- WAGNER, Klaus (1986). «Libros obsequiados a Hernando Colón y otras curiosidades de su biblioteca». En *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*. Madrid: Fundación Universitaria Española, t. III, pp. 713-724.
- WAGNER, Klaus (1988). «Libros de la biblioteca colombina perdidos y hallados». *Journal of Hispanic Philology*, XIII, pp. 7-11.
- WAGNER, Klaus (1992). «La biblioteca colombina en tiempos de Hernando Colón». *Historia. Instituciones. Documentos*, 19, pp. 485-495.
- WAGNER, Klaus y Juan GUILLÉN (1990). «Pasado, presente y futuro de la Biblioteca Colombina». *Minervae Baeticae*, XVIII, pp. 61-77.
- WHINOM, Keith (1981). *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*. Durham: University of Durham.
- WILSON-LEE, Edward (2019). *Memorial de los libros naufragados. Hernando Colón y la búsqueda de una biblioteca universal* [2018]. M.^a Dolores Ábalos (trad.). Barcelona: Ariel.

Recibido: 05/11/2019
Aceptado: 12/03/2020





DE BIBLIOGRAFÍA Y POESÍA: HERNANDO COLÓN Y SU LEGADO LITERARIO

RESUMEN: La obra poética de Hernando Colón está integrada por 17 composiciones que figuran, en versión única, en los folios finales de uno de los cancioneros custodiados en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca [SA10a, Ms. 2763]. En este trabajo analizo algunos problemas en torno a la edición de los poemas de Hernando Colón, edición que se ofrece como apéndice: de manera específica, se estudian las dificultades de fijación textual derivadas de su condición de piezas de tradición monotestimonial, así como también los aspectos relacionados con su ubicación dentro del repertorio, por la circunstancia de ser obras de cierre de un cancionero cuyo contenido remite mayoritariamente a una cronología anterior.

PALABRAS CLAVE: Hernando Colón, poemas únicos (*unica*), cancioneros manuscritos, poesía medieval castellana, SA10a.

BIBLIOGRAPHY AND POETRY: HERNANDO COLÓN AND HIS LITERARY LEGACY

ABSTRACT: The poetic work of Hernando Colón consists of 17 compositions that appear, in unique version, in the final folios of the manuscript songbook SA10a (Ms. 2763, Library of the University of Salamanca). This paper focuses on the analysis of some problems about the localization and editing of these poems, and it offers a critical edition of them; specifically, the article studies the difficulties of textual transmission, as pieces of monotestimonial tradition, and another aspects related to their location at the end of the Salamanca's songbook, a collection that contains mostly works belonging to the xvth century.

KEYWORDS: Hernando Colón, Unique Poems (*unica*), Manuscript Songbooks, Spanish Medieval Poetry, SA10a.



EL ALGORITMO DE LA HECHICERÍA. ANÁLISIS CUANTITATIVO Y CUALITATIVO DEL ARCHIVO INQUISITORIAL TOLEDANO*

ROBERTO MORALES ESTÉVEZ

ESERP Madrid

prof.rmoraes@eserp.com

1. INTRODUCCIÓN

En diciembre de 1971, el Consejo de Investigaciones Científicas danés amplió la ayuda concedida al historiador y especialista en cultura folklórica de la Universidad de Copenhague Gustav Henningsen y a su investigador ayudante Jaime Contreras. En 1972 ambos pusieron en marcha un proyecto para recoger la actividad de los tribunales inquisitoriales a partir de las relaciones de causa enviadas a la Suprema por los inquisidores (Jimeno Aranguren, 2012: 31).

La investigación se materializó en un artículo de Henningsen (1977), que fue complementado por otro a cargo de Jean-Pierre Dedieu (1978), dedicado en exclusiva al archivo inquisitorial toledano. Estos datos han sido utilizados de manera sistemática por multitud de estudios posteriores con carácter cuantitativo, aunque muestran sus limitaciones en tanto en cuanto no evidencia los casos reales sobre los que el historiador puede trabajar, esto es, los procesos que descanzan realmente en nuestros archivos. Fajardo Spínola (1999: 17) asevera que las relaciones de causa abarcan el periodo 1540-1700, a pesar de que hay algunas posteriores, y que en las series existen muchas lagunas. Estos inconvenientes no desacreditan ni restan valor a todos los trabajos que se han basado en los análisis

* Este artículo se ha desarrollado dentro del proyecto «La mujer frente a la Inquisición española y novohispana» (FEM2016-78192-P), I+D de Excelencia del Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER, UE); y del grupo de investigación «Mentalidades mágicas y discursos antisupersticiosos (siglos XVI, XVII y XVIII)», grupo consolidado por la Universidad Autónoma de Madrid.



de Dedieu y Henningsen, toda vez que ambos historiadores no han dejado de mejorar y reajustar sus conclusiones.

No obstante, para mis investigaciones centradas en la documentación existente en el Archivo Histórico Nacional (AHN), me vi obligado a realizar una actualización de las mismas. Con la creación de una base de datos he pretendido dotar a la comunidad científica y a cualquier persona interesada en el tema de un listado fiable sobre los casos juzgados en el archivo toledano. Hemos comenzado abordando delitos como la bigamia y principalmente la hechicería —materia en la que se centra este trabajo.

La base del mismo parecía obvia en tanto en cuanto es la que a día de hoy ofrece el AHN en formato físico. Se trata del *Catálogo de causas contra la fe seguidas ante el Tribunal del Santo Oficio de la inquisición de Toledo*, publicado en 1903 y que actualmente sigue vigente.

La confección del catálogo relata la historia y las vicisitudes del propio registro inquisitorial. El archivo toledano descansaba originariamente en el Archivo Central de Alcalá de Henares, donde el jesuita Francisco Fresca comenzó con su rigurosa catalogación. Por Real Orden de 10 de febrero de 1897, los fondos pasaron a su actual ubicación en el Archivo Histórico Nacional, lugar en el que Miguel López Campillo procedió a la preparación de la catalogación del padre Fresca para su publicación con prólogo del director del archivo, el valenciano Vicente Vignau (1903, VI).

La base de datos confeccionada para la realización del presente estudio sigue el modelo del padre Fresca con algunas modificaciones surgidas tras la comparación de las referencias aportadas por el jesuita que ofrece en el Portal de Archivos Españoles (PARES) <<http://pares.culturaydeporte.gob.es/inicio.html>>. Una de las ampliaciones ha sido reseñar el cambio de signatura que se ha producido y que ha ocasionado más de un disgusto al investigador al consultar el fondo toledano. También hemos complementado la información que de los reos ofrece el padre Fresca con los ofrecidos en PARES, para contar con una base de datos lo más completa posible, aunque somos conscientes de que nada sustituye la consulta individualizada de todos los legajos que custodia el Archivo Histórico Nacional.

Igualmente, hemos aprovechado para sacar lo que podríamos llamar «casos ocultos», es decir, procesos que se guardaban bajo una sola signatura y nombre. Con ellos, hemos tenido especial cuidado en no dar por supuesto la pena impuesta que recibió el encausado principal de la misma, dejando la casilla de «Resultado de la causa» como «no consta». Ejemplo de ello es el sumario de Alonso de Montenegro Rojas (AHN, Inq. 91, exp. 11). En dicha causa se encierran los expedientes de su hermana Marina, Francisca de Virueña, Juan de Frías, carpintero, Bernardino de Cuellar y Teresa, mujer de Alonso Sedeño y las declaraciones contra todos ellos de la beata Catalina González.



Año inicio	Año fin	Causa			Sexo (general)			Sexo (Hechicería)			Resultado causa (general)				Resultado causa (Hechicería)				Disp. red (Meses)		Disp. red (Años)								
		Hechicería	Otros	Total	M	F	HA	M	F	HA	Abstentio	Condenado	Incompleta	No onenra	Sobreseida	Suspensa	Abstentio	Condenado	Incompleta	No onenra	Sobreseida	Suspensa	SI	NO	SI	NO	SI	NO	
1510	XVI	1	2	3	2	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
1520	XVI	2	1	3	1	2	0	1	1	0	0	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1530	XVI	15	25	40	16	24	0	2	23	0	1	35	1	4	0	0	2	1	11	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1540	XVI	9	5	14	8	6	0	3	6	0	1	12	0	1	0	0	0	1	7	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
1550	XVI	14	29	43	29	14	0	5	9	0	1	35	2	5	0	0	0	0	8	1	5	0	0	0	0	0	0	0	0
1560	XVI	1	24	25	22	3	0	1	0	0	1	23	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1570	XVI	4	3	7	5	2	0	2	2	0	0	5	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1580	XVI	5	9	14	9	4	1	0	4	1	2	11	0	0	0	0	0	0	1	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1590	XVI	6	4	10	4	6	0	1	5	0	0	8	0	2	0	0	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1600	XVI	14	6	20	12	8	0	7	7	0	0	11	8	0	0	0	0	0	0	9	5	0	0	0	0	0	0	0	0
1610	XVI	14	33	47	9	35	0	3	11	0	0	35	10	1	0	0	0	0	0	9	1	1	0	0	0	0	0	0	0
1620	XVI	55	14	69	16	53	0	7	48	0	1	33	28	3	0	4	1	27	22	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1630	XVI	37	8	45	15	31	0	10	27	0	0	25	12	5	0	4	0	18	12	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1640	XVI	36	6	42	15	27	0	10	26	0	0	30	7	0	0	5	0	25	6	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1650	XVI	7	1	8	1	7	0	0	7	0	0	5	0	0	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1660	XVI	18	8	26	12	14	0	7	11	0	0	14	5	1	1	5	0	8	3	1	1	5	12	14	5	13	7	1	1
1670	XVI	9	2	11	4	7	0	3	6	0	0	3	3	0	0	5	0	1	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1680	XVI	2	3	5	3	2	0	0	2	0	0	2	1	0	0	2	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1690	XVI	10	3	13	4	9	0	2	8	0	0	2	6	2	0	3	0	2	4	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1700	XVII	12	0	12	4	8	0	4	8	0	0	6	4	1	0	1	0	6	4	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1710	XVII	6	3	9	3	6	0	1	5	0	0	5	4	0	0	0	0	3	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1720	XVII	4	2	6	4	2	0	2	2	0	0	3	2	0	0	1	0	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1730	XVII	7	1	8	6	3	0	4	3	0	0	0	2	4	0	3	0	0	2	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1740	XVII	10	4	14	5	9	0	4	6	0	0	3	4	0	0	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1750	XVII	11	4	15	6	9	0	2	9	0	0	2	5	0	0	3	2	2	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1760	XVII	6	0	6	1	5	0	1	5	0	0	0	4	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1770	XVII	6	1	7	4	3	0	3	3	0	0	0	6	1	0	0	0	0	0	5	1	0	0	0	0	0	0	0	0
1780	XVII	20	0	20	3	17	0	3	17	0	0	3	2	8	1	0	6	3	2	8	1	0	0	6	19	1	19	1	0
1790	XVII	3	2	5	2	3	0	0	3	0	0	1	1	0	0	3	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1800	XIX	6	1	7	2	5	0	1	5	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1810	XIX	3	2	5	2	3	0	0	3	0	0	0	0	0	0	1	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Totales		353	183	2	538	229	308	1	89	263	1	12	252	132	29	5	70	9	157	102	28	1	56	349	189	172	181	176	7
---------	--	-----	-----	---	-----	-----	-----	---	----	-----	---	----	-----	-----	----	---	----	---	-----	-----	----	---	----	-----	-----	-----	-----	-----	---

[GRÁFICO 1]. Cuadro-resumen de la base de datos de los delitos de bigamia y hechicería en el Archivo inquisitorial de Toledo. Elaboración propia.



Del mismo modo, hemos incluido la información con referencia a qué legajos se encuentran disponibles en red y cuáles no para mayor utilidad de la base de datos. En estos momentos, se tienen catalogados 541 sujetos pertenecientes a los delitos de bigamia y hechicería, sorprendiendo la enorme diferencia de casos en red entre uno y otro delito. Mientras que los procesos de la bigamia casi el 100% de ellos están disponibles para consultar en red, los de hechicería apenas llegan al 50%.

Tras el vaciado de fuentes, contamos con un total de 353 casos de hechicería que se extienden entre 1524 —con el expediente de José Navarro (AHN, Inq. 92, exp. 14)— y 1818-1819, con el caso de Vicenta García (AHN, Inq. 83, exp. 3). Cuando comparamos dicha tabla con el estudio ya clásico de Jean-Pierre Dedieu (1978) basado en las «Relaciones de causas», elevan la cifra a 373 casos de hechicería, un 5,17% del total de los 7.216 casos que llevó a cabo el tribunal de Toledo, mientras que nuestros 353 casos registrados, arrojan un porcentaje de un 4,89%, con respecto a las cifras de Dedieu.

2. DELIMITANDO EL TÉRMINO DE HECHICERÍA: A VUELTAS CON UNA REALIDAD ESQUIVA

La hechicería siempre se ha ligado a la brujería e incluso en las fuentes contemporáneas una y otra actividad mágica han sido confundidas. Este equívoco se refleja en obras como la de Antonio de Torquemada y su *Jardín de Flores curiosas* (1575: 303), «... aunque ay mugeres que son hechiceras y no bruxas, como se podrá bien ver en Lucio Apuleyo, *De asino aureo*, las que son bruxas son todas hechiceras». Martín del Río, cuando trata sobre ello en su obra *Disquisitionum magicarum libri VI*¹, deja claro que ambas son practicantes de magia, pero distingue a brujas de hechiceras en el momento en el que relata el *sabbat* de las brujas.

Como fenómeno atemporal y universal, la hechicería mantiene una constante tanto en los rituales como en el instrumental, a pesar de la diferencia cronológica y geográfica, algo de lo que ya se apercibió Frazer, en su celeberrimo libro *La rama dorada*, en el que catalogó los distintos tipos de magia, simpática o por contacto. Frente a la hechicería como fenómeno intemporal, la brujería como concepto se fue conformando a lo largo de la Edad Media en Occidente y cristalizó de manera casi definitiva en el *Malleus maleficarum* a finales del siglo xv.

Ambas actividades son consideradas herejía, ya que en cualquier caso lo que se realiza es un pacto diabólico. Explícito en la brujería, o implícito en los procesos de las hechiceras. Este pacto diabólico es uno de los elementos principales de lo que Levack (1995: 53-98) llamó «concepto acumulativo de brujería». Mientras que la bruja nace, la hechicera se hace en un contexto cultural de magia popular

¹ Para una panorámica de esta obra y de otros manuales contra las brujas véase Zamora Calvo (2018: 163-180).



aceptada por muchos. En palabras de Henningsen: «La brujería no es un arte o técnica mágica que se pueda aprender, sino un poder sobrenatural innato u adquirido mediante trato con un ser sobrenatural» (2014: 133).

La brujería —como ya definió el maestro Caro Baroja (1966: 148)— es un fenómeno comunal y del ámbito rural, a diferencia de la hechicería que es individual y de carácter urbano, de carácter manual y práctico. Este carácter comunal comentado por Caro Baroja es lo que, a juicio de Campagne (1997: XXVI), es el elemento central que justifica y explicita la caza de brujas.

En España, la brujería en su vertiente satánica —salvo contadas excepciones— se circunscribe, según Joseph Pérez (2010: 72), a las provincias vascas, Navarra, Pirineo aragonés y catalán, mientras que la hechicería se encuentra en toda la península española. García Cárcel parece no compartir el modelo geográfico de Pérez aduciendo que las situaciones de la brujería y la hechicería son difícilmente adscribibles a pautas geográficas o antropológicas determinadas (2000: 292-293). Aun así, plantea un modelo de categorización; en la montaña impera la bruja y en el llano lo hace la hechicera. En esta categorización, la bruja de nuevo demuestra tener un carácter más tribal, con escasa romanización y de cristianización tardía.

La bruja está especializada en asesinatos de niños², sequías y catástrofes. Entretanto, la hechicera está más próxima a la *streggha* italiana. Esta se caracteriza por pertenecer a una sociedad abierta y de mayor movilidad. La hechicera es más individualista y funcionalista y se vuelca en la práctica de magia amorosa o la curación de enfermedades.

Esta última es la más habitual en España y concretamente la que se encuentra con mayor asiduidad en el archivo toledano. Como asevera Pérez: «... hubo muchas hechiceras para solucionar problemas personales, pero pocas brujas a quienes achacar los males colectivos de la nación» (2002: 206).

3. UN DELITO FEMENINO

En lo que todos los autores coinciden es en el carácter femenino, tanto si hablamos del delito de hechicería como si lo hacemos de brujería³. Así lo corrobora nuestro análisis realizado de los legajos inquisitoriales toledanos en el Archivo Histórico Nacional, como se puede apreciar en la siguiente tabla, y que nos sitúan en la media europea según los datos aportados por Levack (1995: 178):

² Según Campagne, frente a la bruja europea, que nunca hizo del infanticidio su actividad principal, la española se asocia casi de manera excluyente con el asesinato de niños (2009: 157-ss.).

³ Para una panorámica sobre las mujeres y su tratamiento jurídico por parte de la Inquisición, véase Collantes de Terán de la Hera (2017: 105-145).



Total de causas de hechicería por sexo 1524-1819	Número	Porcentaje
Mujeres	263	74,50 %
Hombres	89	25,21 %
Hermafroditas	1	0,28 %

[TABLA 1]. Total de causas juzgadas por el tribunal inquisitorial toledano entre 1524 y 1819 en relación a su sexo. Fuente: AHN. Elaboración propia.

Martín de Castañega perfila aún más a las servidoras del demonio, ya fuesen brujas o hechiceras:

E mas son de las mujeres viejas e pobres que de las moças e ricas porque como despues de viejas, los hombres no hacen caso dellas, tienen recurso al demonio se cumplen sus apetitos, en especial si quando moças fueron inclinadas e dadas al vicio de la carne; a estas semajantes engaña el demonio quando viejas, prometiéndoles de cumplir sus apetitos e cumpliendolos por obra, como adelante se dira. E mas ay de las pobres y necessitadas porque, como en otros vicios, la pobreza es muchas vezes ocasión de muchos males en personas que no la toman en voluntad o en paciencia; por esto, pensando que el demonio suplira sus necesidades o responderá a sus desseos y apetitos, mas son engañadas las viejas e pobres que no las moças e las que tienen bien lo que ha menester, porque les da a entender que no les faltaba nada si a el siguen (1994 [1529]: 21).

Nuestra base de datos corrobora tal apreciación. Abundan en la misma las mujeres viudas, sin oficio claro. Las más numerosas de ellas relacionadas con trabajos de escasa cualificación casi siempre de la industria textil (costurera de ropa blanca, hiladora de oro y plata, lavandera, corredora de prendas, calcetera, etc., o relacionadas con el mundo de la prostitución). De las Cuevas incide en tal apreciación al aseverar que entre estas mujeres destacan algunas características como son la carencia de recursos económicos, con un nivel cultural mínimo y desprotegidas (1980: 55).

Ninguno de los casos recogidos recuerda en ningún momento a la poderosa mujer soñada por Michelet en su ya mítica obra *La bruja* de 1862. Impregnada de romanticismo y feminismo a partes iguales (Campagne, 2009: 63), la obra fue redactada en apenas seis meses, sin documentación e investigación previa. *La bruja* puede leerse hoy más como evocadora novela que como ensayo histórico (Cohn, 1987: 146). Por ello sorprende que a pesar de que todos los trabajos académicos incidan en esa pobreza e indefensión de «las brujas y hechiceras», aún hoy a nivel popular y en trabajos de escasa calidad científica, siga triunfando la



imagen de la bruja como mujer empoderada y transgresora de la cultura heteropatriarcal. La sombra de Michelet es alargada.

Las hechiceras del archivo toledano no residen en los bosques donde celebran improbables *sabbats*. Abundan en el mentidero madrileño de San Felipe, bulliciosas gradas donde encontraremos gente del hampa, germanías y, en general, la aristocracia del crimen (Lisón Tolosana, 1990: 23). Es allí, en este mundo de lumpen, pobreza y crimen donde encontraremos por regla general a las hechiceras que intentan escapar de su estado de extrema necesidad por medio de la estafa más o menos consciente ofreciendo sus servicios.

Por lo general, la hechicería es un fenómeno urbano y Madrid es buena prueba de ello a pesar de que solo de los 84 vecinos encausados por hechicería dos sean naturales de la ciudad. La emigración del campo a la ciudad es algo habitual en la España Moderna (Tausiet, 2007) y Madrid no es una excepción, al canalizarse en ella toda la corriente migratoria del interior, sobre todo de las dos Castillas (De las Cuevas Torresano, 1980: 60). Alvar Ezquerro ofrece un dato en extremo calificador del fenómeno migratorio para la villa y corte al afirmar que la población estable de Madrid entre 1560 y 1600 se multiplica por nueve (1989: 50). Se trata de una población con una mentalidad rural que se está urbanizando (Tausiet, 2007: 200-201).

El escenario cambia cuando analizamos a los hombres. Estos suelen aparecer más relacionados con la magia culta y libresca, totalmente distinta de la cultura mágica de las mujeres vinculada a la tradición oral y a la cultura popular.

De entre los 89 encausados varones destacan dos colectivos principalmente: el de afines con el mundo de la salud, caso del boticario Juan Bautista de Salazar (AHN, Inq. 95, exp. 11), de Francisco Romano (AHN, Inq. 94, exp. 17), barbero de la familia del infante cardenal o del herbolario Juan de la Comba (AHN, Inq. 94, exp. 10). De otra parte estaría el estamento eclesiástico, entre los que podemos citar al clérigo Juan Fernández (AHN, Inq. 86, exp. 24), o al clérigo presbítero Jaime Manobel (AHN, Inq. 90, exp. 6) involucrado de la misma manera, como muchos de sus compañeros, en artes astrológicas. Fuera de esos colectivos, la muestra de ocupaciones entre los hombres es muy heterogénea. Cabría destacar los relacionados con la industria textil y agrícola, lo que no es óbice que entre ellos se incluya de manera excepcional el catedrático de matemáticas de la universidad de Salamanca, el licenciado González (AHN, Inq. 87, exp. 12).

A este predominio de la hechicería femenina solo podemos contraponer la excepción del único capítulo de brujería que, siguiendo a De las Cuevas Torresano (1980), se da en el momento de mayor auge de la persecución del tribunal de Toledo, en la primera mitad del siglo XVII. Ocurrió en la villa de Malagón (Ciudad Real) en el año 1625, en el que tras leerse en el mes de abril



un edicto de fe, acabaron encarceladas cinco mujeres⁴ acusadas de hechicería. Un capítulo de brujería más propio de los Pirineos, cuyos legajos son poco claros, confusos según De las Cuevas Torresano (1980: 78), y acaban con sentencias que van poco más allá de ser reprendidas y advertidas que no vuelvan a sus actividades brujeriles.

Hasta la llegada del afamado caso de Zugarramurdi, España estuvo exenta en líneas generales de capítulos de cazas de brujas homologables al resto de Europa por las instrucciones inquisitoriales del 14 de diciembre de 1526 (Henningsen, 2014: 143).

Precisamente lo ocurrido en Zugarramurdi cerró cualquier posibilidad a que la Inquisición se viera envuelta en una caza de brujas. El abogado de las brujas, Salazar y Frías, envió un informe a la Suprema que desactivó lo que podría haber sido una de las histerias brujeriles más funestas bajo la jurisdicción inquisitorial española. El órgano supremo inquisitorial recogió todas las sugerencias de Salazar y Frías y firmó el 29 de agosto de 1614 las nuevas instrucciones que llegarían al tribunal de Logroño el 18 de septiembre (Henningsen, 2010: 431). El principio del fin de la persecución en España había comenzado y marcaría la actuación del Santo Oficio sobre tan delicado tema hasta la desaparición del mismo.

3. ANÁLISIS DE LAS SENTENCIAS

Para analizar las penas debemos de partir del hecho de que no todos los que se libran de la condena por hechicería salían sin más del tribunal. Cabe la posibilidad de que el acusado lo fuera de varios delitos, entre ellos, hechicería de la que podía salir absuelto, pero no así de otras acusaciones. Así le ocurrió a Elena/o de Céspedes⁵, que libre de la acusación de hechicería, tuvo que hacer frente a la pena impuesta por embustes al hacerse pasar por hermafrodita, vestir como hombre, además de burlarse del santo sacramento del matrimonio. Por ello, tuvo que salir en auto de fe y recibir 200 azotes además de ser recluida en un hospital diez años.

⁴ Son las siguientes: Catalina Parrila (AHN, Inq. 93, exp. 3), la morisca Inés Naranjo (AHN, Inq. 93, exp. 13), María Marta (AHN, Inq. 90, exp. 12), Ana Hernández Naranja (AHN, Inq. 88, exp. 2) y María Brava (AHN, Inq. 83, exp. 4).

⁵ AHN, Inq. 234, exp. 24. Sobre este fascinante caso de transexualidad en la España Moderna existe los estudios clásicos de Barbazza (1984: 17-40). Para un estudio más profundo, la referencia indiscutible sigue siendo la obra de Maganto Pavón (2007). Sobre el discurso médico de esta encausada contamos con el sobresaliente trabajo de Moral de Calatrava (2018: 230-243).



Sentencias 1524-1819	Número	Porcentaje
Absueltos	9	2,55 %
Condenados	157	44,47 %
Incompletas	102	28,89 %
No consta	28	7,93 %
Sobreseídas	1	0,28 %
Suspendidas	56	15,86 %
TOTAL	353	100,00 %

[TABLA 2]. Total de sentencias del tribunal inquisitorial de Toledo. Fuente: AHN. Elaboración propia.

Todos los autores coinciden en la benignidad de las penas impuestas a los encausados por hechicería frente a las durísimas penas que se le imponía a judíos conversos protestantes (García Cárcel, 1980: 243). Henningsen llega a decir que tal benignidad debió resultar un escándalo para la mentalidad justiciera del norte de Europa (2014: 145). Prueba de esta benignidad es que en el siglo XVII, momento álgido de la actividad inquisitorial contra la hechicería, ninguno de los acusados fue relegado a la hoguera (De las Cuevas Torresano, 1980: 53)⁶.

Otra buena prueba de ello es la actitud de la Inquisición catalana y sus esfuerzos por contener la persecución en el siglo XVII de la justicia ordinaria, que en muchas ocasiones derivaba en una verdadera caza de brujas. En palabras de Castell Granados: «Las últimas investigaciones sobre el caso catalán confirman el papel destacado de la justicia ordinaria en dicha persecución, en claro contraste con la actuación de unos representantes del Santo Oficio atrapados entre el escepticismo y la impotencia» (2017: 52)⁷.

En la misma línea, Blázquez Miguel aseveraba años antes que en Cataluña solo entre 1600 y 1630 fueron quemadas no menos de cuatrocientas mujeres, y que no fueron más por la pronta intervención del Santo Oficio (1990: 98).

⁶ Esto contrasta con la información que aporta Levack de otras zonas de Europa, donde el número de ejecutadas se mueve entre el 16 % de Finlandia y el 90 % de Pays de Vaud. Tanto en Italia como en España, las ejecuciones se realizaron principalmente en el siglo XVI (1995: 48-49).

⁷ El mismo autor abre su trabajo con una cita de lo más elocuente sobre el alcance de la caza de brujas llevada a cabo en Cataluña y los infructuosos intentos de la Inquisición por detenerla: «En este Principado de Cataluña de dos o tres años a esta parte an ahorcado los jueces seglares más de trecientas personas por brujas [...] Háçenles sus procesos y aunque dellos resulta el delito y crimen de la heregía y apostasía, no lo remiten a este Santo Oficio» (2017: 51). Carta del fiscal de la Inquisición en Barcelona a la Suprema, 1619 (Biblioteca Nacional de España, ms. 2.440, f. 140r).



Las penas impuestas a los profesionales de la magia, hombres o mujeres⁸, casi nunca llegaron a ser de galeras o cárcel perpetua. Casi siempre encontramos penas menores como destierros, multas, abjuraciones, ayunos u oraciones (Cirac Estopañán, 1942: 230). Esta benignidad, para suerte de los encausados, podría deberse a que la Inquisición, tras la hechicería y la magia, viera la realidad de la misma. Todo engaño y estafa por parte de gente necesitada de recursos sin otra opción que la de delinquir en una España sumida en una crisis económica. Como asevera María Tausiet (2007), la hechicería se consideró una suerte de oficio prohibido comparable a la alcahuetería —las «celestinas castellanas» de Cirac Estopañán (1942: 39)—, la prostitución o la venta ilegal.

Esto me quedó patente tras analizar uno de los casos más llamativos del archivo toledano, como lo fue el del clérigo nigromante Jaime Manobel (AHN, Inq. 90, exp. 6), que mediante una teatralización de un pacto demoniaco propio del Fausto de Marlowe, se esconde un embaucador, un pícaro que pretendió sobrevivir mediante engaños y, por tal cosa, llegó a ser condenado por la Inquisición.

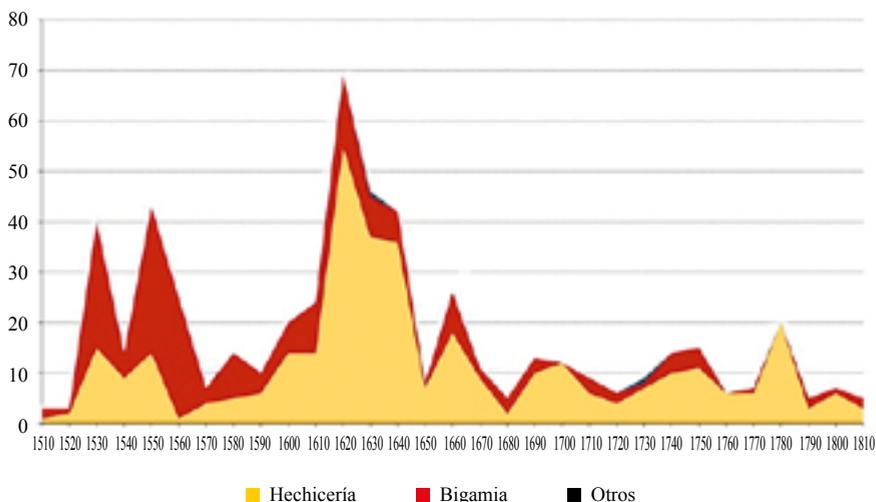
Por tanto, ¿cabría hablar de racionalismo de la Inquisición española? Pérez no termina de verlo claro:

Si la Inquisición española se mostró indulgente con las brujas, a diferencia de los tribunales laicos del resto de Europa, no fue por su condición racionalista o positivista, menos aún compasiva ante las desgracias del pueblo llano, sino sencillamente porque siempre se atuvo a la doctrina tradicional del catolicismo, tal como había sido definida en el *Canon Episcopi*, en el siglo x (2010: 279).

Cuando analizamos el número de encausados por hechicería por décadas, destaca de manera notable el siglo xvii y sobre todo las décadas entre 1620 y 1640, entre las cuales se juzgaron a 128 personas. En solo tres decenios se juzgaron 45 personas más que en el siglo precedente. De las 353 que fueron juzgadas en tres siglos, nada menos que un 36,2% lo fueron en las décadas mencionadas. Es interesante hacer notar que este aumento de sentencias no fue correlativo al número de condenados, ya que en el siglo xvi lo fueron un 68,87% de los reos, frente a un 55,46% de entre 1620 y 1640.

⁸ Hago esta apreciación porque no era lo habitual. Como dice Collantes de Terán: «Mientras que en el derecho civil la *fragilitas e imbecilitas sexus* se tradujo en restricciones a la capacidad de obrar de la mujer, en el derecho penal le supuso un tratamiento indulgente que aproximaba su conducta a la de los niños y a la de los débiles mentales. Los propios juristas determinaron que el sexo era una justa causa para moderar la pena ordinaria a las mujeres mediante la imposición de una pena arbitraria inferior a la establecida, pudiendo llegar incluso a la exoneración de cualquier castigo». Incluso «en ocasiones llega a justificar en ella comportamientos que nunca toleraría a los hombres» (2017: 108-110).





[GRÁFICO 2]. Encausados por delito de bigamia y hechicería por décadas. Fuente: AHN. Elaboración propia.

Este notable aumento no obedece a razones locales, sino que se incardina en la dinámica europea de caza de brujas que, según Delemeau, alcanzó «su paroxismo la locura persecuidora entre 1560 y 1630» (2012: 434).

4. CONCLUSIÓN

Los datos que nos muestra el archivo inquisitorial toledano expresan que el delito de hechicería es eminentemente urbano y femenino, donde la presencia de la brujería de corte satánico es inexistente. Los números de causas y el sexo de los encausados son homologables a muchas zonas de Europa, no así las sentencias, que como se ha reflejado son más laxas, ya que la Inquisición española entendió la brujería a través de presupuestos tradicionales católicos.

La principal valía de este trabajo reside en la elaboración de una base de datos anteriormente expuesta, más completa y actualizada que en anteriores ocasiones, aunque más limitada geográficamente. Entendemos que la puesta a disposición de tal banco de datos a la comunidad científica hará del vaciado de fuentes del fondo inquisitorial una labor más sencilla.



BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR EZQUERRA, Alfredo (1989). *El nacimiento de una capital europea. Madrid entre 1561 y 1606*. Madrid: Turner.
- BARBAZZA, Marie-Catherine (1984). «Un caso de subversión social. El proceso de Eleno de Céspedes (1587-1589)». *Criticón*, 26, pp. 17-40.
- BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan (1990). *Madrid. Judíos, herejes y brujas. El Tribunal de Corte (1650-1820)*. Madrid: Arcano.
- CAMPAGNE, Fabián A. (2009). *Strix hispánica. Demonología cristiana y cultura folklórica en la España moderna*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- CARO BAROJA, Julio (1966). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2019). «‘Cient sacras de pargamino’: Un impreso ‘sine notis’ desconocido del taller zaragozano de Jorge Coci en el Archivo Histórico Nacional». *Revista general de información y documentación*, 29, 2, pp. 413-425.
- CASTAÑEGA, fray Martín de (1994). *Tratado de las supersticiones y hechicerías y de la posibilidad y remedio dellas [1529]*. Juan Robert Muro Abad (ed.). Logroño: Gobierno de la Rioja / Instituto de Estudios Riojanos.
- CASTAÑEGA, fray Martín de (1997). *Tratado de las supersticiones y hechicerías*. Fabián Alejandro Campagne (ed). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- CASTELL GRANADOS, Pau (2017). «“Con toda templança y moderación”. El Santo Oficio ante la caza de brujas en Cataluña». En María Jesús Zamora Calvo (ed.), *Mulieres inquisitionis. La mujer frente a la Inquisición en España*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- CIRAC ESTOPAÑÁN, Sebastián (1942). *Los procesos de hechicería en la Inquisición de Castilla la Nueva (Tribunales de Toledo y Cuenca): Aportación a la Historia de la Inquisición española*. Madrid: Instituto Jerónimo Zurita / Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- COHN, Norman (1987). *Los demonios familiares de Europa*. Óscar Cortés Conde (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- COLLANTES DE TERÁN DE LA HERA, María José (2017) «Particularidades del proceso inquisitorial por razón de sexo». En María Jesús Zamora Calvo (ed.), *Mulieres inquisitionis. La mujer frente a la Inquisición en España*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 105-145.
- DEDIEU, Jean-Pierre (1978). «Les causes de la foi de l’Inquisition de Tolède (1483-1820)». *Mélanges de la Casa Velázquez*, 14, pp. 143-171.
- DE LAS CUEVAS TORRRESANO, M.^a de Luz (1980). «Los procesos inquisitoriales de hechicería en el tribunal toledano durante la primera mitad del siglo XVII». *Anales toledanos*, 13, pp. 25-92.
- FAJARDO SPINOLA, Francisco (1999): «La actividad procesal del Santo Oficio. Algunas consideraciones sobre su estudio». *Manuscripts*, 17, pp. 97-117.
- FRAZER, James George (2003). *La rama dorada*. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano (trads.). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (1980). *Herejía y sociedad en el siglo XVI. La Inquisición en Valencia (1530-1609)*. Barcelona: Ediciones Península.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo y Doris MORENO (2000). *La Inquisición: Historia crítica*. Barcelona: Temas de Hoy.



- HENNINGSEN, Gustav (1977). «El banco de datos del Santo Oficio. Las relaciones de causa de la Inquisición Española (1500-1700)». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXIV, pp. 547-570.
- HENNINGSEN, Gustav (2010). *El abogado de las brujas. Brujería vasca e Inquisición española*. Madrid: Alianza Editorial.
- HENNINGSEN, Gustav (2014): «La inquisición y las brujas». *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 26, pp. 133-152.
- JIMENO ARANGUREN, Roldán (2012) «Gustav Henningsen o el porqué del estudio de la Inquisición». *Revista de Estudios Vascos*, 9, pp. 22-39.
- LEVACK, Brian P. (1995). *La caza de brujas en la Europa Moderna*. José Luis Gil Aristu (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo (1990). *Demonios y exorcismos en los Siglos de Oro. La España mental I*. Madrid: Akal Universitaria.
- MAGANTO PAVÓN, Emilio (2007). *El proceso inquisitorial contra Elena/o de Céspedes (1587-1588). Biografía de una cirujana transexual del siglo XVI*. Madrid: Método Gráfico.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José (2009). *La Inquisición española*. Madrid: Alianza Editorial.
- MORAL DE CALATRAVA, Paloma (2018) «“En buena medicina”. Las fuentes médicas del discurso de Céspedes ante la Inquisición». *Asclepio: Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 70, 2. pp. 230-243. DOI: <https://doi.org/10.3989/asclepio.2018.14>.
- MICHELET, Jules (2004). *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. Rosina Lajo y M.^a Victoria Frígola (trads.). Madrid: Akal.
- MORALES ESTÉVEZ, Roberto (2014). «Los grimorios y recetarios mágicos: del mítico Salomón al clérigo nigromante». En Eva Lara y Alberto Montaner (coords.), *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*. Salamanca: Semyr, pp. 535-554.
- PÉREZ, Joseph (2002). *Crónica de la Inquisición española*. Barcelona: Martínez Roca.
- PÉREZ, Joseph (2010). *Historia de la brujería en España*. Madrid: Espasa.
- TAUSIET, María (2007). *Abracadabra Omnipotens. Magia urbana en Zaragoza en la Edad Moderna*. Madrid: Siglo XXI.
- TORQUEMADA, Antonio de (1575). *Jardín de flores curiosas, en que se tratan algynas materias de Humanidad. Philosophia, Theologia y Geographia, con otras cosas curiosas y apacibles. Compuesto por Antonio de Torquemada. Dirigido al Muy Ilustre y Reverendisimo Señor Don Diego Sarmiento de Sotomayor, Obispo de Astorga. Va hecho en seis tratados, como aparece en la tercera página de esta obra*. Anveres: Casa de Juan Corderio.
- ZAMORA CALVO, María Jesús (2018). «Tratado contra las brujas en la Biblioteca Nacional de España». *Documenta & Instrumenta*, 16, pp. 163-180. DOI: http://dx.doi.org/10.5209/rev_DOCU.2018.v16.60234.
- VV. AA. (1903). *Catálogo de las causas contra la fe seguidas ante el tribunal de Santo oficio de la inquisición de Toledo, y de las informaciones genealógicas de los pretendientes á oficios del mismo: con un apéndice, en que se detallan los fondos existentes en este archivo de los demás tribunales de España, Italia y América*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos / Archivo Histórico Nacional.

Recibido: 31/03/2020

Aceptado: 15/05/2020





EL ALGORITMO DE LA HECHICERÍA.
ANÁLISIS CUANTITATIVO Y CUALITATIVO DEL ARCHIVO INQUISITORIAL TOLEDANO

RESUMEN: El presente estudio nace de la creación y análisis de una base de datos sobre el delito de hechicería del tribunal inquisitorial de Toledo a lo largo de toda su historia. Tras delimitar el siempre esquivo término de hechicería, los datos han sido analizados desde el punto de vista de género y el resultado de las sentencias ofrecidas por el propio portal de Archivos Españoles (PARES) y el catálogo de causas contra la fe seguidas ante el tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Toledo de principios del siglo XIX. Con ello se ha pretendido actualizar los trabajos y resultados, principalmente de Henningsen y Dedieu, con los que contábamos, que al basarse en las relaciones de causa son algo menos fiables.

PALABRAS CLAVE: Estadística, Inquisición, Toledo, hechicería, brujería.

THE SORCERY ALGORITHM.
QUANTITATIVE AND QUALITATIVE ANALYSIS OF TOLEDO INQUISITORIAL ARCHIVE

ABSTRACT: The following study comes from the creation and analysis of a database on witchcraft crime from the Toledo Inquisitorial Court through the ages. Once defined the always difficult term witchcraft, data has been analysed from a gender point of view and the result of the sentences obtained from the Spanish Files web (PARES) and the index of lawsuits against Faith performed by the Toledo Inquisition's Holy Office Court at the beginning of the 19th century. All this is intended to perform an update on the existing works and data, mainly from Henningsen and Dedieu, that by being based on cause relations, are less reliable as a result.

KEY WORDS: Statistic, Inquisition, Toledo, Witchcraft, Sorcery.



ESTRUCTURAS COMPARATIVAS CON POSPOSICIÓN DEL ADVERBIO *MUCHO*: GEOGRAFÍA E HISTORIA (A PROPÓSITO DE UN ASPECTO DE LA SINTAXIS TERESIANA)*

ÁLVARO S. OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA

Universidad Autónoma de Madrid

alvaro.octaviotoledo@uam.es

1. INTRODUCCIÓN

Cualquiera mínimamente familiarizado con la lectura de los escritos de Teresa de Jesús habrá podido reparar en un peculiar uso sintáctico de la religiosa abulense, consistente en una aparente dislocación del adverbio *mucho* que comparece junto a un cuantificador o grupo cuantificativo comparativo, esto es, junto a un sintagma que, o bien presenta el núcleo o restrictor de una correlación cuantitativa precedido de los adverbios *más / menos*, o bien consiste en uno de esos dos adverbios o de los comparativos sincréticos (*mayor / menor, mejor / peor, antes / después*); cuando *mucho* se relaciona con tales sintagmas actúa como «expresión diferencial» que permite medir (de forma vaga o imprecisa, en este caso, pero con indicación de un valor elevado en una escala convencional) la desemejanza cuantitativa (en términos de cantidad o de grado) entre los dos términos comparados¹. Lo más habitual en todo tiempo (y lo único posible en la lengua contemporánea) es que *mucho* comparezca a la izquierda de los operadores cuantificativos

* Este artículo se ha desarrollado dentro del proyecto «LIMES. Límites y márgenes en la historia del español» (PGC2018-095553-A-I00), I+D de Excelencia del Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER, UE) y por la Ayuda de la Fundación BBVA a Equipos de Investigación Científica en el área de Humanidades Digitales (convocatoria 2019) «La Filología en la Edad de Plata de la cultura española. Los materiales inéditos del Centro de Estudios Históricos (MICEH)». Agradezco a Inés Fernández-Ordóñez y Antonio Fábregas su lectura y sus comentarios a un primer borrador de esta contribución.

¹ Sigo en esta exposición la terminología de la NGLÉ (2009: §45.1-2, pp. 3.365-3.376). Véase igualmente los estudios contenidos en Sáez y Sánchez (2013) y, en particular, el trabajo introductorio de los propios editores.



(*mucho* {*más* / *mayor* / *antes* / ...}), pero en el *usus scribendi* teresiano puede figurar igualmente a la derecha, valgan algunos ejemplos (1)²:

- (1) a. Adelante veréis cómo su Majestad quiere que le goce el alma en su mismo centro, an *más* que aquí *mucho* en la postrera morada (*Moradas*, V, 1, 12, p. 865 [1577]).
- b. y que si vieres loar mucho a una persona, te alegres *más mucho* que si te loasen a ti (*Moradas*, V, 3, 11, p. 876 [1577]).
- c. obra el Señor de diferente manera, y en el crecimiento del desasir de las criaturas *más mucho* en el vuelo del espíritu (*Vida*, 18, 7, p. 105).
- d. Salud he tenido aquí, y la tengo *más* que suelo *mucho*, gloria a Dios (*Epistolario*, 77, 7 [A Álvaro de Mendoza, 11/05/1575], p. 1.318).
- e. cada vez que comulgaba venía en una torpeza grande, *más* que eso *mucho* (*Epistolario*, 178, 7 [A Lorenzo de Cepeda, 10/02/1577], p. 1.528).
Dicen los que lo saben mejor que yo que es *más perfecta* la pasada [visión] que esta, y esta *más mucho* que las que se ven con los ojos corporales (*Vida*, 28, 4, p. 178).
- f. Las visiones y revelaciones no han cesado, mas son *más subidas mucho* (Teresa de Jesús, *Cuentas de conciencia*, II, 2 [1562], p. 978).
- g. esto se riega muy mejor, que queda *más harta* la tierra de agua y no se ha menester regar tan a menudo y es *a menos trabajo mucho* del hortolano (*Vida*, 11, 7, p. 62).
- h. y así, ando *mejor mucho*, aunque buena nunca, y con los vómitos y otros achaques (*Epistolario*, 397, 6 [A María de San José, 08/11/1581], p. 1.925).

Como puede apreciarse, la posposición de *mucho* es posible en toda clase de entornos comparativos, tanto cuando el cuantificador se refiere a todo el sintagma verbal (1a-c) como cuando se relaciona con una propiedad asociada a un sustantivo (*salud* en 1d) o adjetivo (*grande* y *perfecta*, respectivamente, en los ejemplos de 1e) previamente mencionados, y lo mismo con un grupo cuantificativo que incluye a un adjetivo (*subidas* en 1f) o a un sustantivo inserto en un sintagma preposicional (1g) que con un comparativo sincrético como *mayor* (1h); solo falta en la prosa teresiana el concurso de *mucho* con un núcleo sustantivo que no se inserte en un sintagma preposicional, ora con interpretación cuantitativa (imaginemos una oración como *Me envió más cartas muchas*), ora con lectura de grado (*Me dio más trabajo mucho*), según que el sustantivo sea o no contable. El complemento o segundo término de la comparación, por otra parte, puede estar presente (subrayado en 1a-b, d-e) o no (1c, f-h): ello es habitual

² Localizo los pasajes por la edición de Barrientos (2000) de las obras completas, que permite una forma de cita homogénea a partir de una base textualmente fiable, si bien los fragmentos aquí citados respetan la forma de soluciones típicamente teresianas como *mesmo*, *mijor* o *an(que)*, que en esa edición se modernizan.



en las comparativas, pero resulta interesante la capacidad del complemento de comparecer inserto entre el cuantificador comparativo (*más*) y la expresión diferencial *mucho* (1a, d-e), prueba de que uno y otro no son necesariamente adyacentes, a diferencia de lo que ocurre hoy día.

En este trabajo prestaremos atención al recorrido histórico de estas construcciones infrecuentes que, como veremos, no parecen remontarse a los primeros siglos medievales (los siglos XII-XIV) ni tampoco sobreviven más allá de los comienzos del «primer español moderno» (c. 1675-1825: para este periodo, véase Octavio de Toledo 2016a, 2016b) (§2). Además, procuraremos averiguar si la documentación recabada es adscribible a alguna(s) área(s) concreta(s) del espacio geográfico peninsular (§3). Estableceremos a continuación la posible relación de estos esquemas con otros no comparativos en que también se pospone el cuantificador *mucho* o un sintagma funcionalmente semejante, esto es, un complemento de medida (§4), y nos preguntaremos finalmente, en el apartado de conclusiones (§5), por las posibles causas tanto del desarrollo de este esquema como de su abandono, cotejándolos con los de otros cuantificadores de comportamiento sintáctico afin, como *demás* o *asaz*. Trataremos así, en definitiva, de inscribir este curioso uso sintáctico teresiano en el contexto más amplio de la sintaxis de los cuantificadores de grado en determinadas variedades del continuo iberorromance durante el ocaso de la Edad Media y el español clásico.

2. ITINERARIO HISTÓRICO DE LOS ESQUEMAS COMPARATIVOS CON *MUCHO* POSPUESTO

Una búsqueda exhaustiva en el corpus CORDE de los contextos en que *más* y *menos* precede a una palabra a la que, a su vez, sucede el cuantificador *mucho* (búsqueda {*más* / *menos*} * *mucho*, con la variante gráfica *mas* para el primer adverbio y las variantes morfológicas *muchos*, *mucha*, *muchas* para el elemento final) arroja los siguientes resultados de la estructura comparativa que aquí nos interesa (2, véase 1f)³. Hemos organizado los datos cronológicamente, añadiendo ente corchetes información sobre el lugar de nacimiento y crianza del autor y, donde lo hemos creído oportuno, acerca del testimonio que el CORDE reproduce⁴.

³ La extensión de la búsqueda a Google Libros, donde hemos tratado de localizar la secuencia *más* ADJ *mucho* con diversos adjetivos, tan solo ha permitido añadir el ejemplo aquí referenciado como (2j).

⁴ Para la importancia de distinguir la información cronológica que ofrece el CORDE, generalmente referida a la fecha de composición original de los textos, de la fecha de sus testimonios conservados, en ocasiones muy posteriores y, por tanto, potencialmente aclimatados a estadios de lengua más tardíos, véase ahora Rodríguez Molina y Octavio de Toledo (2017) y las referencias allí citadas. Empleamos en las aclaraciones las siguientes abreviaturas convencionales: a. = anterior,



- (2) a. en albania ay vn grant Regno et es clamado albanja por que las gentes y son *mas blancos mucho* que en las otras marquis (*Viaje de Juan de Mandevilla*, h. 1400).
- b. conviene saber que, aunque el baptismo fuesse *mas exçellente mucho* que la çircunçion, enpero non era de mayor dignidad (Alonso Fernández de Madrigal el Tostado [n. Madrigal de las Altas Torres, 1410], *Libro de las paradojas*, 1437 [manuscrito de fines del s. xv]).
- c. mas todavía no le valía nada, ca Sacarus era *más ligero mucho* que no él, e de más fuerça (Pedro del Corral [n. entorno de Valladolid, h. 1380-1390], *Crónica sarracina* [ed. Sevilla, 1499], h. 1430).
- d. despues de oydo quedauan los mas: o *mas suyos mucho* que de antes. o alo menos tan marauillados (Gonzalo García de Santa María [n. Zaragoza, 1447], rev. Gualberto Fabricio de Vagad [n. Zaragoza, h. 1400-1430], *Corónica de Aragón*, 1499).
- e. a la puerta de la yglesia está un grant edificio de una colupna labrada de cantos, *más alta mucho* que non es la capilla grande (Pero Tafur [n. Sevilla, h. 1405], *Andanças e viajes* [manuscrito del siglo xviii], 1457).
- f. E dezimos de los machos delas animalias que non son capados que son mas calientes y *mas secos mucho* de complexion que los otros (*Macer* [ed. Granada], 1518).
- g. en algunas partes es ancho una, e dos, y tres leguas, y en las otras partes todas es *más angosto mucho* (Gonzalo Fernández de Oviedo [n. Madrid, 1478], *Sumario de la natural y general historia de las Indias*, 1526).
 así las reses son mayores e *más hermosas mucho* que todas las que ay en España (*ibidem*).
 en lo alto echan unas hojas trepadas e *más anchas mucho* que las de las higueras de Castilla (Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, 1535-1557).
 La corteza es del gordor de la granada, pero *más blanda mucho* (*ibidem*) [y dos casos más, con los adjetivos *encubiertas* y *sabroso*, en esta misma obra].
 una manera de conejos de hechura de ratones, aunque *más grandes mucho* (Bartolomé de las Casas [n. Sevilla, h. 1474-1484], *Historia de las Indias* [manuscrito autógrafa], 1527-1561).
- i. y sabemos aver sido Numa *más antiguo mucho* que Alexandre (Pedro Mejía [n. Sevilla, 1497], *Silva de varia lección*, 1540-1550).
- j. al uno y otro fuertes los juzgaba, / pero *más fuerte mucho* la donçella (Francisco Garrido de Villena [n. Valencia, 1520], trad. Matteo Boiardo, *Orlando enamorado* [I, 19, 43], 1555).

atr. = atribuido, ed. = edición impresa, h. = hacia, ms(s). = manuscrito(s), n. = natural de, o. d. = origen (geográfico) desconocido (o muy dudoso), prov. = provincia, rev. = revisión, s(s). = siglo(s), trad. = traducción.



- k. Nasamor creyendo fuesse el cauallo como el parezer habia, diole por el donas de *mas valor mucho* de lo que el valia (Jerónimo de Urrea [n. prov. Zaragoza, h. 1510], *Clarisel de las Flores*, a. 1573).
- l. Nerine Galatea, más sabrosa / que es el tomillo hibleo, y que el nevado / cisne *más blanca mucho*, y más hermosa / que el álamo de yedra rodeado (Luis de León [n. Belmonte, Cuenca; criado desde los 5 años entre Madrid y Valladolid], *Traducciones clásicas*, h. 1550-1580).
dize que es mejor el morir qu'el bibir, y la suerte de los muertos *mas descansada mucho* que la de los biuos (Luis de León, *Libro de Job en tercetos*, h. 1580-1591).
- m. mas la verdad de Dios y su saber, que en infinito exceden a la verdad y saber de los hombres, se enseña por otro hábito intelectual *más alto mucho* que los dichos, y este es el de la fe (Juan Pérez de Pineda [n. Madrigal de las Altas Torres, ¿1513?], *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, 1589).
- n. apartado lejos de los pecadores y *más alto mucho* que los cielos (fray Juan de los Ángeles [n. Lagartera, 1536], *Tratado del divino sacrificio de la misa*, 1604).
- o. vínose a la ciudad de La Plata, temple *más moderado mucho*, y donde a todo tiempo y todas horas se puede negociar (Reginaldo de Lizárraga [n. Medellín, 1545], *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*, 1605).
- p. Era del tamaño de un perro de agua [...]; la cola, gruesa del nacimiento, viniendo después a quedar en punta muy delgada como la del mismo lagarto, aunque *mas corta mucho* conforme la proporción de su cuerpo (García de Silva y Figueroa [n. Zafrá, 1550], *Comentarios*, 1618).
- q. Viéndose novia ermitaña, / *más sola mucho* que el Fénix (Jerónimo de Cáncer [n. Barbastro, h. 1600], *Obras varias*, 1651).

A pesar de la escasez de ejemplos (apenas veinticinco), resulta clara la asociación preferente de esta estructura (como es característico de las comparativas) con núcleos adjetivos, con los que *mucho* aporta una interpretación de grado⁵; además del sustantivo *valor* (2k), hemos localizado otros dos casos con sendos sustantivos no contables, *daño* y *ley* ‘valor de una aleación’ (3a)⁶, pero tan solo uno con un

⁵ Es claramente adjetival también (en el sentido de que el núcleo denota una propiedad) la interpretación de *suvo* ‘partidario, cercano, afecto’ en (2d). Para los valores de grado del adverbio *mucho*, véase Fernández Leborans y Sánchez López (2011).

⁶ Conviene proceder con cautela respecto de otros dos ejemplos del último tercio del siglo XVI y el primer cuarto del XVII procedentes de Perú y el Alto Perú, pues no es imposible que la posposición de *mucho* pueda verse influida en ellos por las características de las lenguas indígenas nativas de productores o copistas bilingües: «Capataca coge otro poco de coca que sera *menos de medio cesto mucho*» (*Visita de los valles de Sonqo en los yunka de coca de la Paz*, 1568-1570); «Señor, se haze eso saldrá rico vuestra merced y lleue *cuydado mucho* uestra merced» (Guamán Poma de Ayala, *Primera coronica y buen gobierno*, h. 1615).



núcleo sustantivo contable (3b), de manera que, claramente, la posposición del cuantificador *mucho* está casi exclusivamente asociada a su interpretación como un adverbio de grado, no como un adjetivo de cantidad. Por otra parte, casi todos los ejemplos (a excepción del primero de 3a) se dan con el cuantificador *más*, no con *menos*, si bien esto pudiera deberse, dado el carácter muy reducido de la muestra, a la tendencia pragmática a explotar principalmente la expresión del grado alto, esto es, el que queda por encima, y no por debajo, de un valor considerado normal en una escala⁷. En los autores que más recurren a la posposición de *mucho* en esquemas comparativos, como los madrileños Fernández de Oviedo (véase 2h) y Jufre del Águila (véase 3b y la n. 8), es fácil encontrar también, como en Teresa de Ávila, sintagmas interpuestos entre el grupo cuantificativo y *mucho* (subrayados en 3c), por lo que cabe entender que búsquedas más refinadas que no impliquen la adyacencia de *mucho* al cuantificador o grupo cuantificativo podrían deparar un mayor número de casos (nótese que, de los ejemplos teresianos citados, aproximadamente la mitad presentan intercalación de sintagmas): para los objetivos de este trabajo, sin embargo, los datos aquí presentados, aunque escasos, permitirán apuntar ya, como veremos, ciertas hipótesis.

- (3) a. ni que del todo desobediente le seas no te aconsejo [...], que no es *menos daño mucho* que mucho obedescerla (Diego de San Pedro [o. d.], *Arnalte y Lucenda*, h. 1480 [ed. 1491]).
Y en esta manera y suerte de cajas se ha hallado *más ley mucha* que en otras algunas, y tanta, que han igualado con metales ricos de vetas (García de Llanos [o. d.], *Diccionario y maneras de hablar que se usan en las minas*, 1609).
- b. Por ser hombres de grandes pensamientos, / de calidad y méritos muy grandes, / dio *más licencias muchas* que debiera (Melchor Jufre del Águila [n. Madrid, 1568], *Compendio historial del descubrimiento y conquista del Reino de Chile*, 1630).
- c. digo que no, que *más antiguo fue el Conde don Suero de Castro e sus predecesores e descendientes mucho* que no el dicho don Felipe (Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y quinquagenas*, 1535-1552).
tuvo un socorro / de docientos soldados poco menos, / *costosos más que provechosos mucho*, / porque era gente del empedradillo / de Potosí, que como de tal parte / a gran peso de plata fue traída (Melchor Jufre del Águila, *Compendio historial del descubrimiento y conquista del Reino de Chile*, 1630).

⁷ Así, la secuencia *mucho más* resulta entre siete y ocho veces más frecuente que *mucho menos* en los textos medievales y clásicos del CORDE. En las exclamativas que ponderan el grado el español emplea formas especializadas para el grado alto como *cuán(to)*, pero no para el bajo (para el que recurre a un esquema analítico, *qué poco*), o bien interpreta el grado alto por defecto (véase la rareza de esquemas como *¡Qué hombre menos agradable!* frente a *¡Qué chica más lista!*): para los reflejos históricos de estos aspectos, véase Octavio de Toledo y Sánchez (2009).



Mediante la búsqueda en el CORDE de las secuencias {*mayor(es) / menor(es) / mejor(es) / peor(es)*} *mucho* (véase 1h) se recuperan 67 casos, presentes en buena parte en autores y obras que emplean también las estructuras recién ilustradas⁸: reproducimos a continuación ejemplos provenientes del resto de textos, de nuevo con informaciones escuetas acerca de su origen geográfico o el de sus productores (4a-p)⁹. La indagación paralela en Google Libros, sobre cuyos resultados

⁸ Las búsquedas rescatan, en concreto, 26 casos de *mayor(es) mucho* en 14 autores u obras anónimas, 23 casos de *mejor(es) mucho* en 14 autores u obras anónimas, 12 casos de *peor(es) mucho* en 9 autores y 6 casos de *menor(es) mucho* en 4 autores, para un total de 67 ejemplos en 29 autores u obras anónimas. Los textos que ofrecen ejemplos de estas secuencias y ya se hallan representados igualmente en (2-3) son, por orden cronológico, la *Corónica de Aragón* de 1499 (5 casos), la traducción del *Orlando enamorado* por Garrido de Villena (1 caso), las obras historiográficas de Fernández de Oviedo (15 casos), las obras de Luis de León (4 casos), la *Agricultura cristiana* de Juan de Pineda (2 casos), la *Poética* del Pinciano (6 casos), los escritos de Juan de los Ángeles (1 caso), los *Comentarios* de García de Silva (2 casos) y el *Compendio historial* de Jufre del Águila (6 casos). He aquí algunos de esos ejemplos: «No fue tanta la gloria delos de aca: que *mayor mucho* no fuesse la tristura: quiebra / y corrimiento del rey don Carlos: y de los suyos» (Gonzalo García de Santa María, rev. Gualberto Fabricio de Vagad, *Corónica de Aragón*, 1499); «*mayor mucho* que el padre y más membrudo» (Francisco Garrido de Villena, trad. Matteo Boiardo, *Orlando enamorado*, 1555: II, 1, 52); «es vn fructo espeso como nabos, pero *mayor mucho*» (Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y quinquagenas*, 1535-1552); «tened por cosa çierta que si él toujera el poder de Tiberio e de Gayo Calígula e de Nero, que fuera *peor mucho* que aquellos fueron» (*ibidem*); «Esta manera de cobrir las casas es de la misma manera e semejança [...] de los villajes e aldeas de Flandes. E [...] creo que la ventaja la tiene el cobrir de las Indias, porque la paja o yerva es *mejor mucho*» (Gonzalo Fernández de Oviedo, *Sumario de la natural y general historia de las Indias*, 1526); «Muy común es a nuestra vista, que lo que está lejos, paresce *menor mucho* que lo que es la cosa» (Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, 1535-1557); «de noche *mejor mucho* el seco prado / se corta» (Luis de León, *Traducciones clásicas*, h. 1550-1580); «y, si es malo matar a los hijos, *peor mucho* es matar a los padres» (Juan Pérez de Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, 1589); «de cuya co[m]postura hallo diuersidad de opiniones, y *mayor mucho* en las obras» (Alonso López «Pinciano» [n. Valladolid, h. 1547], *Filosofía antigua poética*, 1594); «*Peor mucho* es la retórica» (*ibidem*); «me embiáys la *Vergine bella* del Petrarca, traduzida en castellano; *mejor mucho* está en su lengua» (*ibidem*); «Parecen poesías profanas y comedias de amores carnales [...], si no decimos *peores mucho*. Al fin, estos son los silenos, no de Alcibiades, sino del saber y poder de dios» (Juan de los Ángeles, *Consideraciones sobre el Cantar de los Cantares*, 1607); «Despues de auer andado dos leguas llegamos a otra fuente *mayor mucho* que la pasada» (García de Silva y Figueroa, *Comentarios*, 1618); «de la mesma speçie de estos espinos [...] auia visto algunos en España [...] con la mesma fruta, *menor mucho* que la de los orientales» (*ibidem*); «siendo, como ya dije, *mayor mucho* / que todos los demás» (Melchor Jufre del Águila, *Compendio historial del descubrimiento y conquista del Reino de Chile*, 1630); «era la tierra de enemigos, / mas tal que con escolta *menor mucho* / con gran seguridad solía pasarse» (*ibidem*); «hay otro extremo deste muy distante / y *peor mucho* que él» (*ibidem*).

⁹ Naturalmente, no es posible ofrecer datos de todos los escribientes. Nada sabemos, así, del Juan de Peñalosa, administrador de los diezmos de la mar de Castilla, a quien se debe el siguiente ejemplo: «no ternian que dar a V. SS. importunidad, sino besar a su Magestad las manos por la merced que les hace que es *mayor mucho* de lo que parece» (*Carta a los contadores mayores*, 1563). Tampoco es posible dar informaciones precisas acerca de Francisco Narváez de Velilla, el supuesto autor del diálogo *El capón* (1597), ni del anónimo productor de un *Entremés*



volveremos más adelante (véase inf. el §3 y los ejemplos en 10), permite, por el momento, comprobar la pervivencia de estos esquemas durante las décadas centrales y finales del siglo xvii e incluso las primeras del xviii, un periodo especialmente mal representado en el CORDE (4q-s).

- (4) a. no digo por quién ni por quién no, ca vuestra merçed lo sabe *mejor mucho* que yo (Gonzalo Chacón [atr.], [n. prov. Toledo, h. 1430], *Crónica de don Álvaro de Luna*, h. 1460-1500).
- b. estos plantos & avn *mayores mucho* hazia el triste Remondin (*Historia de la linda Melosina* [Toulouse], 1489).
- c. Toda paralisia que es con temblar es *mejor mucho* de guarir que no es la que es sin temblar (Vicente de Burgos [o. d.], trad. Bartolomé Ánglico, *De proprietabus rerum* [Toulouse], 1494).
- d. Aquí quedastes teñidos / *mejor mucho* que escarlata / de los baños desmedidos, / morados y más subidos / que carmín sobre la plata (Ambrosio Montesino [n. Huete, Cuenca, h. 1450], *Cancionero* [Toledo], 1508).
- e. sería que a los avarientos a quien la misericordia no basta ablandar la porfía e instancia de los verdaderos pobres los forzase (Domingo de Soto [n. Segovia, 1495], *Deliberación en la causa de los pobres* [Salamanca], 1545).
- f. no vamos a cabo ninguno que no hallemos tres leguas de mal camino, como dizen, *peor mucho* que este que lleuamos (Francisco López de Gómara [n. Gómara, Soria, 1511], *Crónica general de las Indias*, 2, 1553).
- g. Si en todas las cosas pasadas el gran Rey Motezuma tenía tanta majestad e grandeza como de lo dicho parece, *mayor mucho*, como convenia para conformar con las otras cosas, la tenía en la guarda y acompañamiento de su persona (Francisco Cervantes de Salazar [n. Toledo, h. 1513-1518], *Crónica de la Nueva España*, 1560).
- h. son muy ponzoñosas víboras, y *mayores mucho* que las de acá de España (Diego de Landa [n. Cifuentes, Guadalajara, 1524], *Los mayas del Yucatán*, h. 1565).
- i. Muy grande es la sed que tiene de nuestro bien [...], *mayor mucho* que la que el más cobdicioso hombre pudo tener de su bien é interesse proprio (Juan de Ávila [n. Almodóvar del Campo, 1500], *Epistolario*, ed. 1578).
- j. Porque ya vemos por la industria y osadía de los españoles, *mayor mucho* que todas las fingidas hazañas de los héroes celebrados de la Antigüedad, la habitación debajo la equinoccial (Fernando de Herrera [n. Sevilla, 1534], *Comentarios a Garcilaso*, 1580).

de la endemoniada (1609), obras en las que se encuentran, respectivamente, estos ejemplos: «[VELASQUILLO] [L]as mujeres se dice que son todas mentira, porque quitado un palmo de copete y otro de chapín, son nada. [CAPITÁN] *Mejor mucho* se puede decir de los capones que son mentira»; «[CRIADO] Oh señor mío, ¿cómo queda mi señora? [CONJURADOR] *Mejor mucho*, y queda más sosegada». Por fortuna, los casos de este tipo son mucho menos frecuentes que los asignables a autores de los que conocemos el lugar de origen o crianza y, en mayor o menor medida, su trayectoria vital.



- k. Ellas en fin son perjudiciales, indómitas y sisantes. *Peores mucho* que un mochilerillo de un soldado (Mateo Alemán [n. Sevilla, 1547], *Guzmán de Alfarache*, 2, 1604).
- l. edificó continuadamente hasta passar el arca, aunque *menor mucho* que aquella que pintan de Ezechiel (José de Sigüenza [n. Sigüenza, 1544], *Historia de la orden de San Jerónimo*, 3, 1605).
vn grande y excelente edificio, *mayor mucho* que el claustro principal deste conuento (*ibidem*).
se salio de todo *mejor mucho* que se esperaua (*ibidem*).
- m. a no ser ansy, *mejor mucho* es que acabe de curar a solas el que comencó (Juan Méndez Nieto [n. Portugal, formado en Salamanca], *Discursos medicinales*, 1606-1611).
- n. Pensaron algunos que era el día último del mundo, y no se engañaban mucho, porque semejante y *peor mucho* será (Prudencio de Sandoval [n. Valladolid o Tordesillas, h. 1552], *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, 1604-1618).
porq[ue] era *mayor mucho* el poder de su hermano (Prudencio de Sandoval, *Historia de los reyes de Castilla y de León*, 1615).
- o. tenían valedores y parientes en la junta, y un número grande de políticos, *peores mucho* que los herejes (Luis Cabrera de Córdoba [n. Madrid, 1559], *Historia de Felipe II, rey de España*, 1619).
- p. entro por vna ventana vn morcielago *mayor mucho* que los ordinarios (Hernando Ruiz de Alarcón [n. México, 1581], *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios*, 1629).
- q. entre estos dolores y angustias, *mayores mucho* que los que le arrancan el alma (Francisco de Valderrábano [n. Madrid, 1624], trad. San Audeno, *Vida y muerte de san Eloy*, Madrid, 1640).
puso premios perpetuos a los que jubilaban después de haber vencido en los juegos olímpicos, pero *mayores mucho* a los que morían, envejecían o enfermaban después de haber peleado en defensa de la república (Juan de Solórzano Pereira [n. Madrid, 1575], *Memorial... de los derechos... que se deben dar y guardar a los consejeros honorarios y jubilados*, 1642).
a todo respondía con un ánimo *mayor mucho* que la edad (Juan Eusebio Nieremberg [n. Madrid, 1595], *Ideas de virtud en algvnos claros varones de la compañía de Jesús*, 1643).
Mayor era el número de los niños y mujeres, *menor mucho* el de los varones (Isidro de San Juan [= Isidro García de Loaysa Espacha, n. Madrid, h. 1635], *Triunfo cuadragesimal de Cristo en nuestras costumbres*, 1672).
- r. La última, y *menor mucho*, que dixe llamarse observancia política (Pedro Galindo [n. Alcázar de San Juan], *Primera parte del directorio de penitentes*, 1682).
es la batalla también contra los enemigos de nuestro dios [...], *peores mucho* que brutos (Francisco Barambio [n. Buenache de Alarcón, Cuenca], *Discursos... contra las proposiciones del Dr. Miguel de Molinos, parte segunda*, 1692).



- s. tormentos innumerables le aguardan, *mayores mucho* y sin comparación ni proporción más espantosos que los que padecerán los seglares (Pedro de Peñalosa [n. Segovia, 1692], *Retiro espiritual y locución de dios al corazón del sacerdote*, 1754).

También se pospone *mucho* en relaciones comparativas a los adverbios *ante(s) / después y cerca / lejos* (o sus variantes léxicas *(a)luén / (a)lueñe*)¹⁰: el ejemplo más antiguo en el CORDE se encuentra, de nuevo, en el *Libro de las paradojas* de el Tostado (5a), y no es este el único texto que reaparece¹¹. Relacionamos a continuación los que aportan datos por vez primera (5b-n).

- (5) a. ca tantas llagas tenían los ladrones como el & en un tiempo fueron dadas a el & a ellos, enpero *antes mucho* se dize el aver fállesçido que non ellos (Alonso Fernández de Madrigal el Tostado, *Libro de las paradojas*, 1437).
 b. Fue loada y alabada / en angélicas canciones, / y en proféticos pregones / *antes mucho* pregonada (Juan del Encina [n. prov. Zamora o Salamanca, 1468], *Cancionero*, 1481-1496).
antes mucho de mes muerto (Juan del Encina, Égloga representada en Carnal, 1496).
 c. Aunque muchos la loaron *antes mucho* que nasciese, no vuo quien loar pudiesse (Lucas Fernández [n. Salamanca, h. 1474], *Auto o farsa del nacimiento de nuestro Señor*, 1514).

¹⁰ De nuevo, estos pares muestran asimetrías en su combinación con *mucho*: así, resultan residuales las secuencias *después mucho* y *cerca mucho*, con tan solo dos y un ejemplo, respectivamente (véase 5d, i). La equivalencia léxica nebrisense *cerca más mucho* = *proxime* es, dicho sea de paso, el único ejemplo de nuestro corpus en que la posposición de *mucho* arrastra al adverbio cuantificador *más* a la derecha del núcleo. El único ejemplo con *(a)lueñe* se da en un texto médico que no es fácil localizar geográficamente (aunque parece presentar rasgos orientales): «podemos las dar en liquida sustancia o en pilloras en la mañana o en la tarde *alueñe mucho* del çibo» (*De las melecinas*, ms. de la segunda mitad del siglo xv). Resulta muy interesante, con todo, su adscripción a una tradición discursiva que aporta en las mismas fechas (la segunda mitad del cuatrocientos) datos afines con otros esquemas: «pero si le posieres o gelo sopieres poner sabiamente en la mecha la sal quemada e del verde del cobre [...] es *mejor mucho*» (Fernando de Córdoba, *Suma de la flor de cirugía*, 1450-1500).

¹¹ Lo hacen también los siete siguientes: la *Corónica de Aragón* de 1499, con dos casos («mas *antes mucho* desto el rey don Jayme de Aragon: fue llamado por el papa. y criado capitan general dela iglesia»), la *Historia de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo («y aun *antes mucho* que él volviese de Chile»), la *Agricultura cristiana* de Juan de Pineda («San Agustín encarece lo mesmo, [...] y primero que todos Cicerón, y *después mucho* que él encareció Acursio esta falta»), la crónica jerónima de José de Sigüenza («llega la mañana: mas *antes mucho* que llegue, tornan a despertar a los que no pudieron dormir»), un tratado de Juan de los Ángeles («porque de los penitentes han de estar *lejos mucho* las dulzuras y los cantos quebrados», *Del divino sacrificio de la misa*, 1604), los *Comentarios* de García de Silva y Figueroa («Llegose *antes mucho* de medio dia al carauasar de Gehun») y la *Historia de Felipe II* de Luis Cabrera de Córdoba (véase 4o; «las cuatro [naves] que vinieron a la jornada de Inglaterra no las hizo el conde de Miranda, que *antes mucho* de su gobierno vinieron a España y volvieron a Nápoles»).



- d. *Cerca mas mucho*: proxime (Antonio de Nebrija [n. Lebrija, 1441], *Vocabulario español-latino*, 1495).
- e. tengan buen adereço de pastos y agua y no *lexos mucho* dela labrança si ser pudiere (Gabriel Alonso de Herrera [n. Talavera de la Reina, 1470], *Obra de agricultura*, 1513).
- f. cuando yo nací y aun *ante mucho* que naciese, los hados me destinaron para que amase a esta hermosa pastora (Jorge de Montemayor [n. Montemor-o-Velho, h. 1520], *Diana*, 1559).
- g. Toledo, que no hay hombre / que a tu antigua nobleza / la diese primer nombre, / pues *antes mucho* empieza / que Bruto y Tolemón, los dos hermanos / intentaran fundarte por sus manos (Agustín de Castellanos [n. Toledo, probablemente], *Liras*, 1605).
- h. Yo con otro dardo seguí su rastro, pero *lejos mucho*, porque partí más tarde (Juan de Jáuregui [n. Sevilla, 1583], trad. Tasso, *Aminta*, 1605).
- i. No *después mucho*, madre esclarecida / a Margarita hizo el mejor parto (Luis de Góngora [n. Córdoba, 1561], *Panegírico al Duque de Lerma*, 1617).
- j. *antes mucho* de la muerte / es cadáver el medroso (Gabriel Bocángel [n. Madrid, 1603], *Rimas y prosas*, 1627).
- k. No ha habido en el campo aprisco, / ni gruta en el monte umbroso / que no examine mi afecto / *antes mucho* que mis ojos (Francisco de Rojas Zorrilla [n. Toledo, 1607], *El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona*, 1634).
- l. La ballesta es un instrumento que se usó *antes mucho* que hubiese arcabuces (Alonso Martínez de Espinar [n. Madrid, 1588], *Arte de ballestería y montería*, 1644).
- m. pero a Escila se llega, / donde antes mucho que su mal presuma, / entre agua no, se anega / entre el fuego (Pedro Soto de Rojas, *Los fragmentos de Adonis*, 1619-1652).
- n. no *lejos mucho* del pajizo techo (Hernando Domínguez Camargo [n. Bogotá, 1606], *San Ignacio de Loyola*, 1659).

En la prosa teresiana, la posposición de *mucho* en relaciones comparativas se da sobre todo respecto del cuantificador *más* que forma sintagma por sí mismo (1a-e). La búsqueda de {*más / menos*} *mucho* con carácter comparativo en el CORDE recobra 33 casos de tales secuencias¹². Los casos más antiguos parecen localizarse en obras compuestas entre 1330 y 1350 preservadas en testimonios de fines del siglo XIV y ya del siglo XV (6a-c). Son numerosas las obras previamente aludidas que presentan igualmente estas secuencias, comenzando por la traducción

¹² También aquí es muy posible que las búsquedas de estos elementos en configuración no adyacente permitan recuperar en futuros trabajos un número no despreciable de ejemplos: valgan los que aquí se citan, pues, como mera muestra provisional. Son, de nuevo, bastante más frecuentes los casos de *más mucho* (un total de 23) que los de *menos mucho* (tan solo 10).



aragonesa del periplo de John Mandeville (6d)¹³: recogemos a continuación solo las que comparecen ahora por vez primera (6e-k).

- (6) a. mucho de omne se guardan allí do ella [sc. cierta dueña] mora, / *más mucho* que non guardan los jodíos la Tora (Juan Ruiz [¿n. Alcalá de Henares?], *Libro de buen amor*, 78cd) [mss. G y S].
 Por la cobdiçia pierde el omne el bien que tiene, / coida aver *más mucho* de quanto le conviene (*ibidem*, 225ab) [solo en el ms. S, del siglo xv].
- b. E como quier que tomaua plazer por que tanto bien lo aujan librado pero quele plazia *mas mucho* por que venjan estos fechos por el ynfante (Fernán Sánchez de Valladolid [atr.], *Crónica de Alfonso X*, h. 1340-1350 [manuscritos del siglo xv]).
 oue enfermedad de rromadizo y de calentura [...] y peso me mucho por que en tal tiempo me acaesçiera *mas mucho* (*ibidem*).
- c. Ca auja aun *mas mucho* que fablar conel (*Crónica de 1344* [versión de h. 1400, manuscrito de la primera mitad del siglo xv]).
- d. Entre los otros ay vna muy grant ymage *mas mucho* que ninguna delas otras (*Viaje de Juan de Mandevilla*, h. 1400).
- e. ca los alegres començamientos de aquel maestrado e de aquel oficio se adelantaron *más mucho* de lo que debían (Pero López de Ayala, trad. Livio, *Décadas*, h. 1400).
- f. como si un xerope es hecho de agua y de miel, y *más mucho* hay de miel que de agua, no decimos que este xerope es hecho de agua, mas de miel (Martín Alonso de Córdoba [n. Córdoba, fines del siglo xiv], *Jardín de nobles doncellas*, 1468).
- g. es notorio que vale *mas mucho* que la terçia parte de su reçebtoria (*Libro de acuerdos del concejo madrileño*, 1498-1501).

¹³ En concreto, y por orden cronológico, las 11 siguientes: la *Melosina* de 1489 (un caso de *menos mucho* y otro de *más mucho*), el tratado *De proprietatibus rerum* traducido por Vicente de Burgos (dos casos de *menos mucho* y uno de *más mucho*), la *Historia de las Indias* de De las Casas («por manera que había más de doscientos mill vecinos y de gente *más mucho* de un millón»), las obras historiográficas de Fernández de Oviedo (dos casos de *más mucho*), la crónica novohispana de Cervantes de Salazar («sin perder el plumaje y la otra espada, que fue *más mucho* que lo que antes había hecho»), las obras de Luis de León («incomparablemente grandísimo, gloriosísimo, perfectísimo, *más mucho* de lo que ninguno puede ni encarecer ni entender», *De los nombres de Cristo*, 1583), la *Agricultura cristiana* de Juan de Pineda (un caso de *más mucho*), la poética del Pinciano (un caso de *menos mucho* y dos de *más mucho*), los *Discursos medicinales* de Juan Méndez Nieto («de respondy que [...] estava muy bien tanta y tan prolixa linpieza, mas que para los demás *menos mucho* bastava»), el diálogo anónimo *El capón* («diome una fraterna brava, encareciendo el delito *más mucho* de lo que era») y el *Compendio historial* de Jufre del Águila (un caso de *menos mucho* y otro de *más mucho*). Ningún detalle podemos aportar, por otra parte, acerca del origen geográfico del manuscrito que contiene el siguiente ejemplo: «Conviene a saber por qué *más mucho* es el sancto nonbre oy loado e glorificado e bendicho» (*Sermonario castellano*, ms. del siglo xv).



- h. [VALERIO][...] Si los hombres conosciessen las mercedes que dios les haze en esto, en toda la vida dexarian de dalle gracias por ello. [CHRISTIOLA] *Mas mucho* las mugeres a mí parescer, y por esso se las doy yo (Francisco Martínez de Castrillo [n. Castrillo de Onielo, sudeste de Palencia, h. 1520], *Tratado breve sobre la maravillosa obra de la boca*, 1570).
- i. Y digo que tirando por qualquier punto inferior al sexto dicho, tirarán siempre *menos mucho* (Luis Collado [n. Lebríja, mediados del siglo xvi], *Plática manual de artillería*, 1592).
harán muy alta la puntería y *más mucho* de lo que se pensava (*ibidem*).
- j. Pedro de Oña [n. Angol, Chile, 1570] («Dejaos agora deso, nunca justo, / y *menos mucho* en tales ocasiones», *Arauco domado*, 1595).
- k. antes digo *menos mucho* de lo que ha sido (*Descripción del modo de visitar el templo de La Meca*, h. 1650).

En realidad, es posible encontrar algún caso más antiguo de *más mucho* (7a)¹⁴, pero resulta dudoso que la secuencia participe aquí en relaciones comparativas: *cutiano* «a menudo» parece imponer una interpretación habitual del evento que es difícilmente compatible con una correlación cuantitativa (si el estado de cosas en que se encuentra el rey de forma continuada es el enfado, ¿con qué otro estado de cosas establece *más* una comparación?); más bien, *más mucho* parece recibir en este caso una interpretación holística con un sentido equivalente al del simple *mucho*, si bien probablemente enfática en términos de grado (y semejante, por tanto, a la del moderno superlativo absoluto *muchísimo*), lo que posiblemente explique algunos casos en que *más mucho* concurre de forma aparentemente redundante con otros cuantificadores (subrayados en 7b). En otros ejemplos medievales, la secuencia parece equivaler al simple *más* (al que añade seguramente una noción de grado alto)¹⁵, como se aprecia en entornos escalares, pero no comparativos, en que *más mucho* se inserta en esquemas de correlación gradual (7c) o de grado incremental y límite (7d). Estos esquemas no sobrepasaron, aparentemente, la

¹⁴ No lo sería este de la quinta parte de la *General estoria*, pues el carácter muy tardío del manuscrito hace imposible atribuirlo a un *usus scribendi* alfonsí que no parece manifestar esta secuencia en ningún otro caso: «destas profeçias que dixo aquel estrellero figulo. mucho espantaron al pueblo de Roma mas avn mayores rrazones destas sobre esto mjsmo ca eran mas descubiertas los despantaron despues *mas mucho*».

¹⁵ Naturalmente, esa noción de grado alto es la misma que aporta *mucho* a *más* en las relaciones auténticamente comparativas. A ella se refiere Nebrija en un interesante comentario metalingüístico a propósito de los elementos morfológicamente comparativos, mostrando así indirectamente el vigor del esquema *más mucho* a las puertas del siglo xvi: «Mas aun que el latin haga comparativos de todos los nombres adjectivos que reciben mas o menos en su significacion, nuestra lengua no los tiene sino enestos nombres *mejor*: que quiere dezir mas bueno. *peor* que quiere dezir *mas malo*. *maior* que quiere dezir *mas grande*. *menor* que quiere dezir *mas pequeño*. *mas* que quiere decir *mas mucho* [...] como diziendo *io tengo mas que tu* quiero dezir *mas mucho que tu*» (Antonio de Nebrija, *Gramática castellana*, 1492, f. 30v [subrayado mío]).



Edad Media, y en todo caso no responden a una auténtica posposición de *mucho* a *más* en correlaciones comparativas, por lo que, una vez mencionados aquí, no los tendremos ya en cuenta entre los datos de este estudio¹⁶.

- (7) a. Reï, ¿en qué contiendes? / Semeja que cutiano *más mucho* te enciendes (Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*, manuscrito de la primera mitad del siglo XIV).
- b. ca mucho so mesquino e *más mucho* eres Tú más misericordioso e benigno (*Vida de san Isidoro*, h. 1444).
Este nos dize maravillas e *más mucho* nos dirá mayores si lo no matáremos (*El baladro del sabio Merlin* [Burgos], 1498).
- c. Quanto más está el omne al grand fuego allegado, / tanto *más mucho* se quema que quando está alongado (*LBA*, 603b) [así en el ms. G: *tanto muy más* en S].
- d. encobrid aqueste pleito lo *más mucho* que podades (*LBA*, 708c) [mss. S y G]. sera forçado sañudo por *mas mucho* que aprenda (Pedro de Toledo [n. posiblemente en Toledo], trad. Maimónides, *Guía de los perplejos*, 1419-1432).

Como Teresa de Jesús, otros autores presentan esquemas comparativos con *mucho* pospuesto a un sintagma preposicional cuyo término es un sintagma nominal cuantificado (véase 1g). Junto a autores ya conocidos (Fernández de Oviedo, Pedro Mejía, Cervantes de Salazar) aparece algún texto nuevo (8). Nótese que *mucho*, como adverbio que es, no concuerda con el sustantivo tras el que aparece, como muestran los ejemplos con nombres femeninos (*dificultad*, *bondad*, *prisa*, *costa*).

- (8) era mucho más rico e sumptuoso, e *de más valor mucho* que quanto se había visto (Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, 1535-1557).

¹⁶ Del mismo modo, tampoco consideraremos las secuencias en que *más mucho* se antepone al núcleo (sustantivo, adjetivo o adverbial) del grupo cuantificativo en relaciones comparativas, puesto que, con toda evidencia, no responde a la clase de posposición de *mucho* a dicho grupo que tratamos de analizar en este trabajo. Dejamos, eso sí, constancia de algunos ejemplos de este esquema que, al parecer, solo se dio en textos del oriente peninsular (Aragón y los territorios de habla catalana) en los siglos XIV-XVI: «Ca *mas mucho fructo* dan los mançanos que son fechos de los granos de los mançanos» (Ferrer Sayol, trad. Paladio, *Agricultura*, 1380-1385); «uidia quela Çiudad de Capua hauia estado *mas mucho ententiuament & perseueradament* sitiada & combatida por los Romanos que porel defendida» (Juan Fernández de Heredia, *Gran crónica de España*, 1385, vol. I); «después la su gloria son *más mucho honorables* que todos otros mandamientos» (trad. Francesc Eiximenis, *Libro de las donas*, 1448); «Primero su buen regimiento en el comer y beuer guardando se de cosas frias y humidas: y ende *mas mucho beuer*» (Damián Carbón, *Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños*, 1541).



e agora catad lo que quereys fazer, ca no es pequena cosa de acometer al cauallero que es *de gran bondad mucho* (*Demanda del santo Grial* [Sevilla], 1535).

el cuerpo humano es húmido, blando, de poca fuerça, movable conforme a la Luna; por livianas causas se altera, sus miembros son para poca obra, cresce *a grande priessa mucho* (Pedro Mejía, *Silva de varia lección*, 1540-1550). y así, sin peligro y *con menos dificultad mucho* de la que pensaban, ganaron aquella torre y albarrada (Francisco Cervantes de Salazar, *Crónica de la Nueva España*, 1560).

estas dos se pueden sustentar mejor en chile y *con menos costa mucho* (Antonio Xuárez Bela de Priego [n. Sevilla], *Carta a Felipe IV*, 1624).

Mencionaremos, en fin, una construcción comparativa no empleada por Teresa de Jesús, pero que se hallaba en uso en su tiempo: esporádicamente, en efecto, es posible que *mucho* arrastre al cuantificador *más* tras el núcleo adjetival (9a) e incluso tras un comparativo sincrético (9b). El principal interés de esta variante reside en que parece ser la más frecuente hacia el final del periodo de vigencia del conjunto de estas construcciones, esto es, en las primeras décadas del siglo XVIII.

- (9) a. después de pasadas yo las puentes, ya que me quise volver, las hallé tomadas y *ahondadas mucho más* de lo que habíamos cegado (Hernán Cortés [n. Medellín, 1485], *Cartas de relación*, 1519-1526).

es de hablar siempre acostumbrado, *fanfarrón mucho más* que aquí no escribo (Francisco Garrido de Villena, trad. Matteo Boiardo, *Orlando enamorado* [I, 7, 38], 1555).

Tulia, hija suya, que se casó con Tarquino el Soberbio, *soberbia ella y feroz mucho más* que el marido, le incitó a que matase a su padre (Benito Jerónimo Feijoo [n. Pazo de Casdemiro, Orense], *Teatro crítico universal* 2, 1728).

Añado que este argumento se puede retorcer fortísimamente contra la sentencia común, probando que de ella se sigue que los ojos verían claramente a un tiempo dos objetos *distantes mucho más* que aquellos sobre que se forma contra nosotros el argumento (Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal* 3, 1729).

- b. Para caso tan ignominioso / partieron, como digo, dos lebreles, / que fueron Alarcon y Joan Llamoso, / *peores mucho mas* y mas crüeles (Juan de Castellanos [n. Alanís, Sevilla, 1522], *Elegías de varones ilustres de Indias*, 1589).

Y ansi en este primer compartimento de la Gramatica se pusieron quatro varones insignes en ella, en diuersas posturas, aunque todos con grauedad y decoro sentados, y *mayores mucho mas* que el natural (José de Sigüenza, *Historia de la orden de San Jerónimo*, 3, 1605).

los vaivenes violentos del santo cuerpo pendiente de los clavos que ocasionan insuportables dolores, y *mayores mucho más* con la inhumanidad



de dejar de golpe caer la cruz sobre el hoyo (Martín de Rajas [n. Ciudad Real, fines del siglo xvii], *Sábados dolorosos marianos*, 1740) (ejemplo localizado en Google Libros).

En definitiva, el recorrido histórico de estos fenómenos puede sintetizarse como sigue: cumplido el primer tercio del siglo xiv comienzan a documentarse casos de *mucho* pospuesto a *más*, mientras la posposición con *menos*, con los cuantificadores sincréticos, los adverbios tempoespaciales escalares y los grupos cuantificativos con núcleo adjetivo se desarrollan desde comienzos del siglo xv y a lo largo de esa centuria. Con estos usos ya perfectamente implantados (Nebrija, como se ha visto, llega incluso a gramatizar *más mucho*), surgen entre los últimos años del cuatrocientos y 1520 ejemplos de posposición en configuraciones más esporádicas (tras sustantivos, véase 3a; en sintagmas preposicionales adjuntos con término nominal, véase 8) y un esquema poco frecuente con posposición en bloque de *mucho más* (9). Todas estas posibilidades de posposición perviven durante el español clásico, alcanzando aún con cierto vigor la frontera de 1700: a partir de ahí, van dejando de documentarse hasta desaparecer enteramente de la lengua escrita hacia la mitad del siglo xviii.

3. ADSCRIPCIÓN DIATÓPICA DE LOS ESQUEMAS COMPARATIVOS CON *MUCHO* POSPUESTO

La posposición de *mucho* es, pues, uno más de los muchos esquemas sintácticos incubados a partir de mediados del siglo xiv que refuerzan su presencia e incrementan sus entornos de aparición en el xv para conocer su mayor auge en el español clásico (y, en este caso, su decadencia en las décadas iniciales del «primer español moderno»). Pero una observación más detenida de los casos documentados deja traslucir, además, un doble origen dialectal de este fenómeno.

En efecto, la gran mayoría de los datos recabados se deja ubicar, por el lugar de nacimiento y crianza (y, en muchos casos, también de actividad durante la edad adulta) de sus productores, en un área bien definida del centro-oeste y oeste peninsulares: por el norte, la isoglosa castellana de la posposición de *mucho* en estructuras comparativas alcanzaría el límite septentrional de la actual provincia de Zamora (Benavente: 10a)¹⁷, pero no entraría en la de León, y discurriría en una línea ligeramente escorada hacia el sudeste hasta el borde suroccidental del Cerrato palentino (6h), que parece constituir su límite oriental; discurriría a continuación, quizá en paralelo al Pisuerga, en dirección sudoeste hasta la ciudad de Valladolid, que se antoja un importante núcleo de difusión del fenómeno desde

¹⁷ En (10) recogemos ahora ejemplos no previamente citados procedentes de las búsquedas en Google Libros. Remitimos igualmente, para cada localización geográfica, a los ejemplos ya presentados.



sus comienzos hasta su declive (véanse 2c, 2l, 4n, 6b), y siguiendo a continuación, aproximadamente, el curso del Eresma, llegaría hasta la ciudad de Segovia (4e, 4s), pero no alcanzaría el centro y este de la provincia homónima; por tierras de Ávila, donde tiene igualmente una clara presencia desde los albores del siglo xv (véanse 1, 2b, 2m, 5a), alcanza el occidente de Toledo (2n, 5e) y la propia metrópolis toledana, que fue sin duda otro de sus focos difusores (10b; véanse 4a, 4d, 4g, 5g, 5k), especialmente por el territorio directamente dependiente de su poderosa diócesis (Ocaña, Alcalá de Henares, Torrejón de Ardoz, Torrelaguna: 10c, véase 6a)¹⁸ o bajo su esfera de influencia hasta mediados del siglo xvi, como la ciudad de Madrid (cuya representación, como es de esperar, aumenta a raíz de la capitalidad de la villa, pero es ya significativa con anterioridad: 2g, 3b, 4o, 4q, 5j, 5l, 6g); desde las provincias de Ávila y de Toledo (10d; véanse 4m, 5bc), en fin, el fenómeno se extiende en dirección sur hacia el sur de Extremadura (10e; véanse 2o, 2p, 9a), y la provincia de Ciudad Real (10f; véanse 4i, 4r)¹⁹, para dejar una importante huella en la Andalucía occidental (ciudad de Córdoba: 5i, 6f²⁰; provincia de Sevilla: 5d, 6i, 9b), y muy principalmente en la ciudad de Sevilla (2e, 2h, 2i, 4j, 4k, 5h).

¹⁸ Y quizá incluso la franja occidental de la provincia de Cuenca, con Huete al norte y Belmonte al sur (véase 2l, 4d), si bien la formación de Luis de León se produce desde muy temprana edad en territorios bastante más al oeste (Madrid, Valladolid, Salamanca), mientras Ambrosio Montesino ejerce su actividad durante la mayor parte de su vida en Toledo, ciudad donde publicará su *Cancionero* (1508), en el que adopta ya en fecha temprana formas neológicas toledanas en auge, como los demostrativos *esotro / esotro* (Octavio de Toledo, 2018).

¹⁹ Los ejemplos extremeños proceden exclusivamente de la provincia de Badajoz, no de la de Cáceres, lo que hace pensar que la ruta de extensión a esta región debió ser la que vincula (mediante una importante red de cañadas pecuarias, entre otras cosas) el sur de Ávila y el oeste toledano con el valle del Guadiana, si bien la importancia de la orden de Santiago en la Extremadura meridional puede hacer pensar igualmente en movimientos de repoblación directa desde el noroeste peninsular (para la dinámica de repoblación en estas tierras durante los siglos xiii-xv, véase Montaña, 1997). En cuanto a Ciudad Real, y aunque los datos son muy escasos, es interesante notar que los ejemplos en esta provincia se escalonan diacrónicamente en correspondencia con una distribución geográfica de suroeste a noreste en lo que hace al lugar de crianza de los autores: Almodóvar del Campo (h. 1550-1570: 4i), Daimiel (1605: 0f), Alcázar de San Juan (1682: 4r); el primer ejemplo en la zona central de Cuenca es ya de 1692 (4r). Quizá pueda haber aquí un indicio de que la extensión de estas construcciones por tierras manchegas se hizo en primer lugar siguiendo las rutas que conducían de forma directa desde el entorno de Toledo al sur andaluz, mientras que solo más tarde (entre fines del xvi y fines del xvii) se habría producido una difusión interna de (sur)oeste a (nor)este por la submeseta meridional.

²⁰ Naturalmente, Góngora (véase 5i) no es, sin duda, el mejor autor al que recurrir como «informante» dialectal del pasado: en el *Panegírico al Duque de Lerma*, con el que inicia la etapa de mayor elaboración de su lengua poética, *no después mucho* quizá sea tan solo un buscado hipérbaton de inspiración latinizante.



- (10) a. Pero *mayor mucho* fue la dificultad de la isla Acale (Florián de Ocampo [n. Zamora, h. 1499], *Crónica general de España*, 1553).
También se declara, y *mejor mucho*, la significación de este nombre (Juan de Santa María, OFM [n. Benavente, 1551], *República y policía cristiana*, 1615).
y le reprehendían y perseguían con grande extremo, aunque *mayor mucho* era el de su paciencia y mansedumbre (Juan de Santa María, *Crónica de la provincia de San José* [de minoritas descalzos], 1615).
la obscuridad era mucha, y *mayor mucho* la ventisquera (Juan de Santa María, *Vida, excelentes virtudes y obras miraculosas* [de] *fray Pedro de Alcántara*, 1619).
las obras que emprendía, *mayores mucho* de lo que él podía (*ibidem*).
- b. dale una vista *mejor mucho* que la pasada (Juan de Luna, OP [n. Toledo, ¿h. 1550?], *Sermones de cuaresma*, 1609).
lo mismo que agora llamamos maza, aunque era *mayor mucho* que a la que atan la cadena de la mona (Sebastián de Covarrubias [n. Toledo, 1539], *Tesoro*, 504a [s.v. *cepo*], 1611).
mucho daño les hizo cuando [...] ejercitó en ellos fuerças, pero *mayor mucho* cuando [...] (Manuel de Nájera [n. Toledo, 1604], *Panegíricos en festividades de varios santos*, 1648 [cito por la 2.^a ed., 1651]).
- c. Grande es el [gusto] que yo recibo [...], y *mayor mucho* le recibiera si [...] (Marcos Martínez [n. Alcalá de Henares], *Tercera parte del Espejo de príncipes y caballeros*, 1587).
sí el capitán, con todo esso, en tanto desorden se anima, es cosa grande, pero *mayor mucho* es si [...] (Martín Peraza [n. Ocaña, h. 1557], *Sermones quadagesimales*, 1605).
favorable a la gente de a caballo, que en número es *mayor mucho* que la nuestra (Sebastián de Mesa [n. Torrejón de Ardoz], *Jornada de África por el rey don Sebastián*, 1630).
Determinose dios a mostrar ser *mayor mucho* su poder (José de Almonacid, OCist [n. Torrelaguna], *El abulense ilustrado*, 1672).
- d. y lo mismo se vee hazen algunos hombres haciendo obras muy perfectas con calor moderado [...], *mayores mucho* y más perfectas que pudieran haxerlas con calor muy fuerte (Antonio Núñez de Zamora [n. Salamanca, 1570], *De lo que significa el cometa que pareció a 9 de octubre de 1604*, 1610).
- e. y así este gran peligro en que nos vemos / sufriendo, *menor mucho* le haremos (Luis Zapata de Chaves [n. Llerena, 1526], *Carlo famoso*, 1566).
- f. Tiene fuerça [...] absolutamente, *mayor mucho* la tiene en preñadas (Juan Alonso y de los Ruizes de Fontecha [n. Daimiel], *Diez privilegios para las mujeres preñadas*, 1606).

Puesto que los testimonios andaluces más tempranos (Pero Tafur, Alonso de Córdoba, Nebrija) son ya de la segunda mitad del siglo xv, parece razonable pensar que el fenómeno fuera importado al valle del Guadalquivir a lo largo del



cuatrocientos desde espacios más septentrionales, del mismo modo que desde Andalucía occidental debió extenderse, a partir de 1500, hacia Granada (2f, 5m) y en dirección a América (Nueva España: 4p; Nueva Granada: 5n; Chile: 6j)²¹. Hacia el norte, los primeros datos apuntan por igual al entorno de la diócesis de Toledo (el ámbito en que se desarrolló el arcipreste de Hita, véase 6a) y al de la ciudad de Valladolid (6b); entre ambos aflora, algo después, un foco abulense que presenta ya esquemas innovadores (2b, 5a): así, aunque aportaremos en el apartado siguiente argumentos que invitan a suponer que el cambio se extendió de noroeste a sureste a través del Sistema Central, lo cierto es que las fuentes escritas sugieren que hacia mediados del siglo XIV la posposición de *mucho* al cuantificador *más* debía haberse instalado ya en un amplio territorio entre el Duero y el Tajo con la actual provincia de Ávila en su epicentro aproximado, territorio en que debían darse ya de antemano, por otra parte, las condiciones sintácticas idóneas para que se activasen ulteriores innovaciones, consistentes en la extensión de la posposición a otros entornos. Dada esa situación de partida, debió desempeñar un papel importante en la difusión del haz de nuevas construcciones (o, al menos, en su refracción por escrito), al norte de las sierras centrales, el influjo mutuo entre un conjunto de núcleos urbanos (Zamora, Toro, Salamanca, Valladolid, Medina del Campo, Ávila, Segovia) similares en tamaño y pujanza, bien conectados entre sí y muy dinámicos entre la Baja Edad Media y las primeras décadas del quinientos, así como, al sur de la cordillera, la capacidad de irradiación de Toledo sobre su extenso ámbito de influencia, por lo que no se hace necesario pensar en una extensión mediante una contigüidad geográfica estricta sino, quizá, en unos usos innovadores crecientemente compartidos por la burguesía y el patriciado urbano de esa red de ciudades de la meseta norte que, al penetrar en el ámbito toledano a mediados del siglo XV, y en Córdoba y Sevilla poco después, se vieron propulsados por toda la mitad oeste peninsular al sur del Tajo.

El segundo núcleo dialectal, menos predominante, tiene su centro en tierras aragonesas (11a; véase 2a = 6d, 2d, 2k, 2q, a los que cabe sumar los impresos tolosanos de 4b-c y el manuscrito de 6e)²², con extensión al romance no catalán

²¹ Naturalmente, en la difusión por estos territorios de nueva incorporación a la Corona castellana pudieron desempeñar un papel gentes de otra procedencia, especialmente en el caso de las Indias: varios de los autores que ofrecen más ejemplos de posposición de *mucho*, como el toledano Francisco Cervantes de Salazar, el extremeño Reginaldo de Lizárraga o los madrileños Gonzalo Fernández de Oviedo y Melchor Jufre del Águila pasaron largos años, y en algún caso la mayor parte de sus vidas, en diversos territorios americanos, lo mismo que sevillanos como Bartolomé de las Casas o Juan de Castellanos.

²² Para el claro orientalismo aragonés de la traducción de Vicente de Burgos (o, al menos, de su edición tolosana), véase Sánchez y Jiménez (2008); para el no menos evidente de la *Melosina* de 1489, véase Frontón (1996). También el manuscrito de la traducción de parte de las *Décadas* de Livio por Pero López de Ayala (a través de la versión francesa de Bersuire) que se emplea en



empleado en tierras aún más al este (11b; véase 2j) y a territorios inmediatos hacia el oeste bajo administración castellana, pero con hablas de rasgos orientales (oriente de Soria, 4f, y tierras de Guadalajara al noreste y este de La Alcarria, 4i)²³. Las primeras documentaciones son de comienzos del siglo xv (2a), y se continúan hasta (al menos) mediados del siglo xvii.

- (11) a. sucedieron a los otros, *mayores mucho* en virtud (Juan López [de Caparroso, n. Borja, ¿1542?], *Tratado del santísimo sacramento del altar y sacrificio de la misa*, 1608).

otros [prodigios] nuevos y *mayores mucho*, muy más desusados y prodigiosos (Antonio Oliván de Maldonado [n. Zaragoza, mediados del siglo xvi, m. 1631], *Gobierno moral del alma*, 1623).

No solo son peores que Faraón, pero *peores mucho* (dize S. Paulino) que los mismos demonios (Jerónimo Bautista de Lanuza [n. Híjar, Teruel, 1553], *Homilias sobre los evangelios... de la cuaresma*, 3, 1633).

- b. al día siguiente te[n]drás las melcas *mejores mucho* q[ue] las otras q[ue] se haze[n] co[n] mucho aparejo (Francesc Micó [n. Vic, 1528], *Alivio de los sedientos*, 1576).

Grande será en aquel día la tribulación [...], pero principalmente la del judío, *mayor mucho* sin comparación que la del griego y gentil (Francisco Escrivá [n. Valencia, 1539], *Discursos de los estados de las obligaciones particulares del estado*, 1613).

La tabla 1, que reúne todos los casos de entornos comparativos con *mucho* pospuesto recabados para este estudio, muestra con claridad el peso abrumador de los datos del núcleo centro-occidental²⁴ y la escasez extrema de ejemplos

la edición que recoge el CORDE es igualmente de un orientalismo flagrante, como muestran, por ejemplo, tanto la selección como el empleo sintáctico de adverbios y preposiciones locativas (véase Octavio de Toledo, 2016c). A los autores aragoneses cabe añadirles, con toda probabilidad, los navarros, al menos a juzgar por este ejemplo (de estilo reconociblemente teresiano, por lo demás) en la edición póstuma de los cuadernos personales de una cisterciense pamplonesa: «en mi vida me parece he tenido semejante dolor; devía de ser por comenzar entonces, que ya, por la gracia de dios, *mayores mucho* son sin comparación» (Antonia Jacinta de Navarra y de la Cueva [n. 1602, m. 1656], en José Moreno Curiel, *Jardín de flores de la gracia*, 1736).

²³ Una posición más central en la provincia ocupa Cifuentes, cuna de fray Diego de Landa (4h), a quien optamos por no adscribir al bloque oriental ni tampoco al occidental (tomó el hábito en Toledo).

²⁴ Hemos incluido dentro de los occidentales los 4 casos presentes en autores u obras de origen portugués, como los textos de Jorge de Montemayor (5f) y Juan Méndez Nieto (4m), la *Crónica de 1344*, traducida a partir de un original en lengua lusa (6c; véase Catalán, 1970) o este texto de autor igualmente portugués: «ejército mayor que todos los que pudieron formar sus antecesores, si bien *menor mucho* que los con que los miramamolines [...] invadian las provincias de Hespaña cuando pasaban a ella» (Antonio Páez Viegas, *Principios del reyno de Portugal con la vida y hechos de Don Alfonso Henríquez, su primero rey*, 1641).



que figuran en textos a los que puede asignarse un origen alternativo a los dos núcleos señalados²⁵: sin contar los casos de origen no atribuible²⁶, pueden considerarse occidentales el 76% de los ejemplos de *más mucho* y orientales los restantes, porcentajes que vienen a reproducirse aproximadamente en los otros entornos (76% y 20%, respectivamente, con comparativos sintéticos, y las mismas cifras con núcleos adjetivales; 83% y 13% con adverbios escalares y 100% de ejemplos occidentales con sintagmas preposicionales) y arrojan unas cifras globales de un 78% de ejemplos procedentes del núcleo occidental, un 19% de ejemplos del núcleo oriental y tan solo un 3% de casos de otra procedencia geográfica.

²⁵ Incluimos aquí a un autor procedente del noroeste de Cuenca (Ambrosio Montesino, 4d), otro del área central de la misma provincia (Francisco Barambio, 4r), un tercero del centro de la provincia de Guadalajara (Diego de Landa, 4h) y un cuarto de la ciudad de Burgos, el humanista Pedro Fernández de Villegas, que produce en fecha temprana el único ejemplo de *mucho* pospuesto localizable en toda la provincia homónima: «son como truchas muy buenas y aun *mejores mucho*» (Pedro Fernández de Villegas [n. Burgos, 1453], trad. Dante, *Infierno*, Burgos, 1515). Debe tenerse en cuenta, no obstante, que Fernández de Villegas trabajó principalmente en el entorno de Juana de Aragón, la bastarda de Fernando el Católico casada con el condestable Bernardino Fernández de Velasco (para una breve semblanza de esta dama y su círculo humanístico, véase Mondola, 2017: 11-28), por lo que posiblemente pueda suponérsele una notable familiaridad con modelos de escritura orientales (aragoneses, catalanes, italianos) que pudo tender a imitar (véase de nuevo Mondola, 2017: 174-185). Además, hemos encuadrado aquí un texto de autor granadino (5m) y otro editado en Granada (2f), aunque lo más probable, como hemos explicado, es que el fenómeno llegara a esta urbe desde el occidente andaluz, pues no se dan casos más al este, en las actuales provincias de Almería, Albacete o Murcia.

²⁶ En esta categoría entran, para {*más / menos*} *mucho*, los ejemplos procedentes de la *General estoria* 5, un *Sermonario castellano* cuatrocentista, el diálogo *El capón* (aunque se produjo sin duda en el entorno de Toledo) y la *Descripción del modo de visitar el templo de la Meca* (con un ámbito original de producción aragonés, pero «sin apreciable huella de aragonesismos» en su versión final, según Epalza, 2001). Con los comparativos sincréticos, resultan no asignables dos obras anónimas, un tratado de cirugía (el citado en la n. 10) y una traducción bíblica cuatrocentista (la conocida con la sigla E3), si bien volveremos más adelante sobre la presencia de *mucho* pospuesto en ambas tradiciones discursivas; además, no hemos logrado recabar datos suficientes acerca del origen de un Juan Ochoa de Lasalde (por los apellidos, quizá gipuzcoano) que presenta un caso de *mejores mucho* en la *Primera parte de la Carolea inchiridion* (Lisboa, 1585), como tampoco de un Alonso de Maldonado (de apellido esta vez occidental, aunque muy difundido) que deja un ejemplo de *mayor mucho* en *Crónica universal de todas las naciones y tiempos* (1622) ni del minorita Luis de San Juan Evangelista, que emplea igualmente *mayor mucho* en su *Arte que enseña a evitar las culpas y unirse el alma con dios* (1640). Finalmente, entre los ejemplos con sintagma preposicional (véase 8), no nos resulta dialectalmente asignable la *Demanda del santo grial* impresa en Sevilla en 1535.



Esquema	Occidente	Oriente	Otro origen	Origen no asignable
{ <i>más / menos</i> } <i>mucho</i>	22 (67%)	7 (21%)	0	4 (12%)
{ <i>mejor / peor</i> / <i>mayor /</i> <i>menor</i> } <i>mucho</i>	79 (72%)	21 (19%)	4 (4%)	5 (5%)
{ <i>antes /</i> <i>después / lejos</i> / <i>cerca</i> } <i>mucho</i>	19 (79%)	3 (13%)	1 (4%)	1 (4%)
<i>más</i> ADJ <i>mucho</i>	19 (76%)	5 (20%)	1 (4%)	0
[Prep + N] <i>mucho</i>	5 (83%)	0	0	1 (17%)
TOTAL (196)	144 (73%)	36 (18%)	6 (3%)	11 (6%)

[TABLA 1]. Distribución dialectal de las principales construcciones comparativas con posposición de *mucho*.

Grandes áreas del territorio, pues, jamás conocieron, al parecer, los fenómenos aquí descritos: destaca, sobre todo, la casi total ausencia de datos asignables al centro-norte peninsular, esto es, a las actuales provincias de La Rioja y Álava, el occidente de Vizcaya, Burgos (con un solo caso, discutido en la n. 25), Santander, Palencia (a excepción de su reborde meridional) y León, todas ellas con abundante representación entre los autores recogidos en el CORDE²⁷. Tampoco parece que estas construcciones cundieran en la amplia franja de tierra que separa ambos núcleos al sur de los sistemas central e ibérico (centro y oeste de Guadalajara, Cuenca) ni que penetraran en dirección al sudeste peninsular (Albacete, el área no catalanohablante de Alicante, Murcia, Almería, el oriente de Granada). La posposición de *mucho* en construcciones comparativas parece históricamente restringida, en resumidas cuentas, a un área centro-occidental homogénea y, con carácter subsidiario, a un área marcadamente oriental enteramente independiente de la anterior, pero que desarrolla los mismos fenómenos con una cronología semejante. Dedicaremos la próxima sección a tratar de averiguar las razones últimas de esta doble distribución diatópica.

²⁷ No nos atrevemos, en cambio, a extender la observación a Asturias y Galicia, regiones que en los siglos xv-xvii aportan un número muy reducido de autores y textos al corpus. Con todo, los datos de Feijoo (véase 9a) y otros que expondremos más adelante sugieren que el fenómeno era conocido desde fecha temprana en gallego.



4. LAS CONSTRUCCIONES NO COMPARATIVAS CON *MUCHO* POSPUESTO Y LA POSPOSICIÓN DE COMPLEMENTOS DE MEDIDA: ESBOZO DE EVOLUCIÓN HISTÓRICA

Los esquemas comparativos no son los únicos en los que *mucho* puede aparecer tras el elemento al que cuantifica: la posposición se da igualmente con núcleos adjetivos en entornos no comparativos, fenómeno que comparece ya en textos del siglo XIII (12a) y que, al menos a partir del siglo XIV, reproduce el reparto dialectal recién descrito²⁸, con apariciones que se concentran, de un lado, en el núcleo centro-occidental (12b, donde se observa de nuevo en tres textos —el *Libro de buen amor*, la *Crónica de tres reyes* y el *Libro de las paradojas* de Alonso Fernández de Madrigal el Tostado: véanse 2b, 6a-b, 5a— que posponen también *mucho* en esquemas comparativos y apuntan, respectivamente, a los ámbitos toledano, vallisoletano y abulense)²⁹, incluida su área meridional (12c), y por otra parte abundan en el aragonés bajomedieval, particularmente en Fernández de Heredia (12d)³⁰. A lo largo del siglo XV, los autores y textos de origen atribuible que cabe añadir a la nómina

²⁸ Es posible que este reparto se diera ya en el siglo XIII, con el núcleo oriental representado por ejemplos como el de Berceo y la *Fazienda* (o un ejemplo en la *Santa María Egipciaca*: «Tres panes hobo *non grandes mucho*: / aquellos fueron el su conducho»), pero no resulta fácil asignar a una región concreta manuscritos como el del *Lapidario* o la *General estoria 1*, donde intervinieron sin duda numerosos redactores y, como en la producción alfonsí en su conjunto, «la norma es más bien la variación dialectal» (Fernández-Ordóñez, 2004: 404). No deja de llamar la atención, sin embargo, que contengan ejemplos de posposición de *mucho* los códices más reconociblemente occidentalizantes (el de la *General estoria 4*, o el códice E1 de la *Estoria de España 1*, del que procede el siguiente ejemplo: «e fue otro día la batalla tan grand que segund cuentan las estorias. numqua enante mayor fue daquella. e fue *ferida mucho* assi que duro desde la manñana bien fasta ora de uiesperas»; para los «rasgos leonesizantes» de estos códices —aunque no necesariamente, claro está, en todas sus secciones—, véase Fernández-Ordóñez, 2004: 406-408). También se encuentran ejemplos en el códice E2 de la *Estoria de España* (por ejemplo, «lo ternan por cosa *estranna mucho*») bastante más tardío que los anteriores (mediados del siglo XIV) pero probablemente compuesto por Fernán Sánchez de Valladolid (véase Fernández-Ordóñez, 2002: 62-63), lo que resulta interesante en vista de los ejemplos atribuibles a este autor en (6b) y (12b).

²⁹ Para la occidentalidad de los textos que subyacen a la *Historia troyana polimétrica* y que dejan en sus manuscritos castellanos una clara impronta lingüística, véase el estado de la cuestión en Pichel (2010).

³⁰ Tanto en el ámbito occidental como en el oriental es posible la posposición de la secuencia *muy mucho*, en que el adverbio de grado es modificado por otro semejante: «en una villa de Toscana ovo de posar en casa de un ombre *rrico muy mucho*» (Clemente Sánchez de Vercial [n. prov. Segovia], *Exemplos por ABC*, 1438); «E ellos fueron *pesantes muy mucho dello*» (*Sumas de historia troyana Leomarte*, h. 1350).



de usos de este esquema en el CORDE proceden, de nuevo, del espacio centro-occidental (12e)³¹ o, en menor medida, del oriental (12f)³².

- (12) a. creyeron bien todos los más e cataron por nuestro señor dios, però que ovo ý algunos *errados mucho* (Alfonso X, *General estoria 1*, h. 1275).
esperto luego muy espauorido. & fue *triste mucho* por ello (Alfonso X, *General estoria 4*, h. 1280).
De natura es *fria & humida mucho* (Alfonso X, *Lapidario*, h. 1250-1280).
Piedra es *enxuta mucho* (*ibidem*).
Vinie en su cantaro por agua, la manceba *fermosa mucho*, poncella e non sabia de varon (*Fazienda de Ultramar*, h. 1230).
Luengo será el día a los bienventurados, / [...] será *amargo mucho* pora los condempnados (Berceo, *Signos del juicio final*, 68a-c, 1236-1246).
- b. metía al rey, como era moço, en muchas cosas malas e era *atrevido mucho* (Fernán Sánchez de Valladolid [atr.], *Crónica de Fernando IV*, h. 1340 [manuscritos del siglo xv]).
Tú eres Avarizia, eres *escaso mucho* (*Libro de buen amor*, 246a) [solo en el ms. S, copiado por el salmantino Alfonso de Paradinas].
Otro día grant mañana fazia vn tiempo muy fermoso e *claro mucho* (*Historia troyana en prosa y verso*, manuscritos de la segunda mitad del siglo xiv).
non se allegan estos vapores a la region del fuego nin a la extremidad de la region del aire el qual ende es de complexion *caliente mucho* (Alonso Fernández de Madrigal el Tostado, *Libro de las paradojas*, 1437 [manuscrito de fines del siglo xv]).
Et ovo tres razones por las quales fue *conveniente mucho* el baptismo instituirse (*ibidem*).
- c. E por tanto viendo tan grant neççessitat [...] a conseruaçion de los cuerpos humanos & *conuenjente mucho* en la çiençia medeçinal, manda el sennor arçobispo que [...] (Estéfano de Sevilla [n. seguramente en Sevilla, activo en el entorno del arzobispo Pedro Gómez Barroso], *Visita y consejo de médicos*, a. 1381).
contrarias mucho a la natura humana (*ibidem*).

³¹ A este ámbito conviene añadir probablemente, en su área meridional, el este y centro de la provincia de Jaén: «el qual, *atrevido mucho* en gran nobleza de su linaje, se atreuio delante todos los otros a se desenfrenar de buenas costumbres» (Hernán o Fernando Mejía [n. Jaén], *Nobiliario vero*, 1477-1485); «No pasó mucho tiempo quando se apareció una cometa hazia la parte del medio día, *allegada mucho* al oriente» (Hernando de Baeza [cordobés o jiennense], *Las cosas que pasaron entre los reyes de Granada*, 1504).

³² Rasgos decididamente orientales manifiesta también la siguiente obra: «Con la qual respuesta Archiles fue *alegre mucho* e triste por reçelo de non lo poder conplir» (Lope García de Salazar, *Bienandanzas e fortunas*, 1471-1476). Para la afinidad oriental del romance vascongado medieval, véase Sánchez-Prieto y Torrens (2008), si bien el orientalismo de muchos pasajes de García de Salazar no referentes a la historia de los linajes de Vizcaya puede deberse al empleo de fuente navarras o aragonesas.



ya él estava conmigo *doméstico mucho* (Pero Tafur, *Andanças e viajes*, h. 1457).

affirmavan ser *grande mucho* el poderío del Gran Can (Rodrigo Fernández de Santaella [n. Carmona, 1444], trad. *Libro de Marco Polo*, 1503).

- d. Transibolo, hombre muyt sabio et *grande mucho* entre los suyos por fidalguya et por linaje (Juan Fernández de Heredia, trad. *Orosio, Historias contra paganos*, 1376-1396) [traduce *vir strenuus & generis nobilitate inter suos clarus*].

En aquesti mes de setiembre los vientos fueron *contrarios muyto* (Juan Fernández de Heredia, *Gran crónica de España* 3, 1376-1391).

como ella seya *bella mucho*, et instruyda de muchas buenas dottrinas (Juan Fernández de Heredia, trad. Eutropio, *Historia troyana*, 1377-1399).

no es assi [...] que mala es la muert de los bienauenturados, antes digo que es *buena mucho* (Juan Fernández de Heredia, trad. Plutarco, *Vidas paralelas*, 1, 1379-1384).

Muchas vezes toman dañyo las abejas por la grand abundancia que han. Ca sy el año es *abundante mucho* de flores. non han cura sy non solamente de fazer mjel (Ferrer Sayol, trad. Paladio, *Agricultura*, 1380-1385).

ellos fueron *alegres mucho* et enuiaronle a dezir [...] (*Gestas del rey don Jayme de Aragon*, a. 1396).

- e. Vi el cavallo segunt el vuestro grand señorío mando e falle que es *fermoso mucho* e sano (Clemente Sánchez de Vercial [n. prov. Segovia], *Exemplos por ABC*, 1438).

E el entrando *triste mucho* por su ojo mando que aparejassen la camara e el lecho para se acostar (*ibidem*).

en lo qual no solamente nos deuemos refrenar, y no ser desmedidos, mas, como concuerda Seneca, ser escasos, *tenplados mucho* (Juan Álvarez Gato [n. Madrid, h. 1440], *Obras en prosa*, 1465-1495).

asi como a los buenos han vuestras exçelencias de ser *amorosos mucho*, como tienen de costunbre, se han a los malos de mostrar duros y crueles (Antonio García de Villalpando [n. ¿Toro?, criado en las provincias de Zamora o Salamanca], *Razonamiento de las Reales Armas de los Católicos Reyes don Fernando y doña Isabel*, 1474-1500).

o por no mostrarles enemistad, o por otros respetos *agenos mucho* de aquello que onbre bueno e recto es obligado de hazer (Hernando del Pulgar [n. Madrid o Pulgar, Toledo, h. 1435], *Crónica de los RR. CC.*, 1480-1484).

auría logar la sospecha de cosas indeuidas, *contrarias mucho* a las virtudes insignes que de vuestra persona real por todo el mundo están diuulgadas (*ibidem*).

la que toma por fin ser virtuosa y católica, *dada mucho* al servicio de dios verdadero (Hernando de Talavera [n. Talavera de la Reina u Oropesa, 1428], *Católica impugnación del herético libelo maldito y descomulgado*, 1487).



son muy pesadas no tan dolorosas / son *ásperas mucho* y salen poquitas / y aza prima noche son mas aquexosas (Francisco López de Villalobos [n. Villalobos, Zamora, 1473], *Sumario de la medicina*, 1498).

- f. El qual tornado a grecia con ella: *combatido mucho* dela fortuna: [...] forçado de voluer el viaje a Egipto / fue recebido del rey Polibo (*De las mujeres ilustres en romance* [Zaragoza], 1494).

Más adelante, emplean este esquema prácticamente todos los autores de época (pre)clásica que acuden con mayor fruición a la posposición de *mucho* en esquemas comparativos (12a, con algunos ejemplos significativos), incluyendo, naturalmente, a santa Teresa (12b, con ejemplos tanto adjetivales como de cláusulas reducidas participiales). Los casos se extinguen, de nuevo, hacia 1750, así en occidente como en oriente (12c). La primera fila de la tabla 2, que recoge los resultados de una cala en el CORDE para todos los adjetivos y cláusulas reducidas participiales que comienzan por las letras <a-d> y <r> (búsquedas del tipo {a/b/c/d/r} * {o/a/e(s)} + *mucho*) a partir de 1300, muestra que también este esquema fue muy predominantemente centro-occidental³³ (76 %, si se excluyen

³³ Los autores y textos que considero de origen centro-occidental y no han sido citados previamente son los siguientes: la trad. del *Lanzarote del Lago* preservada en un ms. del siglo xvi (*deseosos mucho*); el *Primaleón* (1512) del salmantino Francisco Vázquez (*aquejado mucho, muy feo mucho*); el ms. del *Scholástico* del vallisoletano Cristóbal de Villalón (*confiado mucho, regocijado mucho*); una carta de fray Luis de Granada (*aliviados mucho*); el *Libro del ejercicio corporal y de sus provechos* (1553) del onubense Cristóbal Méndez (*alto mucho*); el tratado técnico *De re metallica* (1569) del madrileño Bernardo Pérez de Vargas (*blancos mucho*); la *Historia natural y moral de las Indias* (1590) de José de Acosta, nacido en Medina del Campo (*difícultoso mucho de reconocer*); la *Relación de las Islas Filipinas* (1604) de Pedro Chirino, natural de Osuna (*difíciles mucho*); el *Discurso acerca de la moneda de vellón* (1605) del extremeño (de Zafrá) Pedro de Valencia (*difícultoso mucho*); la *Elocuencia española en arte* (1604-1621) de Bartolomé Jiménez Patón, nacido en Almedina (Ciudad Real), en el corazón del Campo de Montiel administrado por la orden de Santiago (*caritativo mucho*); *La ingeniosa Elena* (1614) del madrileño Salas Barbadillo (*arrepentido mucho*); *El pasajero* (1617) del vallisoletano Cristóbal Suárez de Figueroa (*apto mucho*); el *Curial del Parnaso* (1624) del toledano (de Borox) Matías de los Reyes («bien intencionado, *afecto mucho* a las cosas de Sigismundo»); el *Compendio historial de la jornada del Brasil* (1626) del salmantino Juan de Valencia y Guzmán (*acomodadas mucho*); los *Avisos* (1654-1658) del granadino Jerónimo de Barrionuevo (*aficionado mucho, alentados mucho*); las *Conquistas de las islas Filipinas* (1698) del fraile madrileño Gaspar de San Agustín (*gente... dada mucho a supersticiosas hechicerías*). Hay que sumarles los dos siguientes ejemplos, de un autor criado en Galicia y otro del occidente asturiano, respectivamente, que sugieren una presencia del esquema igualmente en el noroeste peninsular, aunque no en León: «ni sabían por dónde habían de caminar para dar en las poblaciones, que *abscondidas mucho* estaban en el monte» (Pedro Sarmiento de Gamboa [n. Alcalá de Henares, 1530-1532, pero criado y crecido en Pontevedra], *Historia de los incas*, 1572); «Es la enigma palabra de entenderse / *difícultosa mucho*» (Luis Alfonso de Carvallo [n., Cangas del Narcea, 1571], *Cisne de Apolo*, 1602). Finalmente, agrupo de nuevo con los occidentales a los autores criados en América, como Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán (*El cautiverio feliz*, 1673), nacido en Chillán, Chile («el capitan Marcos Chavari, *conocido mucho* entre ellos»), o los mexicanos Francisco Bramón



los 33 casos no localizables)³⁴ con menor incidencia en el oriente (24%)³⁵ y absolutamente ninguna en otras zonas geográficas³⁶. Las cifras, como puede observarse, prácticamente calcan las obtenidas para los esquemas comparativos.

(«Llegó Menandro cortésmente y comedido mucho, descubriéndose», *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, 1620) y Juan Ruiz de Alarcón, el ilustre hermano del Hernando citado en (4p): «Doña Teodora de Lara, / si muy noble, *bella mucho*, / cautivó mis pensamientos / en mis juveniles lustros» (Juan Ruiz de Alarcón [n. Taxco, 1572], *La crueldad por el honor*, h. 1622).

³⁴ Considero no localizables, por falta de información suficiente, los siguientes siete textos: la traducción de las *Etimologías* de san Isidoro, h. 1450 (*hombre dado mucho a mujeres*); una poesía de Suero de Ribera en el *Cancionero de Módena*, del último cuarto del siglo xv (*discretos mucho*); el *Universal vocabulario* (1490) de Alfonso de Palencia (*rezo mucho*); la trad. de la *Historia de Jerusalén abreviada* de Jacobo de Vitriaco (*agudos mucho, resplandeciente mucho*); la trad. del *Árbol de batallas* de Honoré Bouvet por Antón de Zorita (*alegre mucho*); el *Tristán de Leonís* impreso en Valladolid, Juan de Burgos, 1501 (*alegres mucho*) y el tratado técnico anónimo *Los veintiún libros de los ingenios y máquinas de Juanelo Turriano* (h. 1605: *muy crecidas mucho más*). Tampoco considero fácilmente asignables a las dos variedades dialectales señaladas ciertas traducciones muy apegadas a un original semítico (en concreto, las biblias cuatrocentistas de los códices E3 y E4 y la *Biblia de Ferrara*, además de la traducción de la *Guía de perplejos* de Maimónides por Pedro de Toledo y, quizá, el ms. S del *Barlaam y Josafat*), cuestión sobre la que volveré más adelante, así como un nutrido conjunto de tratados médicos cuatrocentistas (si bien la mayoría de ellos parece presentar, como indicamos en Rodríguez Molina y Octavio de Toledo (2017), rasgos orientales u orientalizantes): el *Especulo de la medicina* (1429) del conquense Alonso Chirino (tres casos de *dudoso / -a / -as mucho*), la trad. de la *Chirurgia* (Sevilla, 1493) de Guido de Cauliaco (*bueno mucho*, por dos veces, y *gruessos muy mucho*), la trad. del *Tratado de la epidemia y pestilencia* (Zaragoza, 1494) de Velasco de Taranto (*conueniente mucho*), la trad. de diversas obras de Bernardo de Gordonio (Sevilla, 1495: {*apartados / blandos / desornado*} *mucho*, {*dispuesto / desordenados / rellenos*} *mucho además*), la trad. de la *Phisonomía* (Zaragoza, 1494) de Mondino dei Luzzi (*diuerso mucho*), grupo al que cabe añadir, por su condición técnica, un *Libro de astrología* de h. 1500 (*pies cortos mucho*) y un pequeño tratado de cetrería (ms. RAE 9) de la segunda mitad del siglo xiv (*bueno mucho*).

³⁵ Debe considerarse manifiestamente oriental, no tanto por nacimiento como por formación y voluntad de estilo, Enrique de Villena («*amado mucho* del entendimiento e de la razón, que son entendidos por Priamo e Écuba» (*Glosas a la Eneida*, 1427-1428). Lo son también, sin duda alguna, un anónimo *Tratado de patología* de h. 1500 (dos casos de *callente mucho*, uno de *muy agudo mucho* y otro de *aganijento* [?] *mucho*) y el *Tristán de Leonís* manuscrito de fines del siglo xiv (véase la nota 36). Hemos asignado convencionalmente al bloque oriental tres ejemplos que pudieran incluirse igualmente en el occidental en razón del origen de su autor: «el enperador leo *cobdicioso mucho* de piedras presçiosas tomo de vna iglesia las que fallo» (Alfonso Martínez de Toledo, *Atalaya de las corónicas*, 1443-1454; en ese mismo texto: *dolentioso mucho*); «ahunque la forma dello no hoviesse sido *conforme mucho* a su voluntad» (Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadis de Gaula* [Zaragoza, 1508], 1482-1492); «Iban platicando por las alamedas de Coimbra, a la orilla del Mondego, dos amigos que habian salido de la ciudad, el uno de ellos *dado mucho* al estudio de la humanidad» (trad. Héctor Pinto [fraille portugués], *Imagen de la vida cristiana*, Zaragoza, 1571).

³⁶ Sumamos a los cómputos de la tabla 2 los casos en que el sustantivo «amigo» recibe interpretación de grado, entre ellos uno de la propia santa Teresa: «Manrique escribió al maestrescuela lo mesmo, que es *su amigo mucho*» (*Epistolario*, 449, 19 [A Jerónimo Gracián, 1.9.1582], 2006). Se trata, en concreto, de otros tres casos occidentales y uno oriental: «el se gujaua mucho por don gomez



- (13) a. las junturas del elefante son *duras mucho* de movimiento (Vicente de Burgos, trad. Bartolomé Ánglico, *De proprietatibus rerum*, 1494).
 Todo el real quedo marauillado: y *alegre mucho*: porque rey tan clementissimo tenían por señor (Gonzalo García de Santa María, trad. Gauberto Fabricio de Vagad, *Corónica de Aragón*, 1499).
 E entonçe poner [...] alguna buena carne *gruessa mucho* (Macer, 1518).
 celoso de la dilatación de la fe y culto divino, *aficionado mucho* a hacer guerra a los moros (Bartolomé de las Casas, *Historia de las Indias*, 1527-1561).
 viniendo a este pueblo de Caxamalca, hay una grand subida e *agra mucho* (Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, 1535-1557).
 son de su natural las mujeres envidiosas entre sí extrañamente; mas en las cosas *aventajadas mucho*, la envidia desfallece (Luis de León, *Exposición del Cantar de los Cantares*, h. 1561).
 lleva una frutilla amarilla sabrosa y *golosa mucho* para las mujeres (Diego de Landa, *Los mayas de Yucatán*, h. 1565).
 Esta elegía es traducida, aunque *acrecentada mucho* y variada hermosamente, de la de Jerónimo Fracastorio a Juan Batista de la Torre Veronés (Fernando de Herrera, *Comentarios a Garcilaso*, 1580).
 que la segura memoria del mal passado es *agradable mucho* al que le passo y sufrió (Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, 1596).
 nombró sus capitanes: en la una, a [...] Garcia Gorvalan, *cursado mucho* en la mar (Reginaldo de Lizárraga, *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*, 1605).
 la yerua que los antiguos llamaron Sión, *caliente mucho y olorosa* (Juan Alonso y de los Ruizes de Fontecha, *Diez privilegios para las mujeres preñadas*, 1606).
 tiene esa peña ençima, que es *dura mucho*, y se avrá de ronper con çinzeles (Juan Méndez Nieto, *Discursos medicinales*, 1606-1611).
 bien proporcionado en el cuerpo, derecho y bien sacado, los cabellos *rubios mucho* y muy bien puestos (Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, 1604-1618).
 era redondo y muy alto, *conosciuto mucho* de todos los marineros (García de Silva y Figueroa, *Comentarios*, c. 1618).

garçia abad de ualladolid que era *amigo mucho* de don aluaro» (Fernán Sánchez de Valladolid [atr.], *Crónica de Sancho IV* [Biblioteca Nacional de España, ms. 829, copiado en 1489], h. 1340); «çelosso grandemente de vuestro real seruiçio y *amigo mucho* del acrecentamiento de vuestra real haçienda» (Luis de Quiñones y Ossorio [n. Valladolid, gobernador de Tucumán], «Carta» [Documentos para la historia lingüística de Bolivia], 1598); «Era la reina poco hermosa, algo coja, *amiga mucho* de holgarse y andar en banquetes» (fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, 1604-1618); «que el abad era bjen *su amigo mucho*» (*Tristán de Leonís*, ms. de 1390-1410).



La juventud ocupada respetaba los ancianos, *dignos mucho* entonces de veneración (Luis Cabrera de Córdoba, *Historia de Felipe II, rey de España*, 1619).

unas ovejas *diferentes mucho* / de las nuestras (Melchor Jufre del Águila, *Compendio historial del descubrimiento y conquista del reino de Chile*, 1630).

- b. no era grande sino pequeño, *hermoso mucho*, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos (*Vida*, 29, 13, 191).

aunque soy *ruin mucho*, no tanto que me atreviese a lo que dicen (*Epistolario*, 260, 10 [A Pablo Hernández, 04/10/1578], 1680).

la voluntad, con sosiego y cordura, entienda que no se negocia bien con dios a fuerza de brazos [...], y conózcalo y con humildad diga [...] palabras que se ofrecen aquí de amor, *fundada mucho* en conocer que es verdad lo que dice (*Vida*, 15, 6, 88).

podría ser añadir cada una a su gusto cosas particulares, y ser tan pesadas en ello, que *cargadas mucho* las monjas, se les acabe la salud (*Modo de visitar los conventos*, 1576).

- c. hallandose en España un extremeño *afligido mucho* de miseria, se dexó abandonar a la desesperación (Antonio de Ulloa [n. Sevilla, 1716], *Viaje al reino del Perú*, 1748).

La [nación] francesa, *apasionada mucho* por el café, viendo que en traerlo del Asia perdía sumas considerables, arbitró llevar plantas de él a la isla de La Martinica (Jorge Juan [n. Monforte del Cid, Alicante, 1713], *Noticias secretas de América*, 1747).

Esquema	Occidente	Oriente	Otro origen	Origen no asignable
{ADJ / PART} <i>mucho</i> {a-d, r}* (s) + <i>mucho</i> (145)	84 (58%)	27 (19%)	0	34 (23%)
N <i>muchas</i> a-e*s + <i>muchas</i> (118)	58 (49%)	38 (32%)	0	22 (19%)

[TABLA 2]. Reparto dialectal del esquema con posposición de *mucho* a un núcleo adjetival y a un núcleo nominal en muestras del CORDE posteriores a 1300 (búsquedas y cantidad total precisadas bajo la descripción de cada fenómeno).

El cuantificador *mucho* puede comparecer también tras sustantivos, y de hecho es muy frecuente que los textos de autores que presentan un alto índice de posposición en los entornos anteriores también menudeen en casos de este tipo: Teresa de Jesús vuelve a ser buen ejemplo de ello (13a), igual que Fernández de Oviedo (13b), el Pinciano, fray Juan de los Ángeles o Jufre del Águila (13c),



por nombrar solo algunos de los autores que practican con mayor ahínco la posposición. El fenómeno es antiguo (no es raro, por ejemplo, en la prosa alfonsí, como tampoco en la aragonesa del escritorio herediano)³⁷ y ha sido mencionado en trabajos anteriores (véase el esclarecedor cuadro de Camus, 2009: 947), aunque no se ha abordado su estudio diatópico, que bien podría revelar, de nuevo, una mayor frecuencia de uso, al menos a partir del siglo xiv, en los territorios centro-occidentales y orientales que venimos perfilando: así lo sugiere una pequeña cala cuantitativa realizada con nombres escuetos seguidos del cuantificador plural *muchas* (véase la segunda línea de la tabla 2). No emprenderemos aquí, con todo, una comprobación de mayor alcance, pues la naturaleza del cuantificador en este esquema es adjetiva, y perseguimos aquí solo, como ya hemos mencionado, arrojar luz sobre las construcciones en que *mucho* funciona como adverbio de grado³⁸: baste dejar apuntado que las secuencias del tipo [N *mucho*] preexisten a las que aquí analizamos y tenían presencia en todas las áreas donde acaban surgiendo las construcciones innovadoras, de forma que pudieron actuar como una construcción de apoyo (*supporting construction*, véase De Smet y Fischer, 2017) favorecedora de la posposición de *mucho* en nuevos entornos.

(14) a. aunque hay *libros muchos* que de esto tratan (*Camino de perfección* [ms. E], Prólogo, 511).

Antíoco traía tan mal olor de los *pecados muchos* que tenía, que ni él se podía sufrir (*Escritos sueltos*, 6, 2.034).

Cosillas muchas que se ofrecen, que en sí no parecen pecado (*Meditaciones* [ms. Alba], 2, 2, 1.048).

una devoción que ahí mueve a *lágrimas muchas* (*Meditaciones* [ms. Alba], 4, 2, 1.066).

estoy muy aparejada a creer lo que dijeren los que tienen *letras muchas* (*Moradas*, V, 7, 862).

y sería darles *desgusto mucho*, en especial a Casilda (*Epistolario*, 229, 11 [A Jerónimo Gracián, 15/04/1578], 1629).

³⁷ Estas secuencias también se agotan en el siglo xviii, con algún eco (posiblemente artificioso) todavía en su segunda mitad: «¿Tan en breve, cruel, te fastidiaron / la edad lozana, las riquezas muchas / y la hermosura grande en que decías / me aventajaba al sol?» (Manuel José Quintana [n. Madrid, 1772], «Carta de Matilde, Condesa de Boloña, a Alfonso Tercero» [*Poesías*], 1787).

³⁸ Más interesantes resultan, en el contexto de este trabajo, los casos en que se da la posposición respecto de un SN que incluye un adjetivo gradativo, de manera que *mucho* parece actuar como modificador de dicho adjetivo. Los ejemplos resultan, sin embargo, muy esporádicos, y apenas hemos podido detectar dos casos con *gran(d)*: «E tanto fue aquel día la porfia entre los vnos e los otros, que se hizo de anbas las partes *grand dapño mucho* a desmesura» (*Historia troyana en prosa y verso*, h. 1270 [manuscritos del siglo xiv]); «despues saco la espada, e viola tan buena e tan rica que le parecio que seria *gran daño mucho* de la echar en el lago» (*Demanda del santo Grial* [Sevilla], 1535).



- b. Hay *raposas muchas*; hay muchos puercos montesinos (Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, 1535-1557). tomaban *canoas muchas* e gente de los enemigos (*ibidem*). hobo *discordias y diferencias muchas* entre él y el capitán Gonzalo de Ocampo (*ibidem*).
- c. faltan *burlas muchas* y palabras de *donayre mucho* en esas acciones (Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, 1596). dice que los cuerpos de los mártires son cítaras tocadas con azotes y diversos tormentos, que hacen como ruido de *aguas muchas* (Juan de los Ángeles, *Consideraciones sobre el Cantar de los Cantares*, 1607). porque debe tener *recato mucho* / el que quiere acertar el buen consejo (Melchor Jufre del Águila, *Compendio historial del descubrimiento y conquista del Reino de Chile*, 1630).

Parece conveniente, en cambio, atender con cierto detalle al comportamiento de los adjetivos dimensionales (véase Ynduráin, 2015), tales como *alto* / *bajo*, *ancho* / *estrecho*, *grueso* (o *gordo*) y *largo* (o, en lo antiguo, *luengo*): estos adjetivos permiten hoy día una cuantificación vaga (como la que realizan *mucho* / *poco* u otros cuantificadores, como *demasiado*, *bastante* o *asaz*), pero no una cuantificación precisa mediante complementos integrados por un numeral cardinal y un nombre que se interpreta como unidad de medición (complementos de medida): en el español del siglo XIII, como en el actual, existen *Mide veinte pulgadas* y *Es muy ancho*, pero no **Es veinte pulgadas ancho*. Pues bien: las variedades que desde la Baja Edad Media hasta las primeras décadas del siglo XVIII admitieron el esquema con posposición de *mucho* a estos adjetivos (esquema del tipo *ancho mucho*: 14a) también activaron, desde los albores del siglo XVI, la posibilidad de posponer el SN de medida (esquema del tipo *ancho veinte pulgadas*: 14b)³⁹. Los ejemplos, naturalmente, no son esperables en escritos de espiritualidad como los teresianos, donde rara vez resulta útil informar de una medición precisa, pero abundan, en cambio, en escritos técnicos (como las «visitaciones» del Cabildo abulense a comienzos del siglo XIV, con detalladas descripciones del estado de casas y cosas, o los tratados de agricultura, metalurgia, arquitectura y otras artes, incluida la militar, hasta llegar a la ciencia moderna de la mano de Feijoo y otros ingenios dieciochescos), no son escasas en la historiografía (de la aragonesa del siglo XIV a la americana de finales del XVII y la primera mitad del XVIII, pasando por la de autores

³⁹ El complemento de medida puede aparecer también prepuesto al adjetivo dimensional: «tirando a un blanco por el raso de los metales me hizo *alto dos palmos* el tiro y, tirando por el raso de el ánima, me hizo *otros dos palmos baxo*» (Luis Collado, *Plática manual de artillería*, 1592).



ya muy mencionados, como De las Casas⁴⁰, Fernández de Oviedo, Gómara, Cervantes de Salazar o Cabrera de Córdoba) e incluso afloran ocasionalmente en obras de ficción (del anónimo *Adramón* al *Paraíso cerrado para muchos* de Soto de Rojas)⁴¹. El esquema puede, además, acompañarse de un *más* comparativo (14c), lo que subraya el paralelismo estructural con las secuencias analizadas en los §§1-2. Una pesquisa cuantitativa en el CORDE⁴² revela de nuevo el especial protagonismo del núcleo centro-occidental (49 casos, el 80 %) frente al oriental (12 casos, 20 %) y la inexistencia de ejemplos de otra procedencia⁴³.

⁴⁰ Las relaciones de los viajes de Cristóbal Colón incluidas en las obras lascasianas aportan dos ejemplos con el adjetivo dimensional *alto* y un complemento de medida que deben considerarse de origen occidental tanto por el trasladador como porque el propio productor, al parecer, aprendió castellano en Portugal (véase Menéndez Pidal, 1942), si no es que son calcos de la lengua nativa del almirante, pues las variedades italo-romances parecen haber admitido en todo tiempo este tipo de estructura.

⁴¹ Para la occidentalidad de la *Corónica de Adramón*, que registra en fecha temprana formas como *es(t)otro* o *alguien*, véase Octavio de Toledo (2018: 356, n. 47). En autores orientales y andaluces, estos esquemas con adjetivos dimensionales recorren todo el siglo XVIII y llegan incluso a las primeras décadas del siglo XIX: «Su vestido consta de solas dos piezas, la una es un trapo, *largo un pié, ancho un palmo*, que flota sobre el pubis» (Félix de Azara [n. Barbuñales, Huesca, 1742], *Geografía física y esférica de las provincias del Paraguay*, 1790); «Florecen ordinariamente las palmas a los diez años, y entónces arrojan espadas axilares, solitarias, durísimas, *largas dos pies* y comprimidas» (Antonio José Cavanilles [n. Valencia, 1745], *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del reyno de Valencia*, 1797); «quien te habla desde un ajimez, *alto cien codos del suelo*, algo tiene de las propiedades de las aves» (Serafín Estébanez Calderón [n. Málaga, 1799], *Escenas andaluzas*, 1847).

⁴² Hemos buscado los adjetivos dimensionales mencionados más arriba (*ancho, alto, bajo, estrecho, gordo, grueso, largo y luengo*, con sus formas femeninas y plurales) seguidos de un elenco amplio de numerales cardinales (de *un(o/a)* a *dieciséis*, además de *veinte, treinta* y los demás indicadores de decena y de *cien* y *mil*, con sus variantes gráfico-fónicas). La búsqueda ha recuperado 77 casos válidos.

⁴³ Hemos sustraído ya del cálculo de estos porcentajes los 16 ejemplos de origen no identificable, entre los que vuelven a ser frecuentes los localizados en tratados médicos (o, en sentido más amplio, técnicos) de autor o traductor anónimos producidos en el siglo XV y las primeras décadas del XVI. También reaparecen los ejemplos de traducciones del hebreo muy apegadas al texto de partida, lo que hace que la posposición sea difícilmente evaluable, pues el hebreo dispone de un cuantificador semejante a *mucho*, מְּוֹד (meód), que se pospone al sintagma al que cuantifica. Es el que aparece, por ejemplo, en un conocido pasaje de Jeremías (24: 3) que ya en la *Vulgata* se traduce con un *valde* pospuesto, lo que sin duda motivó a su vez la anómala posposición de *mucho* a todo un SN en su traducción alfonsí («& dixo el sennor a mi. que uees tu Jhereremias. & respondi yo & dix; figos buenos; *buenos figos mucho*. & figos malos; & *malos figos mucho*», *General estoria 4* [ficus bonas, bonas valde, et malas, malas valde]). Si los traductores al servicio de Alfonso X respetaron la posición original del cuantificador hebreo, con más razón lo harían los autores de traslados bíblicos directos y muy literales como los del ms. E3 o la *Biblia de Ferrara*, o Pedro de Toledo a la hora del traducir el *Moré nevujim* de Maimónides. No considero, pues, los ejemplos procedentes de estas y otras fuentes semejantes como dialectalmente asignables.



- (15) a. las paredes están comunalmiente, salvo el canto de man siniestra primera que está *alto un poco* (*Becerro de visitaciones de casas y heredades* [del Cabildo de Ávila], 1303-1311).
 njn sea fundado o situado en algunt valle baxo. njn este *alto mucho*. por tal que non sienta mas de las tempestades (Ferrer Sayol, trad. Paladio, *Agricultura*, 1380-1385).
 et entre dos tunells metie mas acuerdas *gruessas muyto*, por manera que ningun nauilio chico non pudies passar (Juan Fernández de Heredia, *Gran crónica de España*, 3, 1376-1391).
 & son sus orejas *luengas mucho* & son convenientes a se doblar (Vicente de Burgos, trad. Bartolomé Ánglico, *De proprietatibus rerum*, 1494).
 Tidore es la isla donde los castellanos hicieron su fortaleza, y es asimesmo *alta mucho* (Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, 1535-1557).
 se nos salió del juego la pelota y [...] la tomó el abestruz y començó de tragalla, y [...] como era *alto mucho* y no la alcançávamos, tornávala a tragar (Cristóbal Méndez [n. Huelva, 1500], *Libro del ejercicio corporal y de sus provechos*, 1553).
- b. Vyeron una boca de una cueva al pie de un monte, *alta una pica y larga lo mysmo: luenga una gruesa mylla* (*Corónica de Adramón*, h. 1490-1520).
 ay grandes faisanes, que es uno mayor que dos de los nuestros, con las colas *luengas diez palmos o nueve*, o ocho al menos (Rodrigo Fernández de Santaella, trad. *Libro de Marco Polo*, 1503) [véase 12c].
 corten vn palo de sauze muy verde. *largo tres palmos* y del gordor que arriba dixé (Gabriel Alonso de Herrera, *Obra de agricultura*, 1513) [véase 5e].
 Es Síbola de hasta dozientas casas de tierra y madera tosca, *altas quatro y cinco sobrados*, y las puertas como escotillones de nao (Francisco López de Gómara, *Crónica general de las Indias*, 1, 1554).
 el árbol nopali, el cual es casi todo hojas algo redondas, *un palmo y más anchas, un pie largas y un dedo gordas* (Francisco Cervantes de Salazar, *Crónica de la Nueva España*, 1560).
 La hornilla ha de ser *alta tres quartas* (Bernardo Pérez de Vargas, *De re metallica*, 1569) [este mismo autor presenta «quemados hasta estar *blancos mucho*», véase la n. 33].
 Demás desto, habia otro obelisco menor consagrado a la luna, como dice Casiodoro, *luengo ochenta y ocho pies* (Juan de Mariana [n. Talavera de la Reina, 1536], *Tratado contra los juegos públicos*, 1600).
 Los gabeles, *altos tres onças y gruessos dos*, y han de ser seis iguales (Cristóbal Lechuga [n. Baeza, 1557], *Discurso en que trata de la artillería con un tratado de fortificación*, 1611).
 Es *alto seis cúbitos y medio*, y *ancho quatro cúbitos* menos quatro dedos (*Descripción del modo de visitar el templo de la Meca*, h. 1650) [véase 6k].
 en el medio, está una taza de mármol blanco, *alta una vara* en su pedestal (Pedro Soto de Rojas [n. Granada, 1584], *Paraiso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, 1652) [véase 5m].



tiene el pico tan grande casi como todo su cuerpo, *largo un jeme y ancho dos dedos* (Bernabé Cobo [n. Lopera, Jaén, 1582], *Historia del nuevo mundo*, 1653).

habitan siempre en sus casas en alto, sobre un enmaderado de palos, cañas o tablas, que llaman «barbacoas», *altas un estado* a lo menos de la tierra (Manuel Rodríguez de Villaseñor [n. Cali, 1630], *El Marañón y Amazonas*, 1684).

Toda la ciudad estaba circunvalada de una fuerte muralla de cal y canto, *alta unas ocho varas y ancha poco menos de cinco* (Francisco Javier Clavijero [n. Veracruz, 1731], *Historia antigua de México*, 1780).

De una peña *alta treinta pies* se destacó la punta larga de once (Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal* 7, 1736).

poniendo a un sol mui ardiente una barra de hierro, *larga seis brazas*, adquirió un dedo más de longitud (Benito Jerónimo Feijoo, *Cartas eruditas y curiosas*, 1, 1742).

- c. y sobre aquella mesa comienza otra mesa, de la misma manera llana y montuosa, *más alta cincuenta y más estados* (Bartolomé de las Casas, *Historia de las Indias*, 1527-1561).

aunque esta tierra es toda tan llana, toda ella está *más alta diez braçadas* que ningún monte alto de los nuestros (Antonio de Torquemada [n. Astorga, h. 1507], *Jardín de flores curiosas*, 1569)⁴⁴.

advirtiendo que esta estaca será *más ancha quatro o cinco pies* que el virro de la muralla (Cristóbal de Rojas [n. Baeza, 1555], *Teórica y práctica de fortificación*, 1598).

hay otra [ventana] en este aposento *más alta dos estados* (Miguel de Castro [n. Fuente Ampudia, extremo sur de Palencia, h. 1590], *Vida*, c. 1612).

La posibilidad de posponer estos sintagmas nominales de medición con adjetivos dimensionales en las variedades que también posponen *mucho* sugiere que este adverbio de grado se comporta, en los entornos que venimos analizando, al modo de un complemento de medida (imprecisa), y no como cuantificador adyacente dentro de un sintagma nominal o adjetival: esta es precisamente, como bien recuerda Camus (2009: 928-930), la interpretación que se asigna al *mucho* que precede a las formas comparativas (*mucho más ancho*, *mucho mejor*, etc.), y sería también la que estas variedades asignarían al esquema *alegre mucho* «alegre en gran medida».

Puede que no fuera *mucho*, por otro lado, el único adverbio de grado capaz de funcionar de este modo, al menos en las variedades occidentales: a partir de datos dialectales de los siglos xx-xxi, Fernández-Ordóñez (2016: 489-490) ha

⁴⁴ Este dato sugiere que el conjunto de construcciones que aquí analizamos pudo tener presencia también en el occidente de León, al oeste del Órbigo. Nada lleva a pensar, en cambio, que se dieran en el resto de la actual provincia.



mostrado que *demás* (graficado hoy, sin mucho tino, como *de más*) se pospone a sustantivos (*Traje cebada de más* ‘demasiada cebada’) en un ámbito casi exactamente coincidente con el descrito aquí (incluida la ausencia del esquema en el centro y este de Asturias y de León y en prácticamente toda la provincia de Cáceres), salvo porque el entorno toledano aparece claramente reducido (aunque no ausente, pues se da un área de uso que se extiende al sur de la capital en dirección a Ciudad Real y Andalucía) y porque, al este del dominio, la isoglosa cae en línea recta de la ciudad de Valladolid a la de Ávila, aproximadamente, dejando fuera el sur de Palencia, centro de Valladolid, este de Ávila y oeste de Segovia, además de toda la provincia de Madrid, lo que en términos históricos cabría explicar como un retroceso hacia el oeste de la isoglosa por influjo del estándar madrileño, que o bien no conoció nunca este esquema o bien lo rechazó a partir de cierto momento. En cualquier caso, si la distribución actual de la posposición de *demás* con sustantivos refleja, así sea solo muy aproximadamente, la diatopía prerterita, *demás* se comportaría de un modo muy similar al *mucho* que aquí nos interesa, incluso con mayor correspondencia entre su función adverbial y su posición, pues *demás*, al parecer, nunca ha podido figurar prepuesto a sustantivos o adjetivos. También pudo posponerse al grupo cuantificado el adverbio *asaz*, hoy perdido: si una investigación de su distribución geográfica en otras épocas llegase a revelar también el carácter (preferentemente) occidental de su posposición, toda una serie de cuantificadores de grado (*asaz*, *demás*, *mucho*) podría asignarse a una configuración sintáctica activa durante siglos en amplias zonas del oeste peninsular (con ulterior extensión hacia el sur) que incluye como opción la posposición de estos adverbios de grado a los sintagmas con que se relacionan, opción que desaparecería, quizá, a medida que el estándar se decantó por adjetivos cuantificativos que aparecen generalmente prepuestos, como *demasiado* (de origen claramente oriental: véase de nuevo Fernández-Ordóñez, 2016) y *bastante*. La investigación de este amplio haz de fenómenos (y, por tanto, la posibilidad de comprobar o infirmar las hipótesis recién apuntadas) sobrepasa con mucho el alcance de este artículo, por lo que debo encomendarla a futuras investigaciones.

Cabe relacionar, en fin, un último fenómeno con la posposición de *mucho* a *más*, esquema que, como hemos señalado, parece estar en el origen de la extensión del *mucho* pospuesto con otros elementos comparativos, al menos a juzgar por su mayor antigüedad en la documentación. En las variedades peninsulares meridionales y en algunas tanto occidentales como aragonesas sigue preservándose hoy día la posposición a *más* de los cuantificadores negativos (*nunca*, *ninguno*, *nada*, *nadie*), fenómeno que García Cornejo (2008: 33-38) documenta en textos tanto centro-occidentales como aragoneses (o de fuerte impronta aragonesa) preservados ya en manuscritos del siglo XIV («más nunca



oviera en mí confuerto» en la Historia troyana polimétrica o «no avía más ninguna esperança» en Fernández de Heredia), pero, sobre todo, de época clásica (*que no entrasen con más ninguna cuadrilla* en Cabrera de Córdoba, *más nada* en piezas teatrales tanto del pacense Torres Naharro como del turolense Bartolomé Palau, etc.). Así, estos esquemas, con los que *más mucho* compartía patrón sintáctico (*más* + cuantificador) y distribución geográfica, pudieron igualmente desempeñar un papel en su auge y extensión en calidad de construcciones de apoyo⁴⁵.

5. CONCLUSIONES

La posposición del adverbio cuantificador de grado *mucho* en estructuras comparativas es una innovación bajomedieval, que comparece en primer lugar asociada al adverbio *más* que actúa como núcleo de un grupo cuantificativo (mediados del siglo XIV) y se extiende luego (comienzos del siglo XV) a los comparativos sincréticos (*mayor, mejor*, etc.), a los adverbios escalares espaciotemporales (*antes, lejos*, etc.), a los sintagmas preposicionales con término nominal (*con más piedad mucho*) y a los grupos cuantificativos en que *más* modifica a un núcleo adjetival (*más piadoso mucho*). La innovación se produce solo en un conjunto de variedades tanto centro-occidentales como orientales, en las que encuentra apoyo y estímulo en varios hechos sintácticos preexistentes en dichas variedades, pero no en otras más centrales o septentrionales: de una parte, la capacidad de posponer *mucho* a los adjetivos a los que cuantifica en grado (*grandes mucho, alta mucho*), que acabará habilitando igualmente la posposición de sintagmas de medida precisa (*alta tres estados*); de otra parte, la capacidad de posponer otros cuantificadores al adverbio *más*, como los negativos (*más nunca, más nada*, etc.); en tercer lugar, el paralelo con la posposición del cuantificador adjetivo *mucho(s) / mucha(s)* a núcleos nominales; en cuarto lugar, la posposición (opcional u obligatoria) de otros adverbios de grado, como (*a*)*demás* o *asaz*, que al menos en el caso de *demás* parece haberse preservado justamente en variedades occidentales; finalmente, la simetría con los usos prepuestos, pues para el momento en que surge la innovación no solo era posible, como hoy, el uso de *mucho* ante elementos comparativos (*mucho más, mejor, antes*, etc.), sino también directamente ante sintagmas preposicionales (*mucho de buen talento* en Berceo, por ejemplo), adverbios (*mucho bien*) y adjetivos (*mucho grandes, mucho alta*), uso que se ha preservado hasta hoy justamente en variedades tanto orientales como del occidente asturiano (véase Pato y Viejo, 2017), lo que sugiere

⁴⁵ Cuestión distinta, en la que no entraremos aquí, es la de si el actual empleo andaluz y americano de *más nada, más nunca*, etc. continúa el de los ejemplos tardomedievales y clásicos: véase para esta cuestión Camus (2017: 178-183).



que, en el conjunto de hablas que activaron las innovaciones aquí analizadas, *mucho* (y su variante fonéticamente reducida *muy(t)* en entornos prepuestos) es tratado como un adverbio de grado en todos los contextos, así tras el grupo al que cuantifica como delante de él, mientras las variedades centronorteñas (tanto leonesas como castellanas) al norte y al este de una línea aproximada Astorga-Benavente-Palencia-Segovia, poco o nada proclives a las citadas formas de posposición, posiblemente tendieron a descartar los adverbios que opcional u obligatoriamente aparecían pospuestos (*asaz*, (*a*)*demás*) y a sustituirlos por cuantificadores adjetivos generalmente prepuestos (*bastante*, *demasiado*), al tiempo que fueron especializando sintácticamente la forma reducida *muy* como un modificador prepuesto de núcleos adjetivos y adverbiales, restringiendo el adverbio de grado *mucho* a la cuantificación (igualmente prepuesta) de elementos comparativos (véase de nuevo Camus, 2009). Mientras que esta última hipótesis requiere aún de comprobación⁴⁶, el conjunto de hechos sintácticos descritos es suficiente, a mi juicio, para apoyar la idea de que *mucho* ha tenido, en las variedades centro-occidentales (incluidas las meridionales) y orientales mencionadas, un comportamiento sintáctico diferenciado del de las variedades centronorteñas hasta el siglo XVIII, a lo largo del cual, probablemente, la generalización progresiva de un estándar que rechazaba ya los empleos pospuestos supuso la marginalización e incluso la pérdida de los diferentes fenómenos aquí descritos.

Como hemos sugerido previamente, la posposición de *mucho* en estructuras comparativas parece ser un fenómeno poligenético, activado en fechas similares en un ámbito oriental y otro occidental a partir de unas propiedades sintácticas comunes preservadas en esos territorios e inexistentes o abandonadas en aquellos que median entre ambos espacios. En occidente, a pesar de que los usos innovadores (primero *más mucho*, más tarde el resto de esquemas) comparecen casi simultáneamente en zonas muy diferentes del dominio (entornos de Valladolid y Toledo, provincia de Ávila y oeste de Segovia, valle del Guadalquivir), al menos dos argumentos apuntan claramente a una extensión de noroeste a sureste a través del Sistema Central: de un lado, la solidaridad con el gallego-portugués medieval, que presenta desde fecha muy temprana *mais muito* (15a), lo mismo que *mais nunca* (véase el dato en García Cornejo, 2008: 41) y que la posposición de *muito* a sintagmas adjetivales (15b) y de *muito(s)* / *muita(s)* a sintagmas nominales

⁴⁶ Si bien podemos anticipar que los autores de la segunda mitad del siglo XVI que presentan abundante posposición de *mucho* en los entornos referidos también suelen presentar ejemplos de *mucho* antepuesto en una época en que este uso ya no abunda. Valga aquí por todos la misma Teresa de Jesús: «esta miserable, poco humilde y *mucho atrevida*, que se ha osado determinar a escribir cosas tan subidas» (*Vida*, 40, 24: 297); «mas el doctor Manso, que es el otro amigo que he dicho del padre provincial, era *mucho suyo* para aguardar los tiempos en acordárselo e importunarle» (*Fundaciones*, 31, 41: 500).



(15c)⁴⁷: la cronología y la ubicación de estos datos sugiere que el origen de la posposición de *mucho* con elementos comparativos se encuentra en el continuo occidental que vincula a Galicia y el norte portugués con el oeste de Asturias y León, las provincias de Zamora y Salamanca y, algo más al este, el borde sur de Palencia y el oeste y centro de Valladolid; es esta, como ha señalado Fernández-Ordóñez (2011: 55-57, 81-86), un área lingüísticamente asociada, mediante movimientos repobladores y rutas pecuarias y comerciales, con la provincia de Ávila, el oeste de Segovia y el occidente de Toledo, y «sus rasgos se prolongan con frecuencia por Extremadura y Andalucía occidental» (Fernández-Ordóñez, 2011: 55), y desde allí, no pocas veces, hacia América. Resulta plausible, pues, que las innovaciones respecto de la posposición de *mucho* se produjeran antes en el entorno de Valladolid que en el de la metrópolis toledana, al que habrían llegado a través de Ávila y el occidente del arzobispado.

- (16) a. valera-me *mais muito* ja / que vos quisesse (o que non querrei) / gran mal (Fernán Rodríguez de Calheiros, cantiga de amor «Assaz entendedes vos, mia senhor», siglo XIII [manuscrito del siglo XVI], *apud* CHP).
- b. Ca *viron o ciro pasqual queimado / muito dúa parte e mui menguado* (*Cantigas de santa María* [h. 1270-1282], 211, vv. 25-26, *apud* TMILG). tal come morto / era, e o bic' *ynchado muito e o colo torto* (*ibidem*, 352, vv. 36-37).
- c. *Mirages muitos* polos reis faz / santa María cada que lle praz (*Cantigas de santa María*, 122, vv. 1-2, *apud* TMILG).
e *vi donzelas muitas* u andei (Johan Airas [n. Santiago], cantiga «Vi eu donas, senhor, en cas d'el rei» [1240], v. 3, *apud* CXel).
ca eu sei *canções muitas* e canto ben (Johan Soarez Coelho / Picandon, *tenção* «Vedes, Picandon, soo maravilhado» [a. 1269], v. 26, *apud* CXel).

El segundo argumento en favor de una extensión de oeste a este tiene que ver con la historia análoga de otras innovaciones morfosintácticas de idéntico origen geográfico que comienzan a documentarse en el centro del territorio a lo largo de la Baja Edad Media (h. 1300-1500), esto es, en fechas semejantes a aquellas en que arraiga en esa área la posposición de *mucho* con el conjunto de los esquemas comparativos: es el caso del indefinido *alguién* (con acento oxítono en un principio), documentado en León y Salamanca en el siglo XIII, en Ávila en el XIV

⁴⁷ Bien es cierto que los ejemplos de *mais muito* y *mais nunca* afloran en la obra de un único poeta, Fernán Rodríguez de Calheiros, cuya obra se ha preservado en un único manuscrito muy tardío del siglo XVI (véase Arbor, 2000), por lo que estos usos quizá puedan imputarse a un copista bajomedieval o protorenacentista. Serían, aun así, el testimonio de una innovación del extremo oeste prácticamente contemporánea de la que se da en las variedades centro-occidentales, y seguiría siendo difícil, por tanto, explicarla a partir de la difusión de un fenómeno nacido en Ávila, Toledo o Sevilla.



y en Madrid, Toledo y Andalucía occidental a fines del siglo xv (véanse Malkiel, 1948; Pato, 2009); muy semejante a la de *mucho* pospuesto es la historia de los demostrativos del tipo *es(t)otro*, que afloran simultáneamente en productores de Ávila, Toledo, Madrid y Andalucía occidental en el último tercio del cuatrocientos, pero que desde el siglo xiii están presentes en gallego y portugués (véase Octavio de Toledo, 2018); parecida a la de *alguién*, por otra parte, es la historia de *otre*, occidentalismo documentado en la actual provincia de León a mediados del siglo xiii, en Valladolid y Palencia a fines de ese siglo y en Ávila en el primer cuarto del xiv, pero que solo alcanza Toledo a fines del trescientos y Madrid ya en el primer cuarto del cuatrocientos (véase Paredes, 2015); en fin, el actual vulgarismo *naide* comparece primero, según los datos del CORDE, en autores y textos salmantinos de comienzos del xvi (*Palmerín de Olivia*, *Primaleón*, Lucas Fernández, Francesillo de Zúñiga, Feliciano de Silva) y ya a mediados de siglo entre vallisoletanos, palentinos, abulenses y toledanos (Arce de Otálora, Hernández de Villaumbrales, la propia Teresa de Jesús, Sebastián de Horozco), además de entre andaluces occidentales y jiennenses (De las Casas, Lorenzo de Sepúlveda, Martín de Ayala), pero no llegó a Madrid hasta el umbral del siglo xvii (véase Malkiel, 1945). En este conjunto de innovaciones morfosintácticas se trasluce un trayecto geohistórico común que se inicia en alguna(s) zona(s) del oeste peninsular, transita unas décadas después por Valladolid o Ávila, pasa de allí a Toledo (empezando, sin duda, por el occidente de la provincia) y llega, en último término, a Madrid: no parece muy probable que, en la misma época, los esquemas comparativos con *mucho* pospuesto transitasen esta ruta de difusión en sentido contrario.

En la lengua prestigiada (literaria, cortesana) de fines del cuatrocientos y las primeras décadas del quinientos, estas formas sin duda tenían ya una consideración sociolingüística diferenciada: *otre* se hallaba ya en declive, mientras *alguién* estaba en auge; *es(t)otro*, por su parte, gozaba del favor del entorno de la reina Isabel en la comunicación informal (véase Octavio de Toledo, 2018), mientras *naide* posiblemente comenzaba a considerarse un dialectalismo propio de gentes con escasa instrucción (esto es, un rusticismo), a juzgar por el empeño que pondrán Teresa de Jesús o Arce de Otálora en corregir esta forma sistemáticamente en los sucesivos apógrafos del *Camino de perfección* o los *Coloquios de Palatino y Pinciano* (véase Octavio de Toledo, 2011). A fines del xvi y comienzos del xvii, la emergente norma madrileña (de la que apenas empezamos a conocer algunos aspectos: véanse Bustos y Santiago, 2002; Paredes y Sánchez-Prieto, 2008; Sánchez-Prieto y Vázquez Balonga, 2018; Paredes y Molina, 2019: 53-56) procedió a un ulterior filtrado selectivo: *otre* desaparece⁴⁸, *naide* se

⁴⁸ Aunque aún lo utiliza, en 1618, el extremeño García de Silva y Figueroa, autor en el que, como hemos visto, también abunda el uso de *mucho* pospuesto (véanse 2p, 12a).



marginaliza⁴⁹, *es(t)otro* goza de un prestigio en el seiscientos que perderá en la centuria siguiente; solo *alguien*, sustentado por su relación interparadigmática con *quién / quien*, logrará abrirse paso hasta integrarse plenamente en el estándar. La ausencia de los esquemas con *mucho* pospuesto en los grandes ingenios madrileños de comienzos del siglo XVII (Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Tirso de Molina, Calderón) se antoja, pues, signo inequívoco de una pérdida de prestigio de esta opción sintáctica en la lengua literaria elaborada con base en los nuevos usos capitalinos: su historia, como la de las otras formas occidentales tan caras a la abulense de perfil sociolingüístico medio que fue Teresa de Jesús (prodigadora de *alguien* junto a *naide*, de *estotro* junto a *más mucho*), fue a partir de entonces la de un previsible declive, rematado en este caso en extinción al cabo de unas pocas décadas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARBOR ALDEA, Mariña (2000). «O cancionero de Fernan Rodriguez de Calheiros: análise da tradición manuscrita». En Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Santander: Gobierno de Cantabria / Asociación Hispánica de Literatura Medieval, pp. 185-205.
- BARRIENTOS, Alberto (dir.) (2000). Teresa de Jesús, *Obras completas*. Madrid: Editorial de Espiritualidad.
- BUSTOS GISBERT, Eugenio y Ramón SANTIAGO LACUESTA (2002). «Para un nuevo planteamiento de la llamada *norma madrileña* (siglos XVI-XVII)». En María Teresa Echenique y Juan Pedro Sánchez Méndez (eds.), *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Madrid: Gredos, vol. II, pp. 1.123-1.136.
- CAMUS BERGARECHE, Bruno (2009). «Los cuantificadores propios». En Concepción Company (ed.), *Sintaxis histórica de la lengua española*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo de Cultura Económica, vol. II: 2, pp. 881-960.
- CAMUS BERGARECHE, Bruno (2017). «Construcciones aditivas, negación y foco: en torno a los usos de *nada más*». En Ángel J. Gallego, Yolanda Rodríguez y Javier Fernández-Sánchez (eds.), *Las relaciones sintácticas. Homenaje a José María Brucart y Maria Lluïsa Hernanz*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 175-190.
- CATALÁN, Diego (1970). «La *Crónica de 1344*: estudio histórico». En Diego Catalán y María Soledad de Andrés (eds.), *Crónica general de España de 1344*. Madrid: Gredos, vol. I, pp. xiii-lxviii.

⁴⁹ Es fácil encontrar *naide* en testimonios individuales de algunas obras de Quevedo (véase Octavio de Toledo, 2019), Lope, Cervantes o Calderón (véase Rodríguez Molina y Octavio de Toledo, 2017: 35), pero no puede imputarse a ninguno de estos autores, en el grueso de cuya producción solo se lee *nadie*, sino a los copistas o componedores de tales testimonios, que no se atenían a la misma norma de prestigio, propia de la distancia escritural, cultivada por esos autores.



- CORDE = Real Academia Española (2000-). *Corpus Diacrónico del Español* <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.
- COVARRUBIAS OROZCO, 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.
- CXEL = Universidade de Santiago de Compostela / Instituto da Lengua Galega (2007-). *Corpus Xelmírez. Corpus Lingüístico da Galicia medieval* <<http://sli.uvigo.es/xelmirez/>>.
- DE SMET, Hendrik y Olga FISCHER (2017). «The Role of Analogy in Language Change: *Supporting Constructions*». En Marianne Hundt (ed.), *The Changing English Language: Psycholinguistic Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 240-268.
- EPALZA, Mikel de (ed.) (2001). *Sifat al-Hach. De la descripción del modo de visitar el templo de Meca* <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sifat-alhach-de-la-descripcion-del-modo-de-visitar-el-templo-de-meca-0/html/>>.
- FERNÁNDEZ LEBORANS, María Jesús y Cristina SÁNCHEZ LÓPEZ (2011). «Las interpretaciones de *mucho* (y cuantificadores afines)». En María Victoria Escandell, Manuel Leonetti y Cristina Sánchez López (eds.), *60 problemas de gramática dedicados a Ignacio Bosque*. Madrid: Akal, pp. 77-82.
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés (2002). «Alfonso X». En Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (eds.), *Diccionario filológico de literatura medieval española*. Madrid: Castalia, pp. 1-86.
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés (2004). «Alfonso X el Sabio en la historia del español». En Rafael Cano (ed.), *Historia de la lengua española*. Barcelona: Ariel, pp. 381-422.
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés (2011). *La lengua de Castilla y la formación del español*. Madrid: Real Academia Española.
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés (2016). «*De más (demás), demasiado*: la historia de dos cuantificadores contemplada desde la dialectología». En Antonio Narbona, Araceli López Serena y Santiago del Rey (eds.), *El español a través del tiempo. Estudios ofrecidos a Rafael Cano Aguilar*. Sevilla: Universidad de Sevilla, vol. I, pp. 477-496.
- FRONTÓN SIMÓN, Miguel Ángel (1996). *La Historia de la linda Melosina: edición y estudio de los textos españoles*. Ana Vián Herrero (dir.) [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid <<https://eprints.ucm.es/3658/1/H3046901.pdf>>.
- GARCÍA CORNEJO, Rosalía (2008). «El adverbio *más* y las palabras negativas en la historia del español». *Revista de Historia de la Lengua Española*, 3, pp. 29-77.
- MALKIEL, Yakov (1945). «Old Spanish *nadi(e)*, *otri(e)*». *Hispanic Review*, 13:3, pp. 204-230.
- MALKIEL, Yakov (1948). *Hispanic "algu(i)en" and related formations: A study of the stratification of the Romance lexicon in the Iberian Peninsula*. Berkeley / Los Ángeles: University of California Press.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1942). «La lengua de Cristóbal Colón». En *La lengua de Cristóbal Colón. El estilo de Santa Teresa y otros estudios sobre el siglo XVI*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 9-49.
- MONDOLA, Roberto (2017). *Dante vestido a la castellana: el «Infierno» de Pedro Fernández de Villegas*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.



- NEBRIJA, Antonio de (2011 [1492]). *Gramática sobre la lengua castellana*. Carmen Lozano (ed.). Madrid / Barcelona: Real Academia Española / Galaxia Gutenberg.
- NGLE = Real Academia Española / ASALE (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa, vol. II.
- OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA, Álvaro S. (2011). «Santa Teresa y la mano visible: sobre las variantes sintácticas del *Camino de perfección*». En Mónica Castillo Lluch y Lola Pons Rodríguez (eds.), *Así se van las lenguas variando: nuevas tendencias en la investigación del cambio lingüístico en español*. Bern: Peter Lang, pp. 241-304.
- OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA, Álvaro S. (2016a). «Antonio Muñoz y la sintaxis de la lengua literaria durante el primer español moderno (ca. 1675-1825)». En Martha Guzmán Riverón y Daniel M. Sáez Rivera (eds.), *Márgenes y centros en el español del siglo XVIII*. València: Tirant lo Blanch, pp. 201-299.
- OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA, Álvaro S. (2016b). «El aprovechamiento del CORDE para el estudio sintáctico del primer español moderno (ca. 1675-1825)». En Johannes Kabatek (ed.), *Lingüística de corpus y lingüística histórica iberorrománica*. Berlin / Boston: De Gruyter, pp. 57-89.
- OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA, Álvaro S. (2016c). *Los relacionantes locativos en la historia del español*. Berlin / Boston: De Gruyter.
- OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA, Álvaro S. (2018). «De un occidentalismo cortesano y una transfusión fallida: historia de *es(t)otro*». *Estudios de Lingüística del Español (ELiEs)*, 39, pp. 305-361.
- OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA, Álvaro S. (2019). «Variantes de lengua y variación morfosintáctica en la prosa de Quevedo: primeros apuntes». En Manuel Ángel Candelas y Flavia Gherardi (eds.), *Amor constante: Quevedo más allá de la muerte*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 193-224.
- OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA, Álvaro S. y Cristina SÁNCHEZ LÓPEZ (2009). «Cuantificadores II. Cuantificadores interrogativos y exclamativos». En Concepción Company (ed.), *Sintaxis histórica de la lengua española*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de Madrid / Fondo de Cultura Económica, vol. II:2, pp. 961-1.071.
- PAREDES GARCÍA, Florentino (2015). «Factores condicionantes de la variación <otro / otri / otre / otrie> en español medieval». En Juan Pedro Sánchez Méndez, Mariela de la Torre y Viorica Codita (eds.), *Temas, problemas y métodos para la edición y el estudio de documentos hispánicos antiguos*. València: Tirant lo Blanch, pp. 227-260.
- PAREDES GARCÍA, Florentino e Isabel MOLINA MARTOS (2019). «La configuración de la norma madrileña desde la dialectología y la sociolingüística». En Viorica Codita, Eugenio Bustos Gisbert y Juan Pedro Sánchez Méndez (eds.), *La configuración histórica de las normas del castellano*. València: Tirant lo Blanch, pp. 51-77.
- PAREDES GARCÍA, Florentino y Pedro SÁNCHEZ-PRieto BORJA (2008). «A methodological approach to the history of the sociolinguistics of the Spanish language». *International Journal of the Sociology of Language*, 193-194, pp. 21-55.
- PATO, Enrique (2009). «Notas aclaratorias sobre la historia del indefinido *alguien*: una aplicación directa del uso de corpus diacrónicos». En Andrés Enrique (ed.), *Diacronía de las lenguas iberorrománicas: nuevas aportaciones desde la lingüística de corpus*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 401-416.



- PATO, Enrique y Xulio VIEJO FERNÁNDEZ (2017). «Mucho bien y mucho guapa: mu(n)cho como cuantificador ‘pleno’ de adjetivos y adverbios en castellano y en asturiano». *Bulletin of Spanish Studies*, 94, pp. 1-23.
- PICHEL GOTÉRREZ, Ricardo (2010). «La circulación de la materia de Troya en la Baja Edad Media y su reflejo en las letras gallegas: aproximación al testimonio de la *Historia troiana* (BMP 558)». En Francisco Bautista y Jimena Gamba (eds.), *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*. San Millán de la Cogolla: SEMYR / Cilengua, pp. 331-345.
- RODRÍGUEZ MOLINA, Javier y Álvaro S. OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA (2017). «La imprescindible distinción entre texto y testimonio: el CORDE y los criterios de fiabilidad lingüística». *Scriptum Digital*, 6, pp. 5-68.
- SÁEZ DEL ÁLAMO, Luis y Cristina SÁNCHEZ LÓPEZ (eds.) (2013). *Las construcciones comparativas*. Madrid: Visor Libros.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ DE HERRERO, María Nieves y Enrique JIMÉNEZ RÍOS (2008). «El proceso de la traducción castellana de fray Vicente de Burgos del *De proprietatibus rerum* a partir del análisis léxico». En Javier San José, Francisco Javier Burguillo y Laura Mier (eds.), *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*. Salamanca: SEMYR, pp. 409-425.
- SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro y María Jesús TORRENS ÁLVAREZ (2008). «Las tradiciones de escritura del País Vasco comparadas con las regiones limítrofes». *Oihenart*, 23, pp. 481-502.
- SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro y Delfina VÁZQUEZ BALONGA (2018). «Toledo frente a Madrid en la configuración del español moderno: el sistema pronominal átono». *Revista de Filología Española*, 98, pp. 185-215.
- TMILG = Xavier Varela Barreiro (dir.) (2007): *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega* <<https://ilg.usc.es/tmilg/index.php>>.
- YNDURÁIN PARDO DE SANTAYANA, Carlos (2015). *Los adjetivos dimensionales en español: análisis semántico y propuesta lexicográfica*. Santiago U. Sánchez Jiménez (dir.) [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid <<https://repositorio.uam.es/handle/10486/669538>>.

Recibido: 15/03/2020

Aceptado: 11/06/2020





ESTRUCTURAS COMPARATIVAS CON POSPOSICIÓN DEL ADVERBIO *MUCHO*:
GEOGRAFÍA E HISTORIA (A PROPÓSITO DE UN ASPECTO DE LA SINTAXIS TERESIANA)

RESUMEN: La prosa de Teresa de Jesús esconde numerosos usos morfosintácticos propios de las variedades del occidente de Castilla que conocieron cierto éxito durante la Baja Edad Media y el Siglo de Oro. En el presente trabajo investigamos, a partir de ejemplos teresianos complementados con búsquedas exhaustivas en corpus electrónicos, las construcciones con posposición del adverbio de grado *mucho* a diversos grupos cuantificativos, mostrando su carácter centro-occidental (y también oriental) y tratando de dar cuenta de las razones de su emergencia y declive.

PALABRAS CLAVE: Teresa de Jesús, dialectología histórica, morfosintaxis, cuantificadores de grado, estructuras comparativas, *mucho*.

COMPARATIVE STRUCTURES WITH A POSTPOSED QUANTIFIER *MUCHO*:
GEOGRAPHY AND HISTORY (ON AN ASPECT OF SAINT TERESA'S SYNTAX)

ABSTRACT: Teresa of Ávila's prose is rich in morphosyntactic uses that can be ascribed to the region of Western Castile where she grew up. Some of those forms and constructions were widespread in the late Middle Ages and into Early Modern Spanish. In this paper, we take a close look at a group of such syntactic schemas, where degree quantifier *mucho* appears after the element or phrase it modifies, a configuration strange to the norm at any time in the history of Spanish. Departing from Teresa's own usage and careful searches in electronic corpora, we claim these phenomena to represent midwestern (and eastern) dialectalisms and put forth possible causes for their genesis, rise and decay.

KEYWORDS: Teresa of Ávila, Historical Dialectology, Morphosyntax, Degree Quantifiers, Comparative Structures, *Mucho*.



NUEVOS DATOS SOBRE LA VIDA DEL AUTOR DE COMEDIAS BARTOLOMÉ DE MENDOZA*

IÑAKI PÉREZ-IBÁÑEZ
University of Rhode Island
ignacioperez@uri.edu

Pocas son las noticias que tenemos sobre la vida del autor de comedias Bartolomé de Mendoza¹. Las referencias documentales que tenemos sobre él son escasas y se concentran en el periodo que va de 1579 a 1589. En el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* se recogen las noticias que se conocían de este autor en 2008, año de su publicación, y en las que baso el sucinto resumen que sigue a continuación.

En 1579 nuestro autor tuvo dificultades económicas que le obligaron a empeñar ropas para la representación durante su estancia en Málaga. En este momento se refieren a él como «vecino de Sevilla». Nada sabremos de su vida durante los próximos tres años. En el verano de 1582 reaparece en Tudela, donde se le pagaron 40 ducados por tres representaciones que realizó para las fiestas de Santiago, santa Ana y san Pedro. La orden de pago extendida a su favor está fechada el primero de agosto y el recibo de cobro el dos del mismo mes.

Las siguientes referencias a este autor recogidas en el *DICAT* se refieren a los años 1588 y 1589. Se trata de dos contratos entre Bartolomé de Mendoza y la ciudad de Alcaraz (Albacete) para que este representase durante las celebraciones

* El presente trabajo ha sido posible gracias al apoyo del Dr. Peter Snyder, vicepresidente de Investigación y Desarrollo Económico, y del Dr. Anthony Rolle, decano de la Facultad de Educación y Estudios Profesionales, ambos de la Universidad de Rhode Island (Kingston, RI, EE.UU.). Su generosa financiación me permitió completar una estancia como investigador invitado en la Universidad de Navarra, el verano de 2019, durante la cual se gestó este proyecto.

¹ En diferentes fuentes aparece citado como Bartolomé Mendoza, Bartolomé de Mendoza o Bartolomé de Mendoza y Castillo. Por nuestra parte, nos referiremos a este autor como Bartolomé de Mendoza, ya que así es como se recoge su nombre en el documento que descubrimos.



del Corpus. En el primero de los contratos², se refieren a él como «vecino de Jaén»³ y se le contrató para representar un total de dos autos y dos entremeses por lo que recibió 40 ducados. Debieron de quedar muy satisfechos con su trabajo, ya que al año siguiente se le encargó la representación de dos comedias a lo divino y entremeses con acompañamiento musical por los que se le pagaron 70 ducados.

A estos datos debemos añadir los que se recogen en el documento que Julio I. González Montañés desenterró en 2014: un contrato entre Bartolomé de Mendoza y Antonio Pita Varela, vecino de Betanzos y mayordomo de la cofradía de san Roque. Está firmado el 24 de julio de 1583 en la ciudad de Santiago de Compostela⁴. En él, se comprometía a poner en escena dos comedias durante las fiestas en honor a san Roque: una comedia a lo divino que debía representarse el 21 de agosto y una a lo humano que se llevaría a las tablas al día siguiente. Ambas representaciones incluirían entremeses y máscaras al fin de cada obra y acompañamiento musical de «vihuela y voces». En pago por su trabajo, el autor iba a recibir 20 ducados.

Es bastante probable que, en su camino de Tudela hasta Betanzos, Bartolomé de Mendoza hubiese seguido el circuito norteño⁵, cuyo eje principal se hallaba en la vía que unía Valladolid y Zaragoza, pasando por Palencia, Burgos, Santo Domingo de la Calzada, Nájera, Logroño, Calahorra y Tudela⁶. Hacia occidente esta ruta tuvo extensiones hasta Salamanca, desde donde Mendoza pasaría a Santiago de Compostela⁷.

² Aunque no lo menciona el *DICAT*, se recoge una transcripción de este contrato en Pérez Pastor (1914: 368, noticia 34).

³ Esto le llevó a Díaz de Escovar (1920: 119) a pensar que era natural de Jaén, «pues, aunque las escrituras solo le llaman *vecino*, harto sabido es que por lo regular se confundían ambas expresiones» (la cursiva aparece en el original).

⁴ Dicho contrato se conserva en el archivo de la catedral de Santiago, signatura P 087, ff. 84r-85r (antigua signatura 673c). González Montañés (2014) lo ha digitalizado y se puede consultar en la base de datos *Teatro en Galicia. Noticias de representaciones hasta 1750* <<http://representaciones.teatroengalicia.es>>.

⁵ Para la descripción del circuito norteño, véanse Miguel Gallo (1996: 260, nota 3) y Domínguez Matito (2006: 92-93).

⁶ Un caso prototípico de un autor que completó el circuito norteño es el de Juan de Acacio (véase su entrada en el *DICAT*). De él sabemos que se encontraba en Madrid en agosto de 1623. Para mayo de 1624 ya había pasado a Zaragoza, desde donde se dirigió a Tudela. En esta localidad navarra se encontraba el 12 de agosto de ese mismo año. Existe evidencia documental de que un mes y medio después (el 27 de septiembre) se encontraba en Pamplona. Exactamente un año después, el 27 de septiembre de 1625, se halla pleiteando en Logroño, desde donde se dirigió a la ciudad de Burgos. Allí el 25 de noviembre contrata los servicios del carretero Luis Girón para que lleve sus bagajes a Palencia. Poco después del inicio del nuevo año ya está en Valladolid (19 de enero de 1626).

⁷ González Montañés afirma que lo más común era que las compañías teatrales llegasen a Galicia desde «Ourense, pasaran a Santiago y A Coruña o Betanzos y saliesen por Lugo (o a la inversa).



A este puñado de datos conocidos hasta el momento debemos añadir los que se recogen en el documento que presento en este trabajo: un acta procesal procedente de los tribunales reales de Navarra, fechada el 5 de mayo de 1582. Se trata de un pleito que interpuso Mendoza contra Juan de Ibáñez Navarro, en la ciudad de Pamplona⁸. Se custodia en el Archivo General de Navarra bajo la signatura 212.316. En la carpeta de guarda se lee: «[Cruz] Proceso de Bartolomé Mendoza contra Juan de Ibáñez sobre cantidades. Hojas 11. Año 1582. Escribano Juan de Alaiz». En la parte superior derecha de la página leemos «n.º 21». Otra mano ha escrito los números 486 con lo que parece ser una pintura de cera de parafina (crayón o pintura *plastidecor*) de color rojo y la signatura (212.316) con otra de color verde oscuro. El auto no está foliado y se recogen un total de 13 folios⁹. Las hojas 4r-v, 5r-v, 7v, 10r-v, 11r, 12r-v y 13r-v se hallan en blanco.

En este proceso se habla de Mendoza como residente en Pamplona¹⁰, lo que nos puede hacer pensar que llevaba algún tiempo en dicha ciudad. El interés del documento que presentamos a continuación no reside tanto en el lugar en el que gracias a él podemos localizar a nuestro autor (no debería sorprendernos encontrarlo en Pamplona a finales de abril, principios de mayo de 1582 si ya existían pruebas que lo ponían en Tudela el 1 de agosto de ese mismo año), sino en los motivos del pleito contra Juan de Ibáñez Navarro y en la cantidad de información sobre él y su compañía que podemos inferir.

La mayor parte venían contratadas por el Cabildo de Santiago, que pagaba muy bien, pero solía exigir que los contratados no actuasen en Galicia antes de haberlo hecho en Compostela, pudiendo luego actuar en otras villas, generalmente con tarifas considerablemente más bajas» (2009). Esta afirmación casa perfectamente con la información recogida en el contrato para representar en Betanzos que Mendoza firmó en Santiago de Compostela al que anteriormente nos hemos referido.

⁸ Al final de este estudio, se recoge una transcripción de la denuncia que Bartolomé de Mendoza presentó y que en el acta procesal se recoge en los ff. 6r-7r. Para las citas que se incluyen en el cuerpo del estudio, sigo los mismos criterios de transcripción que he seguido al transcribir la denuncia: he solucionado las abreviaturas, eliminado el uso de las consonantes dobles que me parecen innecesarias y modernizado la ortografía. También he añadido la puntuación indispensable para la correcta comprensión de los textos.

⁹ Aunque el documento no se encuentre foliado, nos referiremos a las páginas en el orden tal y como nos lo encontramos cuando lo consultamos. Para facilitar la localización del texto, indicaremos cuál es el testigo a cuya declaración nos referimos.

¹⁰ En la declaración de Gabriel de la Torre se lee: «El dicho Gabriel de la Torre, residente en esta ciudad, testigo presentado por parte de Bartolomé de Mendoza, autor de comedias, así bien residente en la dicha ciudad» (f. 8r).



1. EL PAGO DE LA REPRESENTACIÓN

El motivo del pleito no deja de ser curioso: Bartolomé de Mendoza había concertado con Juan de Ibáñez Navarro, alcaide de las cárceles reales, una representación frente a los presos y por la que, una vez realizada, exigía el pago. En el acta procesal del pleito se recoge la declaración de seis testigos. Por la defensa testificaron Rodrigo de la Cruz —comediante—, Miguel Martínez de Villaba¹¹ y Diego Vázquez. A favor del demandante lo hicieron Gabriel de la Torre, Juan de Colón y Pablo de Espinosa (todos ellos actores). En el proceso aparecen las firmas de todos los testigos.

Según lo que se recoge en dichas declaraciones, la representación tuvo lugar el primero de mayo de 1582, martes por la noche. El motivo de las desavenencias se encuentra en que mientras Mendoza tenía claro que su trabajo debía ser pagado, el alcaide de la cárcel entendió que la representación se iba a hacer gratuitamente, por amistad al actor Rodrigo de la Cruz, para su regocijo y el de los demás reclusos¹². Este se encontraba preso por motivos que se nos escapan (no se precisan en el auto) y recibía visitas de sus compañeros habitualmente con los que tañía y cantaba (Declaración de Diego Vázquez, f. 3v). Nuestro autor solicitaba el pago de tres ducados, cantidad que consideraba baja ya que representó «la mejor comedia que trae que, a justa y común estimación, valía seis ducados» (escrito de Bartolomé de Mendoza, f. 6r) y afirma que cada día que representaba con su gente ganaba «más de diez ducados» (escrito de Bartolomé de Mendoza, f. 7r). No exageraba: ya hemos dicho que el primero de agosto de ese mismo año recibió 40 ducados en pago por haber hecho en Tudela tres representaciones de autos y comedias. Por su parte el alcaide de la cárcel afirmaba que Mendoza había representado por voluntad propia y que en ningún caso se había concertado el pago por la representación. Consideraba la cena que les había servido como suficiente pago a sus servicios¹³.

Parece ser que actuar en la cárcel fue idea de Juan de Ibáñez. Cuentan los testigos que durante una de las visitas que Mendoza y algunos otros actores hicieron

¹¹ Aunque en el *DICAT* se recogen noticias sobre un comediante llamado «Miguel Martínez» fechadas en 1594 y 1603, dudo que se trate de la misma persona. El testigo tenía en este momento 45 años y en su declaración habla de Mendoza y sus compañeros sin incluirse en el grupo, lo que me lleva a pensar que no formaba parte de la compañía.

¹² En su declaración Miguel Martínez de Villaba afirma que «ha visto entrar en la dicha cárcel al dicho Mendoza y sus compañeros a visitar a Rodrigo de la Cruz, preso con el cual solían estar en conversación. Y este testigo algunas veces se halló presente con ellos y, tratando de comedias, les oyó decir que si hubiese lugar en la dicha cárcel harían una comedia por amor del dicho Rodrigo de la Cruz y por lo regocijar y por ser amigo» (f. 2v).

¹³ «La colación» que Mendoza y los demás miembros de su compañía recibieron tras la representación aparece mencionada en la declaración de Rodrigo de la Cruz (f. 2v) y de Miguel Martínez de Villaba (f. 3r).



a Rodrigo de la Cruz en la cárcel, el alcaide se les acercó y sugirió que hiciesen una representación para entretener a su compañero y los demás presos¹⁴. Mientras que los testigos que declararon a su favor afirmaban que en ningún momento se habló en su presencia del pago de «intereses» por el trabajo de Mendoza y su compañía¹⁵, nuestro autor y sus compañeros testificaron que en múltiples ocasiones intentaron acordar con él una cantidad, pero que este se negó a concertar el precio. Cuando el alcaide de las cárceles reales se acercó por primera vez a Mendoza para pedirle que hiciese una representación, este mostró su preocupación ya que en la cárcel no había suficientes presos como para que le resultase rentable¹⁶. La capacidad de las cárceles reales de Pamplona era muy pequeña¹⁷, por lo que las reticencias de nuestro autor tenían plena validez. Este intentó en tres ocasiones convenir un precio e incluso sus actores afirmaron que se negarían a representar si no había un acuerdo de por medio. En su declaración, Gabriel de la Torre afirmaba que «le dijeron [a Mendoza] que no irían a representarla sin que primero concertase el precio que les había de dar» (f. 8v). Por su parte, Mendoza declaró que había enviado recado a Juan de Ibáñez para que o bien concertase el precio, o bien les devolviese «las ropas de farsa» (escrito de Bartolomé de Mendoza, f. 6v). Desafortunadamente para él, su mensajero no pudo hablar con el alcaide

¹⁴ «El martes último pasado, que se contaba presente del primero del presente mes de mayo, el dicho Mendoza: fue a la dicha cárcel a visitar a este testigo y estando con él hablando, el dicho alcaide dijo al dicho Mendoza “haga vuestra merced aquí alguna cosa para regocijar a esos presos”. Y el dicho Mendoza dijo que él haría una comedia y que cuándo era servido de que la hiciera. El dicho alcaide le dijo que cuando él quisiese la podría hacer, y con esto se despedieron [sic]» (declaración de Rodrigo de la Cruz, f. 2r). De esta declaración se infiere que dicha conversación tuvo lugar el mismo 1 de mayo, día de la representación. Nos parece más creíble que esto fuera antes. Juan de Colón en su declaración del 4 de mayo (f. 9r) habla de «seis u ocho días», mientras que Miguel Martínez de Villaba fija el plazo en «ocho días» (f. 2v), lo que indicaría que este acercamiento tuvo lugar entre el 27 y 29 de abril.

¹⁵ Así, por ejemplo, en la declaración de Rodrigo de la Cruz leemos: «El dicho Mendoza representó en la dicha cárcel una comedia, pero nunca trataron entre ellos de interese [sic] ninguno, ni el dicho Mendoza se le pidió. Y este testigo tuvo por cierto que el dicho Mendoza no pediría [sic] interese ninguno por ello hasta que después, el dicho Mendoza, dijo a este testigo si sabía si la comedia le habian de pagar» (f. 2v).

¹⁶ Según declaró Gabriel de la Torre, Mendoza dijo que «había pocos presos en ella [la cárcel] para poder ser pagado y que si hubiese tantos presos como en otras cárceles suele haber de caballeros y mercaderes ricos, la harían» (declaración de Gabriel de la Torre, f. 8r).

¹⁷ «Lo que nos parece más evidenciable es que el número de presos que en realidad podían albergar esas instituciones [cárceles reales y la cárcel para mujeres (casa-galera)] nunca hubo de ser muy grande, aunque eso también fuera muy relativo. Puede que en determinados períodos se generaran verdaderos problemas de superpoblación carcelaria [...], pero todo indica que su carácter eminentemente procesal y otros criterios más propiamente de economía presupuestaria incidieron en que a lo largo de todo el Antiguo Régimen sucediera más bien lo contrario y que habitualmente no fuera muy grande la cantidad de presos en las cárceles pamplonesas» (Oliver Olmo, 2000: 74).



por no encontrarse este en casa en ese momento, así que, fiado de la palabra dada, persuadió a su compañía para que accediesen a actuar, convencidos de que se les pagaría y contentaría muy bien. Cuando al día siguiente fue a reclamar el pago, Juan de Ibáñez se llamó a andanas, con la esperanza de que al estar Mendoza y su compañía a punto de partir pudiese evitar el pago. Este, prefirió aplazar la partida (a pesar del perjuicio que esto le suponía, pues tenía que pagar por las mulas que tenía alquiladas para el transporte de su compañía a su próximo destino¹⁸) y reclamar el pago de su trabajo. Finalmente, el juicio se oyó el 4 de mayo y el alcaide Villagómez, que ejerció como juez, falló a favor del demandante, exigiendo a Juan de Ibáñez que pagase la cantidad de 26 reales, lo cual hizo ese mismo día¹⁹.

2. LA REPRESENTACIÓN

Tal y como hemos mencionado anteriormente, la representación se llevó a cabo el martes, primero de mayo de 1582 por la noche. No sabemos cuál fue la obra que se representó, aunque Mendoza afirma que era de las mejores en su repertorio y que el trabajo recibió el aplauso del público. El lugar no deja de ser llamativo, dadas las condiciones de los centros penitenciarios en la época, entre ellas, las cárceles reales de Pamplona. Construidas en 1541, estas se encontraban situadas entre las actuales calles Eslava, la calle Nueva y la plaza de San Francisco²⁰. Son numerosos los testimonios, tanto históricos como literarios, que nos hablan de las duras condiciones en las que se encontraban los presos. Recordemos que los propios reclusos eran los encargados de pagar por su propia manutención, en un sistema que recuerda a un régimen de pensión, lo que para quienes carecían de recursos generaba una situación dantesca²¹. La descripción del sistema carcelario

¹⁸ Leemos en la declaración de Juan de Colón que «el dicho Mendoza está ya de partida y se detiene solo por este negocio, haciendo costas con cabalgaduras alquiladas» (f. 9r). El propio Mendoza también hace referencia a estos gastos (véase la transcripción de su escrito al final de este trabajo). Era habitual que los comediantes no dispusieran de caballerías propias ni de carros y que los diferentes pueblos y ciudades con los que firmaban contratos para representar ayudasen a pagar estos gastos con lo que se conocía como la «ayuda de costa».

¹⁹ Se recoge la sentencia y un recibo por el pago de 26 reales en el f. 11v del auto. La sentencia, dictada por el alcaide Villagómez dice así: «Vistos estos autos se condena el alcaide de la cárcel a que pague luego y que este auto se le notificare a Bartolomé de Mendoza, comediante, veinte y seis reales por su trabajo de la comedia que hizo en la cárcel, con apercibimiento que, no los pagando luego, estará a su costa». Si consideramos que un ducado equivalía a 11 reales castellanos, debemos afirmar que, aunque Mendoza no recibió la compensación que solicitaba, si que estuvo bastante cerca de conseguirlo. Para la estructura monetaria que regía en el reino de Navarra en el siglo xvi, véase Pascual Bonis (1990: 14).

²⁰ Así lo confirman Virto Ibáñez (1993: 633) y Francés Lecumberri (2015: 458).

²¹ «Puede decirse que el carácter venal de los cargos, el sistema de autofinanciación de los presos y el escaso control ejercido por las autoridades superiores provocan un estado de injusticia y



pamplonés y condiciones en las que vivían los presos de la capital navarra que hace Berraondo Piudo resulta ilustrativa:

[La cárcel] en aquella época era una institución con una finalidad no punitiva, sino un lugar en el que los criminales esperaban su sentencia mientras duraba el proceso contra ellos. Podemos decir que la cárcel formaba parte de la acción judicial y, de hecho, las Cárceles reales de Pamplona se encontraban ubicadas al lado del edificio del Consejo Real. Las condiciones de vida en las cárceles no eran idóneas. Los presos [...] pasaban frío, hambre, interrogatorios, torturas y diversos abusos por parte de los carceleros, y frecuentemente solían quejarse de las duras condiciones en las que vivían. El paso por las Cárceles reales suponía un grave problema tanto para los presos como para sus familias, pues los presos debían sustentarse a sí mismos. En cierto modo, podemos considerar el ingresar en la cárcel como una pena (2010: 229)²².

Por todo ello resultaría extremadamente chocante que Juan de Ibáñez propusiese una representación para el regocijo de los presos, tal y como él y sus testigos afirmaron ante el tribunal. Más bien fue un festejo privado que el alcaide de la cárcel quiso hacer para entretener a sus amistades y conocidos. Así cuando Mendoza expresó su preocupación por el escaso público (dado los pocos reclusos que habían en la cárcel en ese momento) y, consecuentemente, por lo mal que se le pagaría por su trabajo, el alcaide afirmó que él llamaría a gran cantidad de escribanos, procuradores, pleiteantes y sus mujeres. Finalmente, el público no se compuso principalmente por presos, sino por gente de calidad, ya que según la declaración de Mendoza «el dicho alcaide convidó muchas damas principales y otras gentes para ver la dicha representación» (escrito de Mendoza, f. 6r).

Dada la premura con la que se organizó (el mismo día de la representación por la mañana la compañía todavía no había aceptado representar), debemos pensar en una puesta en escena muy simple. El bajo estipendio que pedía Mendoza (tres ducados frente a los hasta 10 que cobraba normalmente por un día de trabajo) no hacen sino apoyar esta hipótesis. Esta se debió de hacer en el mismo patio de la

corrupción por parte de los responsables de la cárcel, mientras que los presos son víctimas de una situación penosa y ciertamente desamparada unas veces, y otras, hacen alarde de una permisividad que hoy puede parecer increíble. En cualquier caso, el alcaide es como un reyezuelo barrigón y tirano, y los porteros y aún [*sic*] los asistentes de los “pobres presos” aprovechan toda oportunidad en beneficio propio, porque no hay nada que impida los posibles fraudes» (Vázquez González, 1984: 32).

²² Virto Ibáñez habla de las condiciones sanitarias del presidio en 1771, con una enfermería abarrotada por numerosos reclusos enfermos, debido a la frialdad del edificio, la escasez de carbón, la suciedad, la humedad y, sobre todo, a la falta de alimentos. Los presos más pudientes pagaban 27 maravedís diarios al alcaide para quedarse en un cuarto separado (llamado el cuarto de las camas) donde las condiciones eran significativamente mejores (1993: 633-634).



cárcel sobre un tablado, si es que lo hubo, montado sobre caballetes de soporte o barriles. Los espectadores verían la representación o bien de pie o en bancos y sillas llevados al patio para la ocasión. Al parecer, las ropas para la representación se llevaron a la cárcel, cuando menos, el día anterior²³.

3. LA COMPAÑÍA DE MENDOZA

El listado de testigos nos permite elaborar una lista parcial del elenco de actores que formaban la compañía de Mendoza en 1582. La primera declaración que se recoge en el auto es la de Rodrigo de la Cruz, quien se encontraba preso por motivos que desconocemos. Este documento nos permite añadir algo de información a lo poco que hasta el momento conocíamos de este actor. Tan solo se sabía que estuvo casado con Juana de Espinosa y que entre el 30 de octubre de 1595 y carnaval de 1597 formó parte de la compañía de Nicolás de los Ríos²⁴. Cuando prestó declaración en contra de nuestro autor de comedias, tenía «18 años, poco más o menos». Según se deduce de su escrito, nuestro autor negó que De la Cruz fuese parte de su compañía (o que incluso lo conocía)²⁵, y este testificó que conocía «a los dichos alcaide y Mendoza de vista tan solamente» (declaración de Rodrigo de la Cruz, f. 2r). Si nos fijamos en los testimonios de todos los demás testigos, esta afirmación resulta difícil de sostener. Al finalizar el pleito, Mendoza siguió su camino mientras que, al parecer, Rodrigo de la Cruz quedó preso. Probablemente, por este motivo testificó a favor del alcaide, si bien esto es mera conjetura.

En el f. 8r-v se recoge la declaración del actor Gabriel de la Torre. Son numerosas las noticias que tenemos sobre este autor. La primera mención documental sobre él era de 1589, momento en el que firmó con su mujer Melchora de Rojas una obligación de pagar 38 ducados a Diego Páez por unos vestidos para representar (*DICAT*). Según su declaración en este auto en 1582, tenía 20 años poco más o menos. Podemos deducir que, de una forma u otra, llevaba ya varios años en el mundo de la farándula, ya que afirmó conocer a Mendoza desde hacía seis años, si bien formaba parte de su compañía desde hacía tan solo tres

²³ Recordemos que, tal y como se ha mencionado anteriormente, el primero de mayo, día de la representación, Mendoza mandó buscar a Juan de Ibáñez o para concertar el pago de su trabajo o para que les devolviese su vestuario («ropa de farsa»).

²⁴ Consta un documento, fechado en Toledo el 30 de octubre de 1595, por el que Rodrigo de la Cruz, representante y vecino de Sevilla, se comprometía en su nombre y en el de su mujer, Juana de Espinosa, a formar parte desde ese día hasta el de carnaval de 1597 de la compañía de Nicolás de los Ríos, autor de comedias, vecino de Toledo, por lo que el matrimonio recibiría 220 ducados, cinco reales cada día para comer y cama, y tendría los viajes pagados (*DICAT*).

²⁵ En su escrito de denuncia Mendoza pide que se pregunte a los testigos «Si saben que el dicho Mendoza no conoce al preso que dicen que está en la dicha cárcel que se llama Rodrigo; ni el dicho Mendoza ni ninguno de sus compañeros no le conocen ni le han visto en toda su vida» (f. 6v).



meses. Este documento nos permite adelantar con total seguridad el inicio de su carrera de actor por lo menos hasta 1582: pasó al menos 42 años en las tablas²⁶.

Gracias a esta acta procesal podemos añadir dos nombres al listado de actores de esta primera etapa del teatro comercial y que, en lo que se nos alcanza, eran comediantes desconocidos hasta el momento. El primero de ellos es Juan de Colón «natural de la ciudad de Sevilla al presente residente en la dicha ciudad de Pamplona», quien tenía «dieciocho años poco más o menos» (declaración de Juan de Colón, ff. 8v y 9r) y formaba parte de la compañía de Mendoza desde los trece²⁷. No se recogen datos sobre cuál era su función en la compañía (tipo de papeles que interpretaba, si era músico, danzante, etc.).

El segundo comediante del que hasta ahora no se tenía noticia es Pablo de Espinosa. Los datos que se nos proporcionan de él son todavía más escasos. En su declaración afirmó que tenía «veinte y dos años poco más o menos, y que de cuatro o cinco meses a esta parte conoce al dicho Mendoza porque en todo el dicho tiempo ha andado y anda en su compañía». Nada se dice de su lugar de origen o de cuál era su función en la compañía.

Resulta llamativo lo jóvenes que eran todos los actores que declararon. Sus edades estaban comprendidas entre los dieciocho (Rodrigo de la Cruz y Juan de Colón) y los veintidós años (Pablo de Espinosa). Tal y como se ha mencionado anteriormente, Gabriel de la Torre tenía entonces veinte años.

Quiero acabar este artículo citando a Pascual Bonis, quien constató «la gran cantidad de información contenida en [...] los procesos civiles y religiosos» (1996: 301) para el estudio del teatro áureo y «la necesidad de seguir explorando estas fuentes» (1996: 308). Todavía queda mucho por hacer en este respecto y los archivos judiciales son un área que puede seguir dando numerosos frutos.

4. APÉNDICE: TRANSCRIPCIÓN DE LA DENUNCIA DE BARTOLOMÉ DE MENDOZA (FF. 6R-7R)

[F. 6r] [Cruz] Sacra Majestad

Bartolomé de Mendoza, autor de comedias, digo que habiendo tratado con el alcaide de la cárcel de vuesa majestad que le representase una comedia en la dicha cárcel y que él me lo pagaría muy bien, debajo de lo cual yo, con todos mis compañeros, le representamos la dicha comedia. Y agora el susodicho dice que no trató conmigo cosa alguna para lo cual me conviene averiguar lo contrario. Pido y

²⁶ Se conserva su testamento fechado en julio de 1624 en Madrid, donde «tenía compañía de los corrales de las comedias de esta Corte» (*DICAT*).

²⁷ Afirmó «que de cinco años a esta parte conoce al dicho Mendoza y que en todo el dicho tiempo anda en su compañía» (declaración de Juan de Colón, f. 9r).



suplico a vuesa majestad que los testigos que presentare se examinen por el señor del tal [ilegible] Laínez²⁸.

[Item] Si saben que, el dicho alcaide tratando con el dicho Mendoza de la dicha representación, dijo el dicho Mendoza que en la cárcel de esta ciudad había pocos presos y que le sería por esta razón mal pagada; a lo que el dicho alcaide respondió que él juntaría gran suma de escribanos y procuradores y pleiteantes con todas sus mujeres, y que de todos cobraría lo que pudiese. Y que, no obstante esto, él de su parte daría y pagaría al dicho Mendoza muy bien su trabajo. Por razón de este concierto el dicho Mendoza representó la mejor comedia que trae que, a justa y común estimación, valía seis ducados y el dicho alcaide convidó muchas [*sic*] damas principales y otras gentes para ver la dicha representación. Digan lo que saben.

[F. 6v] [Item] Si saben que el dicho alcaide envió una y dos y tres veces con mucha importunación a llamar al dicho Mendoza para que se concertase con él por qué precio haría la dicha comedia. Y persuadido del dicho alcaide, el dicho Mendoza fue a concertarse y tratando del concierto, el dicho alcaide dijo que no había para que concertallo, que debajo de su palabra fuesen a hacer la dicha comedia, que él los contentaría muy bien. Y debajo de esta palabra el dicho Mendoza fue a la cárcel y representó la comedia. Digan que lo saben. Etcétera.

[Item] Si saben que los compañeros del dicho Mendoza, visto que no había concertado ni aclarado con el dicho alcaide lo que le habían de dar por la dicha comedia, no querían ir a representar. Y el dicho Mendoza envió a decir al dicho alcaide que le enviase a decir lo que se le había de dar por la dicha comedia y, que si no, que le volviesen su ropa de farsa a su posada. Y no se halló el dicho alcaide en aquella sazón en casa.

[Item] Si saben que lo que Mendoza paga a sus compañeros las representaciones que hacen y les da de comer y posadas y cabalgaduras a su costa; y que si el dicho Mendoza no [tachado] representa, les paga luego su trabajo. Y que ellos no pueden tratar ni concertar comedia ninguna, ni convidar con ella a nadie, porque es hacienda suya propiamente. Digan que lo saben. Etcétera.

[Item] Si saben que el dicho Mendoza no conoce al preso que dicen que está en la dicha cárcel que se llama Rodrigo; ni el dicho Mendoza ni ninguno de sus compañeros no le conocen ni le han visto en toda su vida. Digan lo que saben. Etcétera.

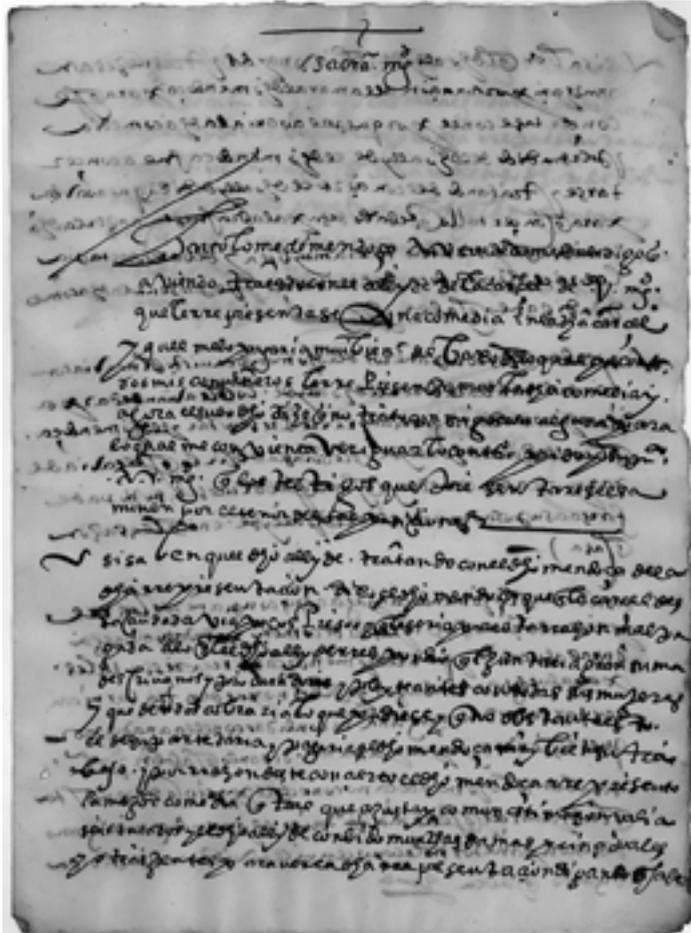
[F. 7r] Otrosí pido y suplico a vuestra majestad, atento que yo estoy de camino y pago las cabalgaduras de vacío, mande al dicho alcaide nos pague luego la dicha

²⁸ Laínez: lectura dudosa.



representación con apercibimiento que cobrare del susodicho todos estos daños, intereses y menoscabos que se me siguieren y recibieren²⁹, con más de diez ducados que gano con mi gente todos los días que represento. Y pido se le notifique que para lo cual pido, etcétera³⁰.

[Firma] Bartolomé de Mendoza



[IMAGEN 1]. Escrito de Bartolomé de Mendoza, AGN, Corte Mayor, proceso 212.316, f. 6r.

²⁹ recibieren: lectura dudosa

³⁰ Aquí «etcétera» equivaldría a «justicia y costas», fórmula habitual de terminar este tipo de escritos.



BIBLIOGRAFÍA

- BERRAONDO PIUDO, Mikel (2010). «La violencia interpersonal en una ciudad fronteriza: el caso de Pamplona (1500-1700)». *Manuscripts*, 28, pp. 207-242.
- DE MIGUEL GALLO, Ignacio Javier (1996). «Balance de la actividad teatral en Burgos en el siglo XVII». En Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta (coords.), *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*. Pamplona / Toulouse: GRISO / LEMSO, vol. II, pp. 259-268.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso (1920). «Otro cómico de Jaén. Bartolomé de Mendoza». *Don Lope de Sosa*, 88, pp. 119-120 <<http://www.vbeda.com/Donlope/index0.php?anno=8>> [Consulta: 01/08/2019].
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco (2006). «Para la geografía teatral en el norte de la península». En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (coords.), *El corral de comedias, espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de teatro clásico de Almagro 6, 7, 8 de julio de 2004*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 87-120.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I. (2009). *Compañías profesionales en Galicia* <<http://teatroengalicia.es/companias.htm>> [Consulta: 01/08/2019].
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I. (2014). *Teatro en Galicia. Noticias de representaciones hasta 1750* <<http://teatroengalicia.es/bases/representaciones/?-table=representaciones&-action=browse&-cursor=0&Numero==43>> [Consulta: 01/08/2019].
- FERRER VALLS, Teresa (dir.) (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* [edición digital]. Kassel: Edition Reichenberger.
- FRANCÉS LECUMBERRI, Paz (2015). «El encierro y el destino de las mujeres presas en Navarra». *Iura Vasconiae*, 12, pp. 441-498.
- OLIVER OLMO, Pedro (2000). *La cárcel y el control del delito en Navarra entre el antiguo régimen y el estado liberal*. Antonio Rivera Blanco (dir.) [tesis doctoral]. Bilbao: Universidad del País Vasco <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/41538.pdf>> [Consulta: 01/08/2019].
- PASCUAL BONIS, María Teresa (1990). *Teatros y vida teatral en Tudela: 1563-1750. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books / Gobierno de Navarra.
- PASCUAL BONIS, María Teresa (1996). «El teatro como causa de procesos civiles y religiosos en la Navarra de los siglos XVI y XVII». En Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta (coords.), *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*. Pamplona / Toulouse: GRISO / LEMSO, vol. II, pp. 301-308.
- PASCUAL BONIS, María Teresa (2002). *Teatro, fiesta y sociedad en Pamplona de 1600 a 1746: estudio y documentos*. José María Díez Borque (dir.) [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=107684>> [Consulta: 01/08/2019].
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1914). *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda Serie*. Burdeos: Feret.



VÁZQUEZ GONZÁLEZ, Dolores (1984). «La cárcel y los presos en el Madrid Barroco». *Villa de Madrid*, 82, pp. 31-42.

VIRTO IBÁÑEZ, Juan Jesús (1993). «“La Galera” de Pamplona: cárcel de mujeres en el reino de Navarra». *Príncipe de Viana*, Anejo 15, pp. 631-639.

Recibido: 07/08/2019

Aceptado: 04/03/2020





NUEVOS DATOS SOBRE LA VIDA DEL AUTOR DE COMEDIAS BARTOLOMÉ DE MENDOZA

RESUMEN: En el presente estudio damos a la luz un documento de 1582 que nos permite conocer nuevos datos sobre el autor de comedias Bartolomé de Mendoza. Se trata de un proceso que este interpuso contra Juan de Ibáñez, alcaide de las cárceles reales de Pamplona, por el pago de tres ducados por una representación que hizo en las mismas. Este documento nos proporciona interesantes datos sobre aspectos tales como la representación, el ámbito de representación, la compañía de Mendoza y la vida de los actores en el siglo XVI.

PALABRAS CLAVE: Bartolomé de Mendoza, ámbitos de representación, cárceles reales, Pamplona.

NEW INSIGHTS ABOUT ACTOR BARTOLOMÉ DE MENDOZA'S LIFE

ABSTRACT: The present study aims to bring to light a document from 1582 that uncovers new information about actor (*autor de comedias*) Bartolomé de Mendoza. The document consists of a legal claim that the *autor* brought against Juan de Ibáñez, the ward of the Royal Prison of Pamplona, for three *ducados* in payment for a performance that took place in the prison. The document provides new details and insights into the nature of performances, types of performance venues, Mendoza's theater troupe and the life of actors in sixteenth-century Spain.

KEYWORDS: Bartolomé de Mendoza, Performance Venues, Royal Prison, Pamplona.



LA FILOSOFÍA CORTESANA Y EL JUEGO DE LA OCA (I). REGLAS GENERALES

ERNESTO LUCERO

Universidad de Jaén

ernesto.lucerosanchez@gmail.com

1. INTRODUCCIÓN

La *Filosofía cortesana* es una obra de naturaleza mixta, entre la palabra y la imagen, entre lo lúdico y lo didáctico. Por una parte, se publicó un manual de instrucciones que describía con precisión los movimientos de los jugadores en un juego de tabla que debía imprimirse sobre un papel suelto de buen tamaño¹. Por otra, la pintura que adjuntaba el texto dibujaba una senda espiral que se encogía hacia su centro. Estaba dividida en sesenta y tres espacios numerados en los que aparecían ciertos iconos, siempre acompañados de un pareado, responsables de algunos desplazamientos de los jugadores y de otras indicaciones. Con estos mimbres, Alonso de Barros realiza la primera tematización metafórica del juego de la oca de que tenemos constancia. En ese plano, el tablero representa los medios y las dificultades que un pretensor encuentra en su trayectoria en busca del medro. La *Filosofía cortesana* no se agota en esa novedad. También será considerada la primera descripción española del juego, en general. Por último, su carácter político y didáctico, así como el formato de las imágenes del interior de la casilla, las acerca a los emblemas, donde el nombre de la casa es el mote o lema, la figura es la *pictura* y, para culminar la estructura tripartita característica, forman la *suscriptio* el epigrama, es decir, los versos al pie de la imagen en el tablero, y el comentario o declaración en prosa, que consta en el libro. En este terreno se trata de una de las primeras muestras del género de autor español y, lo que es aún más singular, constituye una colección de emblemas sobre un mismo asunto y al servicio de una idea común.

¹ La *Filosofía cortesana* se publicó en Madrid en 1587. Conservamos el tablero de la tercera edición, publicada en Nápoles en 1588. El grabado es de Mario Cartaro. A todo ello nos hemos referido muy por extenso con anterioridad (Lucero, 2019a).



El objetivo de Barros, muy en consonancia con la facción castellanista en que milita, radica en reivindicar el esfuerzo personal como enseña del medro conseguido. La *Filosofía cortesana* es un baluarte del trabajo infatigable que ha permitido a su patrón, Mateo Vázquez, cuyo nombre y cuyo escudo van en la dedicatoria, alzarse como uno de los hombres más poderosos de la monarquía hispana. En ese mismo sentido, la crítica de la ociosidad cortesana que modela el juego es una de las razones de su existencia desde una perspectiva política y moral de la cuestión (Lucero, 2019b).

Sin embargo, el discurso presenta varias contradicciones desde la misma elección del juego de la oca como referente. Por una parte, se trata de un juego de apuestas, siempre poco grato a los ojos de un moralista, y Mateo Vázquez lo era. Por otra, y esto es más grave, todo se somete al imperio de los dados, es decir, su dinámica excluye en última instancia la acción personal del logro de cualquier objetivo. El significado traslaticio aparece con frecuencia en otros juegos donde la oposición de los jugadores genera una concepción agonística vinculada a la guerra, una guerra atenuada y sublimada por el proceso de la civilización. Veremos que Barros intenta sostener esta característica sobre la base de la pugna de los pretendientes por la merced, inaugurando así el ciclo muy prolífico de lasocas temáticas². Étienvre (1990: 288) piensa —seguramente, con razón— que solo los naipes mezclan *agon* y *alea* con pleno acierto, pero Barros demuestra que en su adaptación del juego de la oca puede crearse esta ficción de entorno competitivo basado en el azar, una ficción capaz de sostener una metáfora política, donde la estrategia brilla por su ausencia, pero se recupera sobre la base de una falacia que explicaremos con brevedad al final de estas páginas.

Este estudio analiza, pues, el proceso de adaptación del juego de la oca a la *Filosofía cortesana* como divertimento moral. Para ello, en primer lugar, revisaremos las reglas del juego de procedencia, de moda por aquellos años en las cortes europeas. Después, observaremos la selección de Barros, su grado de aceptación de las pautas que admite y el ajuste final por analogía al universo áulico. Nos ceñiremos aquí a las reglas generales, dejando la investigación de las casas marcadas y sus consecuencias para otra ocasión.

2. EL JUEGO DE LA OCA. LA *FILOSOFÍA CORTESANA* COMO PRIMERA OCA TEMÁTICA

No todos los juegos son iguales. En la época de la *Filosofía cortesana* triunfaban los dados y, sobre todo, los naipes que, sin embargo, se consideraban nocivos para el individuo y para la sociedad. De ahí que recibieran sanciones reprobatorias de

² Sobreocas temáticas, véase Martínez Vázquez de Parga (2008: 291-307). También existieron barajas temáticas desde principios del siglo XVI, que no son de este lugar (Infantes, 2014: 20-22).



carácter moral. Además, se promulgaron prohibiciones legales que, no obstante, nunca llegaron a impedir su ejercicio y disfrute³. Barros necesitaba crear un juego que produjese lícito deleite y honesto aprovechamiento para reivindicar una forma de vida cortesana más que virtuosa, en realidad, discreta, pero que no ocasionase problemas. El punto de partida de su tablero será por eso el juego de la oca.

Dejando de lado los orígenes míticos o históricos del juego, que no son de este lugar, así como su hermenéutica simbólica o esotérica⁴, el juego de la oca se define como de puro azar, de *alea*, en la clasificación de Roger Caillois. Barros, por si no bastase, lo concibe como un juego de apuestas. Con esas características resulta sorprendente no hallar una condena explícita de moralistas de toda ralea⁵, que siempre ven con recelo las pasiones que desatan en los jugadores esas apuestas o

³ No podemos detenernos en estas cuestiones anejas, bien conocidas, por otra parte. Valga una referencia a González Alcantud (2003: 71 y ss.) y a Infantes (2014: 50-51).

⁴ Sin ánimo de exhaustividad, podemos decir que la génesis mítica del juego de la oca se remonta a Palamedes, creador también de los dados, del ajedrez, de la balanza o del alfabeto griego, entre otras invenciones de la misma magnitud, durante el sitio de Troya. Se ha cuestionado como antecedente remoto el llamado disco de Phaistos o Festos —y más recientemente también el desaparecido disco de Vladikaukaz—, que para Martínez Vázquez de Parga constituye el primer juego de la oca, si bien, en opinión de Gómez-Morán, es un calendario, como también lo es el propio juego, a partir de su diseño sobre el número 13. Este último trabajo atribuye a Barros la opinión de que el juego procede de alguna secta herética protestante, pero nuestro aposentador nunca se pronunció en tal sentido (Gómez-Morán, 2005: 36 y 40). Parece más plausible que la identidad entre disco y juego la interpretación arqueo-astronómica de Francisca Martín-Cano. Otros, entre los que se cuenta Sagrario López Poza, consideran más un origen remoto oriental, ceñido al juego chino «inventado bajo la dinastía Ming (1368-1644) llamado *Shing Kunt t' o*, que puede traducirse como la promoción de los mandarines» (López Poza, 2004: 67). No faltan otras interpretaciones simbólicas: el juego de la oca sería un plano espiritual del Camino de Santiago, vinculado a la Orden del Temple (Alarcón, 2001; Lalanda, 2013), o mapa de la ruta de los metales (Gómez-Morán, 2005). Sus antecedentes más próximos hay que rastrearlos en aucas o aleluyas (Amades, 1950; Alarcón, 2001; Infantes, 2010, 2014 y 2015) y en laberintos (Rodríguez de la Flor, 2007; Infantes, 2014), en algunos juegos infantiles o de carácter adivinatorio, como el *Libro de las suertes* (Ruiz Pérez, 2009: 37, nota 7); puede que el juego mántico se transformara en un juego infantil semejante a la rayuela, que predecía el futuro por alectriomanía, y que este diera origen al juego de mesa (Amades, 1950; Lorenzo Vélez, 1981). Puede, finalmente, que la celebración de la Martinalia (Mascheroni y Tinti, 1981) supusiera el sacrificio que diera nombre al juego (D'Alemagne, *apud* Mascheroni y Tinti, 1981: 13).

⁵ José Antonio González Alcantud remite a una eventual prohibición del juego en la *Novísima recopilación* de la que no he hallado rastro en Izu Bellosa (1994: 72). Están vedados, eso sí, los juegos adivinatorios como el *Libro de las suertes*, aunque se presentaba como remedio de la terrible ociosidad. Por eso señala Rosa Navarro que si la Iglesia hubiera percibido el carácter mántico de la oca, la habría prohibido con base en la disposición IX de Trento (Navarro, 2005: 64); véase Amades (1950). También todos aquellos que combinan apuestas y azar (dados, naipes), pero no otros que introducen estrategia, señaladamente, el ajedrez. Sobre el pensamiento moral medieval alrededor del juego, véase Molina (1997-1998).



la ignorancia de lo porvenir que subyace al azar, contrario, además, a la doctrina religiosa católica que impera en los reguladores (González Alcantud, 1993: 78)⁶.

En todo caso, no parece que la oca levante rencores enconados y eso a pesar de que su prohibición no habría afectado de modo significativo a las arcas de la Corona, a diferencia de lo que toca a la proscripción de las cartas (Deleito, 2008: 228). Tampoco es probable que diese lugar a grandes movimientos pecuniarios o a sonadas bancarrotas. Al no tropezar con demasiadas trabas, el juego de la oca se ha implantado con tranquilidad en las cortes europeas desde un núcleo de irradiación italiano que se manifiesta en los primeros tableros conservados, lo mismo que en algún testimonio como el muy conocido de Pietro Carrera, que reseña la entrada de esta distracción en la corte gracias a un regalo de Francesco de Medici al monarca, y que cita la existencia de la variante de Barros. El propio rey comenta en sus cartas personales la afición que sienten algunos miembros de la familia y que se puede contrastar con la simpática epístola del bufón Gonzalillo a un noble italiano, que recuperó Nieves Baranda⁷. Además del agrado con que la Corona recibió el juego, milita en favor de su moralidad su antigua asociación con el ajedrez en el primer tablero conservado, que data de la primera mitad del siglo XVI, una tabla reversible de madera tintada que obra en el Museo Metropolitano de Nueva York⁸.

⁶ Esos impulsos y emociones que deben de común ser contenidos en un ámbito reglado como la corte, en los momentos de esparcimiento, estallan, al punto de que los jugadores echan mucha más sal de la precisa para sazonar, que era la autorizada recomendación de santo Tomás sobre el caso (Molina, 1997-1998: 218). Precisamente, se juega para eso: «muchas actividades recreativas nos proporcionan un escenario ficticio para hacernos sentir una excitación que imita de algún modo la producida por situaciones de la vida real aunque sin los peligros y riesgos que esta conlleva» (Elias y Dunning, 1992: 57). Pero todo exceso de emoción resulta impredecible. De ahí que se persigan los naipes o los dados con prohibiciones que, sin embargo, se incumplirán de manera sistemática (véase González Alcantud, 1993: 85 y 90).

⁷ El rastro reciente más antiguo aparece en un «oscuro libro de sermones» fechado en 1480 (Seville, 2016: 116-117). Hay otras menciones notables que menudean en los libros de los especialistas, como la muy sonada del tercer libro de *Pantagruel* de Rabelais, que Seville entiende que se puede interpretar en buena medida como un irónico juego de la oca; o la presencia de una posible oca en el óleo *El triunfo de la muerte* (c. 1568), de Pieter Brueghel, el Viejo, al que dedica unas líneas Martínez Vázquez de Parga (2008: 277). Sobre los testimonios mencionados, véanse Carrera (1617: 25), Baranda (2010: 50-58), Infantes (2010 y 2014) y Bouza (1988: 125). Donatino Domini advierte de que las palabras de Carrera no están verificadas, aunque resultan verosímiles (Domini, 1985: 85).

⁸ Remito para el estudio de este y de los tableros que se se mencionan a continuación a la completísima colección *Giochi dell'Oca e di percorso*, de Luigi Ciompi y Adrian Seville <<http://www.giochidelloca.it>>, de muy sencilla consulta, y señalo el número que ocupan en ella. Este tablero, por ejemplo, es el archivo n.º 1.673. Los siguientes, por su orden de aparición, llevan los números 2.260, 2.317, 252, 1.104 y 1.108, respectivamente. El tablero que corresponde a la edición napolitana de la obra de Barros es el número 1.103.



Ha pervivido también un elemental juego titulado «*Giuoco dell Oca*» diseñado a mano y que se supone de la segunda mitad del siglo XVI. Si por una parte resulta mucho más barato imprimir un suelto que una baraja, por ejemplo, este papel plantea una difusión todavía más amplia, ya que no es preciso acudir a las planchas y es más que probable que se dibujasen incluso en la tierra improvisados recorridos con los que emprender una partida, en una vuelta al origen, si es que ese fue, como sostienen algunos. De la década de la obra de Barros nos han llegado varios ejemplares más. *Il Dilettevole Gioco del Ocha*, papel sobre lienzo que pertenece al Museo Británico⁹ o *Il Novo Gioco de Loca*, xilografía anónima con una pareja en el centro de la espiral que anticipa resoluciones del Jardín de amor o del Juego de Cupido. Estas son todas las ocas existentes anteriores a nuestro tablero de los que tenemos noticia. Ninguna de ellas supone una transmutación del campo corriente del juego con respecto a otro ámbito semántico o de pensamiento, ninguna transformación metafórica. De ahí que podamos afirmar que la originalidad de Barros se sustenta, en primer término, en haber observado las posibilidades de esa susceptibilidad metafórica, tan fértil desde entonces.

Parece, por los tableros conservados, que en esos años se vive una moda artesana que Alonso de Barros supo adaptar y a la que se sumó si atendemos a las declaraciones que hablan de su difusión por Italia y en Indias. Barros, no obstante, tiene un conocimiento del juego de la oca muy superficial, en algunos aspectos, e interesado, en otros. Seguramente disfrutó de él durante su servicio en Italia o quizá más tarde, en la corte madrileña, cuando su popularidad estaba en la cresta de la ola. Pero es un hecho que no conoce bien la totalidad de las reglas ni responde a los significados mágicos que pulsan en las casas marcadas o al simbolismo de la locación numérica de ciertos elementos. En cambio, tiene clara la concepción del itinerario como representación de la vida y atisbará con acierto sus muchas posibilidades a partir de esta analogía básica, así como el valor iniciático del juego, en un sentido más pedestre de lo común, si se quiere, pues no persigue una renovación espiritual ordenada al bien, sino una reflexión de carácter pragmático que, de ofrecer una dimensión moral, consistirá en un aprendizaje dirigido

⁹ Este juego y otros más parecen aludir de un modo u otro a que el premio obtenido por el ganador es el animal que le da nombre, de donde procedería según algunos la propia denominación de *polla* para la apuesta, acepción que todavía pervive en muchos países de Hispanoamérica. También en *Il Piacevole Gioco Dell'Ocha* se puede observar un pequeño banquete en el centro, como se aprecia en la maravillosa estampa de Carlo Coriolani *Il Dilettevole Gioco di Loca*, grabada en Venecia hacia 1640, que deja ver a través de la ventana de fondo una escena de caza. Algunos comentarios sobre este asunto se pueden leer en Mascheroni y Tinti (1981: 10-13); la *tavola* III, anónima, del siglo XVII (Mascheroni y Tinti, 1981: 11), presenta más allá de la consabida reunión alrededor de la mesa del hueco central, algunos juegos con ocas, más o menos civilizados, pero muy llamativos (la *cucaña*, o el *goose pulling* que, entre nosotros, ha sobrevivido en Lekeitio hasta que recientemente se comenzó a sustituir los animales por gansos de goma).



a la eficacia de los propios actos, pues al recorrer el tablero de 1588 se desvelará al peregrino una serie de conocimientos útiles para la vida en la corte que pueden generar una variación del estado y posición social del cortesano. Se trata, pues, de asimilar ideas curiales básicas, como los caminos del medro, el doble filo de la discreción o la asunción del desengaño.

Después de esta aproximación a la naturaleza esencial del juego de la oca y a su entrada en las cortes europeas en el siglo XVI, conviene recordar en este punto sus reglas básicas para poder extraer conclusiones sobre la remodelación que acomete Barros. A eso dedicamos las próximas líneas.

El tablero consta de 63 casillas dispuestas en una espiral interior por las que se moverán las fichas de los jugadores en función de la puntuación que obtengan con los dados. Ganará el primero que llegue a la última con el tanteo exacto de puntos, pues si obtiene alguno de más, se producirá un rebote. Dos jugadores no pueden ocupar el mismo emplazamiento, por lo que si uno de ellos cae en una casilla en que se encuentra otro lo reemplazará, mientras que el primero volverá a la casilla de origen del segundo.

A lo largo del camino existen varias casillas especiales, que establecen reglas concretas de debido cumplimiento. Algunas son afortunadas, pero otras suponen un obstáculo para la consecución del objetivo. La figura más destacada es la oca, que da nombre al juego, pues quien llega a esta casilla no se detiene, sino que avanza desde ahí los tantos que le guiaron a ella. La oca aparece en múltiples lugares, pero no se encuentra distribuida su presencia de manera azarosa. Surge en dos series que discurren entrelazándose cada nueve espacios a partir de la oca del número 5 y de la del número 9. Por tanto, serán representaciones de este animal las casillas 5, 14, 23, 32, 41, 50 y 59; 9, 18, 27, 36, 45, 54 y 63 (sea o no el Jardín de la oca).

Otra casa de muy buena ventura es la de los Dados. Si un jugador en su primera tirada obtiene una puntuación de 9, de inmediato se desplazará a una de las casas ilustradas con dos dados, que muestran en sus caras vistas combinaciones que suman esa cantidad. Si el número lo ha obtenido por la suma de 6+3, se ubicará en la casilla 26, donde un dado marca 6 y otro 3; y si fue como resultado de lograr 4+5, podrá trasladarse a la casilla 53, con lo que cobra una gran ventaja sobre sus oponentes. Es notorio que la regla de la tirada inicial se ha creado para evitar que un jugador que obtenga un 9 al comenzar la partida la gane de inmediato como consecuencia de la regla de la casilla de la oca, que acabamos de comentar¹⁰. Además, existe una correspondencia entre las dos casillas que supone el movimiento

¹⁰ Es muy explícito a este respecto el «Juego real de Cupido» (c. 1620), de base 7, cuyas reglas dicen literalmente: «Y por cuanto los Cupidos son puestos de 7 en 7 y que haciendo el número 7 del primer golpe de dados se ganará el juego sin dificultad, lo cual no es razón, se debe tomar consideración de qué maneras será compuesto el dicho número de 7, porque si es de 6 y 1, se



del jugador que, en el transcurso de la partida, cae en cualquiera de ellas, movimiento que se producirá en ambas direcciones, de dados a dados.

Conste que en el juego, con independencia de los valores que estemos dispuestos a conceder en el plano simbólico a cada cifra, se cuenta indudablemente con una base numérica de la que no podemos abstraernos si queremos entenderlo y si queremos comprender las interpretaciones que se le han venido dando a lo largo de la historia. No cabe duda de que el juego de la oca se asienta sobre el número 9. Que lo consideremos un símbolo de la totalidad o simplemente el número 9 es otra cosa, pero quien distribuyó la espiral en 63 casas lo tuvo presente y le atribuía algún significado adicional, de la misma manera que las ocas han sido consideradas tradicionalmente un animal protector¹¹. Por ese camino hay quien ha destacado una progresión descendente en los intervalos entre casillas marcadas, como Martínez Vázquez de Parga, o quien se ha aplicado a la gematría con mejores o peores resultados¹².

No es habitual en los juegos recreativos que exista una casilla que suponga que el jugador lo pierda todo, en particular en caso de divertimentos infantiles, como es ahora la oca —aunque no lo fue siempre, ni menos en el supuesto que nos incumbe, el de la *Filosofía cortesana*—. En realidad, se trata de una necesidad inexcusable para resolver lo que hoy, con un anglicismo quizá innecesario, se conoce como un *bug*¹³, un error no intencionado del diseño del tablero sobre los pilares del número 9 que ofrece resultados anómalos. Nos estamos refiriendo a la Muerte. Aunque la exégesis que se ha dado tanto al elemento que nos encontramos como a su inveterada, recurrente e inexcusable presencia en el número 58

debe poner en el círculo marcado 16; si es de 5 y 2, en el círculo de 25; y si es de 4 y 3, en el círculo de 43. Y después continuar de jugar por su hilera».

¹¹ Repárese en que la forma gráfica del propio número 9 recrea una especie de espiral.

¹² «Salida+5=6, el Puente; 6+13=19, la Posada; 6+13+12=31, el Pozo; 6+13+12+11=42, el Laberinto; 6+13+12+11+10=52, la Cárcel; 6+13+12+11+10+6=58, la Muerte; 6+13+12+11+10+6+5=63, el Jardín» (Martínez Vázquez de Parga, 2008: 197). Los obstáculos están separados por un número de casillas decrecientes 13, 12, 11, 10, progresión que se rompe en el 58, como admite Adrian Seville, aunque la autora intente arreglarlo con esa simetría del cinco. Rafael Alarcón, por su parte, ha aplicado las reducciones cabalísticas para atribuir significados a algunas posiciones y asegura, además, que las casas especiales señalan trece etapas, como recomienda el *Codex Calixtinus* para recorrer el Camino de Santiago, con el que asocia el juego (Alarcón, 2001: 90-94). Martín Cebrián encuentra que los números donde se asientan las ocas suman cinco o nueve, excepto el 59, de lo que pretende extraer algún significado causal escondido, 5+9=14, el número total de ocas (Martín Cebrián, 2005: 74). No parece que nadie haya reparado en que los dados ocupan casillas en las que la suma de sus dígitos da 8 (5+3 y 2+6), lo cual no puede ser casual para quien se enmarque en una línea de pensamiento cabalístico, mas renunciamos a extendernos.

¹³ ABC, reseña a Kanat-Alexander. Otros sitúan dicha casilla dentro de la ruta jacobea a Santiago de Compostela, lugar que para muchos supone el final del camino, aunque en verdad se encuentra más allá, en la costa (Alarcón, 2001: 88-89).



(recuérdese que $5+8=13$, número maldito, que corresponde a la muerte en el tarot) ha sido densa y prolífica, la explicación es más sencilla: un jugador que obtuviese un nueve al lanzar los dados desde ese espacio, la casa 58, por la combinación de dos reglas que ya conocemos, acabaría en la casilla número cinco, ya que el rebote en la casilla final lo conduciría a la oca que se halla en el 59, y echando nueve puntos hacia atrás, es decir, tantos como le han conducido a dicha casa, recorrería el camino en sentido inverso de oca en oca. Quien diseñara el tablero se aperció de este problema e ideó una casilla especial donde el jugador no pudiera detenerse y la asoció a los avatares de la fortuna o con el simbolismo del eterno retorno en el ciclo natural (Seville, 2016)¹⁴.

Barros soluciona este problema de una vez, y sin habérselo siquiera planteado, cuando desplaza la Muerte del Valedor a la casa 46, eliminando por completo de esa manera el significado numérico asociado a las posiciones de lasocas o a las divisiones del recorrido. No es lo mismo, por cierto, la Muerte que la Muerte del Valedor, pero a efectos del logro de una pretensión, el fallecimiento de quien puede proporcionar la merced equivale a la necesidad de volver a punto de salida. Nótese que el sentido de la muerte es aquí literal, no simbólico.

Tampoco respetará la ubicación de los demás elementos tradicionales: los Dados no conservan su posición estándar (se hallan en las casas 28 y 53) y no se representan con el valor supuesto que remite a la regla de la tirada inicial, también de base 9. De hecho, se trata de tres cubos y no de dos, cuyas caras vistas suman 6 y 11. A su vez, el elemento principal del tablero, la oca, se cambia por una yugada de bueyes, que simbolizan el Trabajo. La sustitución del animal benéfico implica la renuncia a su simbolismo trascendente, pero habrá que transferir su relevancia al emblema que la suple, el Trabajo. Por lo demás, en lugar de disponer su ubicación de manera exhaustiva, se desentiende abiertamente y muestra una total indiferencia:

En el número de las casas del Trabajo no se guarda orden, porque no la tiene la materia de que aquí se trata, no obstante que hay sin la primera otras ocho casas, que todas ellas con sus letras animan al pretensor para que no le tema, y le enseñan a que le busque y procure por lo mucho que importa y bienes que dél resultan [...] (Barros, 2019: 146).

Su colocación precisa en el tablero italiano de la tercera edición de la obra —el único que conservamos— ocupa las casas 4, 12, 17, 23, 30, 34, 41, 48 y 57, sin que se observe secuenciación alguna, por más que sean nueve, y sin que Barros la pretenda. Podría haberse situado el Trabajo en lugares diferentes —aunque

¹⁴ Matizamos en este trabajo que, en realidad, son tres casas las debidas a la base numérica del juego: la Muerte —como indica Seville— y también los Dados.



próximos—, dentro de unos márgenes que mantuvieran cierta armonía en su reparto por el tablero.

Otra cosa es el número 63. Barros mantiene la configuración original, que hace el tablero reconocible, familiar al juego cuya esencia está transformando. El número 63 guarda relación con las edades del hombre, como las sieteocas de cada serie, que señalan puntos de inflexión que introducen cada una de las siete etapas de la vida. Las casas del recorrido son para Barros «los años de la vida que se gastan en una pretensión y los que también la gastan a ella», hasta el climaterio¹⁵.

Alonso de Barros también toma el grueso de las restantes reglas básicas del juego primigenio: el rebote, la imposibilidad de que dos jugadores se hallen en la misma casilla de manera simultánea y las consecuencias de este suceso, la adopción de casas mecánicas como la oca o los dados, con las precisiones que hemos explicado y, finalmente, la división del tablero en casas marcadas y no marcadas, aunque con ajustes notables para dar cabida a su enseñanza cortesana al percibir las posibilidades didácticas de la retórica silenciosa de la imagen en la transmisión de valores en cada casa especial. Las casas marcadas son capaces de provocar desplazamientos de los jugadores en el tablero y de promover otras condiciones —pagar un tanto al centro o a otro jugador, por ejemplo—, como en el juego de la oca original. Su ubicación carece de un orden cabalístico, pero se sostienen algunas posiciones relativas que permiten hacer explícito un golpe de Fortuna a favor o en contra del pretensor, que se mueve en el tablero, como lo haría en la corte. Pongamos por caso que quien padece la Mudanza de Ministros debe comenzar el proceso de la Adulación de otro valedor que lo sustituya, lo que producirá el desalojo de la primera casa, que lleva el número 43, en dirección a la segunda, situada en el número 10. Lo contrario carecería de sentido en la carrera del cortesano que ilumina el juego de Barros¹⁶.

En conclusión, Alonso de Barros adaptó de manera libérrima el juego de la oca, manteniendo algunos elementos de referencia para que resultase reconocible pero vaciando de significado profundo la numeración y la posición de las casas más notables. Al desprenderlo de cualquier connotación mágica, mántica

¹⁵ Véanse «Declaración del juego y orden de jugarle» (Barros, 2019: 169); y Mexía (2003: 283 y ss.). Por supuesto, aunque Barros conoce muy bien el libro, no va más allá de lo expuesto. Mexía, en cambio, dice que los años aciagos se llaman «climaterios». El paso de cada uno de los setenarios o etapas de la vida producían temor y «el más temido de todos era el año sesenta y tres [...] Por lo cual, cuando un hombre llegaba a esta edad, él tenía grande cuidado y vigilancia en su vida y todos estaban esperando qué sería dél» (Mexía, 2003: 292-293). Las advertencias en este sentido tocan también a nuestro Felipe II (véase Campos, 2009: 25). Pueden verse los preciosos grabados de las edades del hombre o de la mujer de Christophano Bertelli, de mediados de siglo.

¹⁶ Barros concede un lugar de relieve a la casa de Fortuna, como muestra de su importancia en la concepción del juego. Se halla en el número 51 para posibilitar que la tirada extra que permite al jugador pueda conducirlo a ganar la partida si obtiene dos seises, favorecido por la diosa.



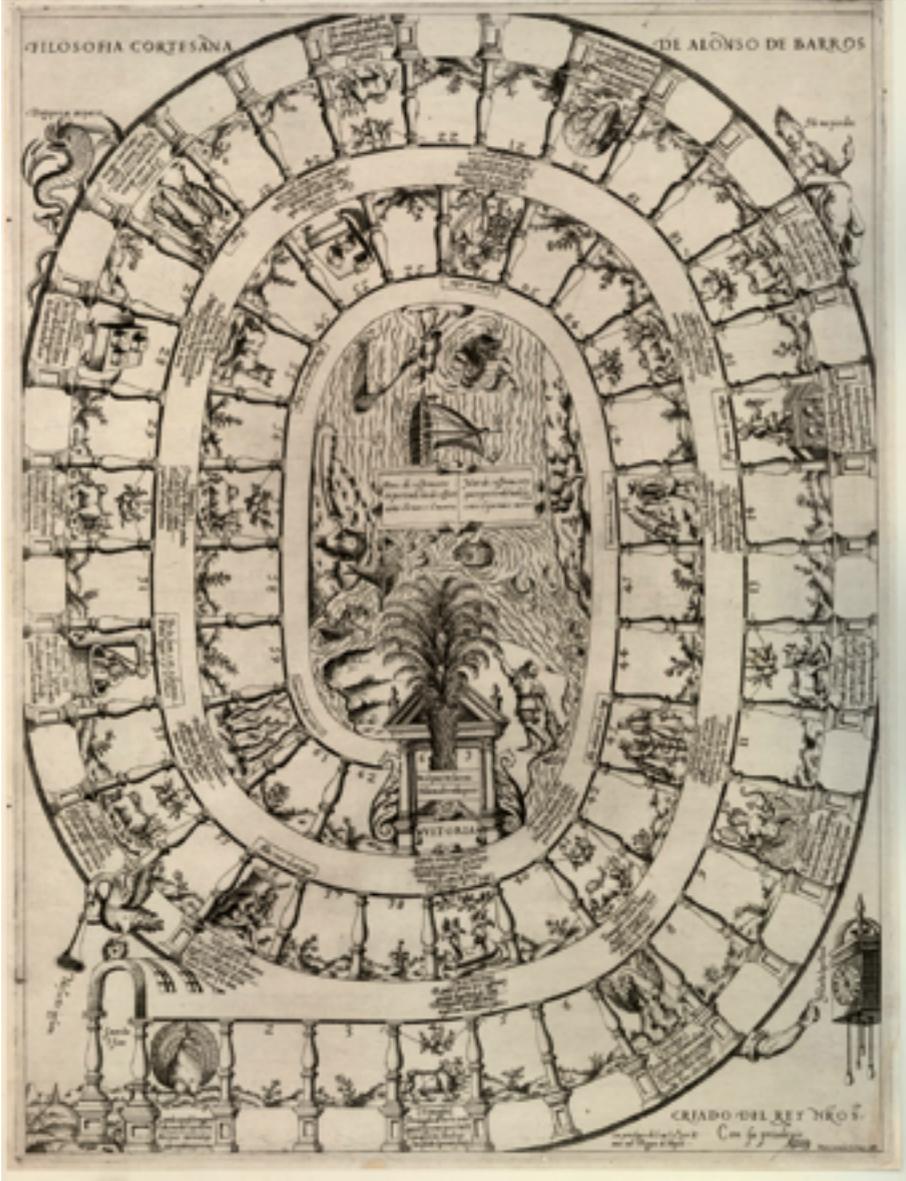
o esotérica —por puro desconocimiento, a buen seguro—, puede presentarlo como un divertimento honesto para entretener el ocio cortesano. Las apuestas del juego no suponen óbice. Pueden poner el punto de sal que toleraba santo Tomás pero, una vez incorporada en su evolución la regla de la tirada inicial, la oca no puede ocasionar graves consecuencias pecuniarias por la propia naturaleza de su lento desarrollo. Más aún en el caso de la *Filosofía cortesana*, donde es imposible ganar la partida desde la Puerta de la Opinión (la casilla de salida) puesto que las casas del Trabajo no son equidistantes entre sí. No lo son en el tablero de 1588 y no lo podrían ser, en ningún caso, si no se modifica la ubicación de la casa de Qué Dirán, que ocupa el número 36, uno de la serie de lasocas de múltiplos de 9.

Tan solo se le podría achacar que todo jugador quede a expensas del azar. Tal y como hemos explicado en otro lugar, parece contradictorio que Alonso de Barros, en una obra donde ensalza el trabajo constante para obtener las mercedes anheladas o un mejor estado, subordine el destino final de los contendientes a la tirada de dados y reconozca a la Fortuna su preeminencia sobre la yunta de bueyes en que cifra el esfuerzo humano¹⁷. El juego es una ficción, pero la vida en la corte es también un juego donde las circunstancias determinan en muchas ocasiones el destino del individuo. En definitiva, no es tanto que la forma no se corresponda con el contenido —el empleo de un juego de azar para exaltar el trabajo— como que Barros, quizá sin pretenderlo, represente la vida en la corte de un modo más realista y fidedigno de lo que a priori le dictaba su ideología castellanista.

Alonso de Barros enseña deleitando, contamina el juego de la oca con la emblemática, de raíces políticas y cortesanas bien conocidas, género que también concibe la imagen como propedéutica, al tiempo que esa misma imagen motiva un juego interpretativo (Blas *et alii*, 2011: 49), que se suma a los valores lúdicos preexistentes en la oca. Un juego serio. Una enseñanza recreativa. Una crítica de la ociosidad del ocio en la corte. Una reivindicación un tanto ingenua de la capacidad del Trabajo para imponerse a Fortuna y un aprendizaje en la asunción senequista de sus reveses hacia la construcción personal y el conocimiento de uno mismo.

¹⁷ Hemos desarrollado en profundidad estas ideas en otros lugares (Lucero, 2019b).





[IMAGEN 1]. *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros. Mario Cartaro. Nápoles, 1588.
 ©The Trustees of the British Museum: AN137041.



BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Rafael (2001). *A la sombra de los templarios. Los enigmas de la España mágica*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- AMADES, Joan (1950). «El juego de la oca». *Bibliofilia*, 3, pp. 1-21.
- BARANDA, Nieves (2010). «Las epístolas bufonescas de Gonzalo de Liaño a la Gran Duquesa de Toscana». Pierre Civil y Françoise Cremaux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 50-58.
- BARROS, Alonso de (2019). *Filosofía cortesana*. Ernesto Lucero (ed.). Madrid: Polifemo.
- BERNAT VISTARINI, Antonio y John CULL (1999). *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal.
- BLAS, Javier, María Cruz de CARLOS y José Manuel MATILLA (2011). *Grabadores extranjeros en la corte española del barroco*. Madrid: Biblioteca Nacional de España / Centro de Estudios Europa Hispánica.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando (1988). *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Madrid: Turner.
- CAILLOIS, Roger (1986). *Los juegos y los hombres, la máscara y el vértigo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- CAMPOS, Francisco (2009). «Felipe II íntimo. El rey y el trabajo personal vistos a través de su correspondencia». *Cuadernos de Investigación Histórica*, 26, pp. 21-58.
- CARRERA, Pietro (1617). *Il giocho degli scacchi*. Militello: Giovanni de Rossi da Trento.
- CIOMPI, Luigi y Adrian SEVILLE (2014). «Giochi dell'Oca e di percorso», catálogo en línea <<http://www.giochidelloca.it>> [Consulta: 08/01/2018].
- DELEITO PIÑUELA, José (2008). *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madrid: Alianza Editorial.
- DOMINI, Donatino (1985). *Giochi a stampa in Europa dal XVII al XIX secolo*. Ravenna: Longo Editore.
- ELIAS, Norbert y Eric DUNNING (1992). *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre (1990). *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe. Siglos XVI-XVIII*. London: Tamesis Books.
- GÓMEZ-MORÁN, Ángel (2005). «El juego del laberinto y su tótem ánade». En *Juego de la oca. Catálogo de la exposición*. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (1993). *Tractatus ludorum. Una antropológica del juego*. Barcelona: Anthropos.
- INFANTES, Víctor (2010). «Una pintura que se contiene en un pliego grande. El tablero de la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros: una Oca emblemática entre España e Italia (1587 y 1588)». *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 2, pp. 127-135.
- INFANTES, Víctor (2014). *Ludo ergo sum. La literatura gráfica del juego áureo*. Madrid: Turpin editores.
- INFANTES, Víctor (2015). *Lyra mixta. Silva ejemplar de artificios gráfico-literarios*. Madrid: Turpin editores.
- IZU BELLOSO, Miguel José (1994). «Los juegos de azar en el Derecho histórico y en el Derecho actual de Navarra». *Revista Jurídica de Navarra*, 17, pp. 69-80.



- LALANDA, Fernando (2013). *El juego templario de la oca en el Camino de Santiago*. Madrid: Visión libros.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2004). «Expresiones alegóricas del hombre como peregrino en la tierra». En *De oca a oca... por el Camino de Santiago*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 49-72.
- LORENZO VÉLEZ, Antonio (1981). «Algunos juegos infantiles en su aspecto mántico». *Revista de Folklore*, 7, pp. 11-15.
- LUCERO, Ernesto (2019a). «El tablero de juego de 1588 en las ediciones madrileñas de la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros». *Romance Notes*, 59.1, pp. 197-206.
- LUCERO, Ernesto (2019b). «La idea del trabajo en la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 7.2, pp. 821-834.
- MARTÍN-CANO, Francisca (2002-2005). «Significado arqueoastronómico del Disco de Phaistos». En Soliman Orta (ed.), *Portal Tartessos* <http://www.tartessos.info/html/arqueo_festos01.htm> [Consulta: 08/01/2018].
- MARTÍN CEBRIÁN, Modesto (2005). «De oca en oca: un viaje por el azar». En *Juego de la oca. Catálogo de la exposición*. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, pp. 69-86.
- MARTÍNEZ VÁZQUEZ DE PARGA, María José (2008). *El tablero de la oca. Juego, figuración, símbolo*. Madrid: 451 Editores.
- MASCHERONI, Silvia y Bianca TINTI (1981). *Il gioco dell'Oca. Un libro da leggere, da guardare, da giocare*. Milano: Bompiani.
- MEXÍA, Pedro (2003). *Silva de varia lección*. Isaías Lerner (ed.). Madrid: Castalia.
- MOLINA MOLINA, Ángel-Luis (1997-1998). «Los juegos de mesa en la Edad Media». *Miscelánea Medieval Murciana*, 21-22, pp. 215-238. DOI: <https://doi.org/10.6018/j7861>.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2005). «Los libros del juego de las Suertes». En *Juego de la oca. Catálogo de la exposición*. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, pp. 57-68.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2007). *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*. Barcelona: José J. de Olañeta ediciones / Edicions Universitat de les Illes Balears.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2009). «Días lúdicos: juego, ocio y literatura». En Enrique García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Madrid / Frankfurt am Main: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, pp. 35-58.
- SEVILLE, Adrian (2016). «The Medieval Game of the Goose: philosophy, numerology and symbolism». En Eddie Duggan y David W. J. Gill (eds.), *From cardboard to keyboard. Proceedings of Board Games Studies Colloquium XVII*. Lisbon: Associação Ludus, pp. 115-135.
- SIN FIRMA (2015). «¿Qué es un bug?». *ABC*, 26 de febrero de 2015 <<http://www.abc.es/tecnologia/consultorio/20150226/abci--201502252129.html>> [Consulta: 07/01/2018].

Recibido: 12/06/2019
Aceptado: 25/01/2020



LA *FILOSOFÍA CORTESANA* Y EL JUEGO DE LA OCA (I). REGLAS GENERALES

RESUMEN: La *Filosofía cortesana* contiene las indicaciones necesarias para desarrollar una novedosa adaptación del juego de la oca a la realidad de la corte. Alonso de Barros afronta con entera libertad las reglas originales del juego de tabla para someterlas a su intención de representar las estrategias del medro desde su ideología castellanista. Para ello mantiene la configuración esencial del tablero, que lo hace reconocible, pero desconoce, ajusta o modifica buena parte de las bases del juego.

PALABRAS CLAVE: Alonso de Barros, *Filosofía cortesana*, juego de la oca, literatura cortesana, ocio, corte, emblemática.

FILOSOFÍA CORTESANA AND GAME OF THE GOOSE (I). GENERAL RULES.

ABSTRACT: Alonso de Barros' *Filosofía cortesana* (*Court Philosophy*) accounts for the right instructions to develop a new adaptation of the Game of Goose to the Court reality contains the necessary indications to develop a novel adaptation of «The Game of the Goose» to the courtly reality of the Court. Alonso de Barros faces freely the original instructions of the board game, so that he can apply them to his intention of representing the strategies to improve their social position from his Castilian ideology. In order to do so, he adheres to the essential shape of the board game, which makes it recognizable, but he ignores, amends or modifies a considerable part of the game basics.

KEY WORDS: Alonso de Barros, *Filosofía cortesana*, Game of Goose, Court Literature, Leisure, Court, Emblem.



LAS LETRAS TRANSFRONTERIZAS. LA ACADEMIA ANTÁRTICA Y LA RED DE COMUNICACIÓN ENTRE LOS POETAS*

TATIANA ALVARADO TEODORIKA

Academia Boliviana de la Lengua

t.alvaradoth@gmail.com

Este trabajo se centra en la Academia Antártica y las redes fecundas gracias a las cuales debe su existencia. Como prueba «inicial» de ello, hago un escrutinio de los autores de la materia preliminar y paratextual de dos obras de poetas antárticos, el *Arauco domado* de Pedro de Oña y la *Primera parte del Parnaso Antártico* de Diego Mexía de Fernangil. El recorrido a través de nombres y obras nos dará una imagen panamericana e incluso hispana de las redes literarias de la época, que viene a reafirmarse con la posterior difusión de ambas obras entre las dos orillas y su influencia en la literatura posterior, claro está.

1. DE LA ACADEMIA FILOSÓFICA DE LA ANTIGÜEDAD A LA ACADEMIA LITERARIA ÁUREA

Puesto que voy a tratar de la llamada Academia Antártica, creo que es menester iniciar este trabajo con unas pocas palabras introductorias sobre el concepto de academia. Para ello, creo conveniente remontarme a la Antigüedad, cuando Platón, profundamente decepcionado de la *polis*, tras la condena de Sócrates, desea fundar una institución dedicada a la enseñanza de la filosofía, convencido de que solo el hombre educado como filósofo puede hacerse cargo del Estado. Viaja entonces a Sicilia en el 387 y allí se relaciona con Arquitas de Tarento y quizás con Timeo; además, es posible que haya tenido contactos con círculos místicos dionisiacos y órficos. Por otro lado, Dion, cuñado del tirano Dionisio I, se hace seguidor y amigo suyo. A su regreso de este viaje, Platón funda la Academia

* Este artículo se adscribe al proyecto «Diccionario Hispánico de la Tradición Clásica (DHTC)» (FFI2017-83894-P), I+D de Excelencia del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España.



en Atenas: una escuela destinada a los aristócratas, que tenía como fin el capacitarlos para llevar una vida acorde con la filosofía del maestro (Librán Moreno y Sanz Morales, 2008: 229-258).

Tratándose de una academia, la referencia a Platón es obligatoria no solo por ser la primera y por la función que cumplía esta de difusión de los escritos (respondiendo a las preocupaciones de Platón), sino por ser el modelo de inspiración para la que se fundara en Florencia siglos más tarde, por iniciativa de Marsilio Ficino. Aunque, para ser más exactos, cabría decir que de dos traducciones que había encargado Cosme de Medicis en 1459 (una de Platón a Ficino, y otra de Aristóteles a Argiropoulos), la única que se llevó a cabo fue la traducción que haría Ficino, y como este último había quedado tan marcado por la doctrina y el pensamiento platónicos, la Academia florentina seguiría, de alguna manera, esta línea¹.

El fenómeno de «mutación» que atraviesa el concepto de academia, que pasa del orden filosófico (platónica o neoplatónica) a ser una de orden literario, parece estar relacionado con las primeras academias modernas y quizás pueda remitirse a Italia. Puede considerarse como prueba del interés creciente por este arte, así como del ánimo exegético de la academia italiana y su afición por la poética (que se reconoce en los comentarios a poéticas antiguas o *artes poeticae* del siglo XVI), y sumado a ello, el que escribieran sobre poética muchos maestros de poética y retórica, amén de admiradores y concedores de la poesía y los propios poetas, con Torcuato Tasso a la cabeza; o filósofos como Patrizi, Campanella o Bruno (Tatarkiewicz, 2004: 197-223).

2. LAS ACADEMIAS LITERARIAS HISPÁNICAS. LA ACADEMIA ANTÁRTICA

Es así que, a imitación de las academias italianas, como afirmaba José Sánchez en su ya clásico estudio, «empiezan en España a fundarse centros semejantes en muchas ciudades del país a fines del siglo XVI y principios del XVII» (Sánchez, 2016: 12). El autor se refiere a la península y no incluye, en su ineludible trabajo, a las academias americanas, aunque sí dedica un monográfico exclusivo a las *Academias y sociedades literarias de México*, en 1951. Debo confesar mi continua sorpresa ante esa frontera artificial que se ha establecido en el estudio de las letras hispanas de los siglos XVI-XVIII, separando la producción peninsular de la ultramarina, una división que se debe, quizás, a conveniencias políticas, o a un afán de configuración de entidades nacionales a través de la literatura. Pero tomando prestado el término que empleara Francesco Barbaro en su carta a Poggio Bracciolini en 1417, quiero referirme a la Academia Antártica desde

¹ Véase la carta de Ficino a Diacceto (1493), «Del conocimiento peripatético al misterio».



la óptica de la *Respublica litteratum* en la que queda integrado lo filosófico, esa república de las letras que revisitará Fumaroli (2015) en su sesuda disertación.

La Academia Antártica, que lleva en el nombre su esencia misma, la vertiente clásica de la que bebe y el espacio en el que se desarrolla, no solo representa la entronización del Renacimiento italiano en la literatura americana y la constitución de un pensamiento letrado particular que serviría en la construcción de las nuevas sociedades, sino mucho más que eso. Para entenderlo hay que referirse ante todo al estudio fundador, que nos permite un análisis inicial de esta academia, el de Alberto Tauro (*Esquividad y gloria de la Academia Antártica*), y a los que van a seguir, entre otros, los de Antonio Cornejo Polar, Alicia Colombi Monguió o de Trinidad Barrera.

Paul Firbas (2006: 344-356), por su parte, propone un interesante acercamiento a lo antártico; su trabajo me servirá para sentar ciertas bases, de modo que me referiré brevemente a los planteamientos que expone en él. Lo antártico, por oposición a lo ártico, siguiendo cierta línea del pensamiento griego clásico que concebía la tierra como una esfera, representaba el equilibrio entre las masas continentales de ambos hemisferios; esta fue una teoría que, a pesar de sus detractores, atravesó el medioevo gracias a Cicerón, Macrobio y san Isidoro. Firbas subraya lo inapropiado que es este término en el discurso geográfico, y lo apropiado que resulta para la poesía y el imaginario de un mundo desconocido por antonomasia, que si bien es territorio fértil para el relato, nunca había sido territorio de enunciación. Pero el uso que un grupo de poetas hizo de este término, que Firbas inscribe en un tiempo que denomina «ciclo antártico», representará el nacimiento, e incluso, la ostentación de la palabra en tanto lugar desde donde se enuncia. Firbas hace referencia a obras que, ya en su título, ostentan su pertenencia a este nuevo espacio, y vale la pena citarlas.

Solo unas décadas después de la fundación, en 1542, del reino del Perú, Miguel Cabello de Balboa escribía la *Miscelánea antártica* en 1586 (aunque la obra permanecería manuscrita hasta 1951); en 1596, el criollo chileno Pedro de Oña, licenciado por la Universidad de San Marcos, en Lima, publicaba su *Arauco domado*; en 1602-1603 Diego Dávalos y Figueroa imprimía en Lima su *Miscelánea austral y Defensa de damas*; en 1608 Diego Mexía de Fernangil sacaba en Sevilla su *Primera parte del Parnaso Antártico, de obras amatorias*; y Juan de Miramontes Zuázola escribe sus *Armas antárticas* hacia 1609. Quizás podríamos incluir en esta lista a Pedro Sarmiento de Gamboa que por sus viajes a Magallanes puede llamarse «cosmógrafo antártico» (aunque él no emplee el término), y que tiene un soneto sobre el tema de la enunciación desde el polo austral en los preliminares de la traducción que Enrique Garcés hiciera del *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca.



Las primeras menciones explícitas que se hacen de la Academia Antártica aparecen en tres obras. Primeramente, en los preliminares del *Arauco domado* de Pedro de Oña, encontramos el soneto laudatorio que Gaspar de Villarroel y Coruña escribe en nombre de una Academia Antártica; luego, en los preliminares de la *Primera parte del Parnaso Antártico* de Diego Mexía de Fernangil encontramos un soneto laudatorio que Pedro de Oña escribe también en nombre de una Academia Antártica de Lima. Por último, los versos de otra figura clave que también evidencia la existencia de esta institución son los de una figura anónima y femenina, autora del *Discurso en loor de la poesía* un texto metapoético «escrito desde el saber del Humanismo y en defensa de la creación poética» (Hampe Martínez, 2013: 116), que está compuesto de 808 tercetos dantescos «de una señora principal deste reino», que Ricardo Palma bautizaría como Clarinda en el siglo XIX. Se ha discurrecido mucho sobre la identidad de esta dama, y me referiré a ella más adelante. En este *Discurso* desfilan nombres de la tradición bíblica, de la poesía latina cristiana, de la tradición grecolatina mítica e histórica, de la épica, la lírica, del humanismo italiano y de poetas del Nuevo Mundo. Entre ellos, la autora menciona a Francisco de Figueroa, Duarte Fernández, Pedro de Montes de Oca, Sedeño, Pedro de Oña, Miguel Cabello de Balboa, Juan de Gálvez, Juan de Salcedo, Diego de Hojeda, Juan de la Portilla, Gaspar Villarroel, Diego Dávalos, Luis Pérez Ángel, Antonio Falcón, Diego de Aguilar, Cristóbal de Arriaga y Pedro de Carvajal; a todos ellos se suma, claro, Diego Mexía de Fernangil (a quien la anónima reconoce como exponente máximo), y tres mujeres poetas cuyos nombres quedan velados.

Tomando en cuenta que las dos obras en las que queda explícitamente mencionada la Academia Antártica son el *Arauco domado* y la *Primera parte del Parnaso Antártico*, vale la pena detenernos en ambas. Lo haré desde los textos literarios que componen el aparato paratextual de cada una de ellas, ese «lugar privilegiado de la relación pragmática entre la “obra y su lector”», como diría Genette (1981: 9), y que es, además, lugar privilegiado en la relación que podemos establecer entre el autor de la obra y su entorno, la red de la que forma parte y a partir de la cual se reconoce la circulación de ideas. Así pues, ya que el espacio no me permite inquirir en las obras de todos los poetas que habrían compuesto la Academia Antártica (obras que, en algunos casos, nos son hoy desconocidas), revisaremos estos dos preliminares para explorar las redes de comunicación de estos poetas.

2.1. EL *ARAUCO DOMADO* DE PEDRO DE OÑA Y SU APARATO PARATEXTUAL

En el caso del *Arauco domado*, que se imprime en la Ciudad de los Reyes en 1596, en la imprenta del turinés Antonio Ricardo, los poemas encomiásticos que anteceden a la obra son siete:



- a) El poema del doctor Francisco Figueroa, a quien también se elogia en el *Discurso en loor a la poesía*, que podría ser también el autor de un soneto encomiástico en la *Miscelánea austral* de Diego Dávalos. Es difícil dar con este letrado, pues son varios los homónimos de los que tenemos conocimiento. Alberto Tauro (1948: 135-141) consideraba que se trataba del dominico autor del *Tratado breve del dulcísimo nombre de María repartido en cincuenta discursos* (Lima, 1642), lo cual le daría una longevidad proverbial; pero Javier Cheesman Jiménez (1951-1952) reconoce más bien al médico sevillano de la cámara del virrey marqués de Montesclaros, autor de *Dos tratados, uno de las calidades de la aloja, y otro de una especie de garrotillo o esquilencia mortal* (1615).
- b) El que sería el primer poema conocido del sevillano Diego de Hojeda, fraile dominico autor de la *Cristiada* (Sevilla, 1610), poema que constituye la máxima expresión de épica culta sacra en español. José de la Riva-Agüero se refiere a él con estas palabras:

El joven fraile, de veinticuatro años, contemporáneo de Oña, hallaba los Andes peruanos, de grave ceño y áspero semblante, dura cama de viva peña, sin duda aun más desapacible que las tarimas del noviciado; empinados y valientes, pero faltos de belleza. Deseaba para ellos flores y mirtos, como en los collados de Andalucía. A la atmósfera de Lima, en que no llueve pero garúa sin despejarse, tan turbia en comparación con Sevilla la radiosa, la califica de «pardas nubes de invierno, denso tapiz, y oscuro velo, que por fuerza de secreta virtud no serenáis la frente remojada». Sólo es benévolo, y en demasía, con el Rímac, al que apellida caudaloso, por su ancho cauce y veloz corriente veraniega (1936: 4).

Por otra parte, Vicente Cristóbal califica la *Cristiada* como «una de las epopeyas hispanas del Siglo de Oro más celebradas y mejor valoradas por la crítica, y acaso la más clara muestra de epopeya religiosa, puesto que tiene por argumento los sucesos que constituyen el núcleo de la fe cristiana» (2005: 50). En los preliminares de la edición *princeps* se leen los versos que Lope de Vega compusiera para Hojeda:

Aunque de espinas tantas
coronada y ceñida
al Autor de la vida
la tierna frente cantas,
la tuya, sacro Hojeda,
de laurel inmortal ceñida queda.

Tu lira lastimosa
que pinta en tierno llanto



bañado el rostro Santo
de madre tan piadosa,
con envidia del suelo,
viva entre las imágenes del cielo.

El arco soberano
con cuyas juntas cerdas
hirió sus dulces cuerdas
tu diestra y limpia mano,
iris del cielo sea,
porque en su llanto los colores vea.

El antártico polo
y el nuestro que has honrado
historiador sagrado,
te llamen sacro Apolo,
y en el orbe distinto
nuevo David y evangelista quinto.

- c) El soneto de Jerónimo López Guarnido, abogado de la Real Audiencia de Lima entre 1573 y 1595. Considerando que firma como tal, cabría pensar que escribió el poema en 1595, año anterior al de la impresión del *Arauco*, o incluso antes; fue también asesor letrado del Cabildo de Lima entre 1574 y 1581, y rector de la Universidad de San Marcos entre 1575 y 1578 (Lohmann Villena, 1983: 204).
- d) Luego tenemos el soneto de don Pedro Luis de Cabrera, figura en torno a la cual habrá que seguir inquiriendo.
- e) Los versos de Cristóbal Arriaga Alarcón, que recibe el encomio de la anónima en el *Discurso en loor a la poesía*. Arriaga Alarcón, quien fue regidor del Cabildo de Lima entre 1612 y 1616 y llegó al Perú en 1584. Javier Cheesman Jiménez (1951: 341-348) afirma, en el breve artículo que le dedica, que nace en Cuenca, hacia 1562 y, tras haber sido alguacil mayor en su ciudad natal, en Albacete y Granada, se embarca hacia Perú en 1584 en la flota en la que viajaba el nuevo virrey, conde de Villardompardo.
- f) Finalmente, el poema de Gaspar Villarroel y Coruña (en nombre de la Academia Antártica), como abogado que fue de la Cancillería Real de Lima en 1595. Según los datos que recoge Emilia Romero de Valle (1966: *sub voce*), Gaspar Villarroel y Coruña nace en Guatemala, estudia leyes (quizás en México) y luego pasa a Ecuador, Perú y Chile.



2.2. LA PRIMERA PARTE DEL PARNASO ANTÁRTICO DE DIEGO DE OÑA Y SU APARATO PARATEXTUAL

En lo que se refiere a la *Primera parte del Parnaso Antártico*, su paratexto es bastante sucinto en comparación con el de Oña. Los poemas encomiásticos que lo componen son uno de Pedro de Oña en nombre de la Academia Antártica de la Ciudad de Lima, uno de Pedro de Soto, otro de Luis Pérez Ángel y el ya mencionado *Discurso en loor de la poesía dirigido al autor y compuesto por una señora principal de este reino*, que vendrá seguido de un soneto del autor en respuesta a la señora que lo dirigió el discurso poético:

- a) Pedro de Oña, además de ser el autor del *Arauco domado* (1596), el primer libro de poesía impreso en el Perú, escrito por instrucción del virrey don García Hurtado de Mendoza para intentar «referir los sucesos ocurridos en Chile durante la administración de don García que había quedado deslucida en la epopeya de Ercilla» (Calderón de Cuervo, 1997: 174), es también el autor de *El Vasauo*, el poema heroico en once cantos con 1.230 octavas reales que Menéndez y Pelayo califica de «verdaderamente extraordinarias». El manuscrito fechado en 1639 en el Cusco no pasó a la imprenta sino hasta 1936². Pedro de Oña es autor, además, de un soneto encomiástico en los preliminares de las *Constituciones y ordenanzas de la Universidad, y Studio general de la ciudad de los Reyes del Perú* (1602)³, y autor de *El temblor de Lima* (Lima, 1609) y el *Ignacio de Cantabria* (Sevilla, 1639).
- b) Es mucho más difícil localizar a Pedro de Soto, quien firma como «catedrático de Filosofía en México, en nombre de su claustro», debido a la cantidad de homónimos que he podido hallar. He podido dar con escribanos reales e incluso con dos catedráticos de filosofía de la Universidad de México (Menéndez Pelayo, 1948: 96 nota) que llevan el mismo nombre⁴. Con todo, no tengo noticia de su producción literaria.

² Se trata de la edición anotada que publica Rodolfo Oroz en 1936.

³ «Esclarecida fuente de agua pura, / tan pura que ante el sol victoria cantas, / por quien el valle antártico, sus plantas / baña de humor, y viste de frescura. / Tú, que conforme al peso de tu altura, / a la región sublime te levantas, / donde tus gotas son estrellas santas, / que tornan con su luz, la luz oscura, / no dudes ya de que las aguas vivas / de tu doctrina, y regla saludable, / alcances a las últimas naciones, / pues en un Marco y un Filipo estribas / que por mostrar tu fuerza inexpugnable / figurados están en dos leones». Eduardo Hopkins Rodríguez (2003) propone un análisis del soneto no sin antes establecer el contexto jurídico, social e institucional de la Universidad de San Marcos en Lima.

⁴ Al respecto, José M. Gallegos Rocafull escribe: «los tres últimos profesores nombrados en el siglo XVI fueron el maestro Juan Núñez de Guzmán, que había nacido en México, después de haber hecho oposiciones varias veces sin ganar cátedra, la obtuvo en 24 de noviembre de 1590 [...]. El bachiller Pedro de Soto, que tomó posesión el 13 de febrero de 1593 de una cátedra de



- c) Tampoco he podido dar con señales de Luis Pérez Ángel, que compone el siguiente soneto del aparato paratextual. J. de la Riva-Agüero (1914: 385-427) afirma que habría sido vecino de Arica y que mantenía correspondencia literaria con Mexía, pero no da mayor detalle sobre la misma.
- d) Sin embargo, el caso de los 808 versos dantescos del *Discurso en loor de la poesía* es distinto, pues se ha escrito ya mucho sobre ellos. A decir de Pilar Latasa (2005: 418), el nombre auténtico de la autora «era Leonor de Ribera y Orozco, natural de Chuquisaca Viley y hermana de Rodrigo de Orozco, presidente de la Audiencia de Panamá en 1606, distinguido después con el título de Marqués de Mortara». El *Discurso en loor de la poesía* es un texto cuya estrategia es la alabanza de la figura contemporánea y su integración en una larga lista de figuras que componen la tradición clásica (Ruiz Pérez, 2004: 67-68), la de Mexía de Fernangil, y si se tratara de Leonor de Ribera y Orozco, Diego Mexía de Fernangil le dedica la *Égloga intitulada El Buen Pastor* que compone en Potosí, según confiesa en los versos finales de esta obra.

3. LAS REDES DE LOS POETAS DE LA ACADEMIA ANTÁRTICA.

YENDO MÁS ALLÁ DE LIMA

Como se puede constatar con lo dicho, con la pretensión inicial de reconstruir (aunque sea parcialmente) las redes de los poetas de la Academia Antártica a través de los preliminares de dos obras, el conjunto de composiciones del aparato paratextual de Pedro de Oña muestra una clara y estrecha vinculación con la Ciudad de los Reyes. Si bien Pedro de Oña nace en Angol (actual Chile) en 1570, se traslada a Lima en 1590, donde estudia en el Real Colegio de los jesuitas de San Felipe y en San Marcos; luego ocupa diversos cargos administrativos en Jaén de Bracamoros, Yauyos (ambos en el actual Perú) y Vilcabamba (en lo que hoy es Ecuador). En Lima se imprime su composición literaria: *El Arauco domado* y el *Temblor de Lima*, en 1569 y 1609 respectivamente; y quienes componen los versos encomiásticos que anteceden su *Arauco domado* residen todos en Lima: Íñigo Hormero, Francisco Figueroa, Diego de Hojeda, Jerónimo López Guarnido, Cristóbal Arriaga Alarcón, Gaspar Villarroel y Coruña.

artes, que se adjudicó por oposición “temporalmente por cuatro años”; no puede ser el Pedro de Soto, dominico, que vino a México por este tiempo y marchó después a Filipinas donde murió, según Beristáin, pues este Soto, después de haber obtenido en propiedad la cátedra de artes, está en 1602 regentando otra de medicina» (1974: 300).



Si me circunscribo al *Arauco domado*, podría coincidir con Sonia Rose (2008: 83)⁵ cuando afirma que

el fenómeno letrado es un fenómeno urbano y —sin negar que haya habido otras ciudades con una ingente vida cultural, al menos en un momento dado, como es el caso de Huánuco a fines del siglo XVI, o del Cuzco— es Lima la que, por ser cabeza de reino y concentrar todos los poderes, será el centro de mayor peso. Aun cuando vivieran en otras regiones del reino, *es en el espacio letrado limeño donde aspiran a actuar los personajes asociados con el proyecto de la academia.*

Sin embargo, la obra de Mexía de Fernangil, desde su aparato paratextual, nos invita a tener un acercamiento distinto. Pedro de Oña escribe desde Lima, Pedro de Soto desde México; no sabemos desde dónde escribe Luis Pérez Ángel, pero si seguimos las afirmaciones de Riva Agüero, parece que estaba afincado en Arica; finalmente, si la autora del *Discurso en loor de la poesía* era realmente Leonor de Ribera y Orozco, de ella solo sabemos que era chuquisaqueña y que sería fundadora y abadesa de las monjas descalzas de la Limpia Concepción del monasterio del Señor San José de la Ciudad de los Reyes. Así pues, en el paratexto de la *Primera parte del Parnaso Antártico*, a imagen de la heterogeneidad de los nombres presentes en el *Discurso en loor de la poesía*, no deja de llamar la atención un marcado «panamericanismo» en el que los caminos nos llevan desde Chile hasta México pasando por la Real Audiencia de Charcas. Mexía es, sin duda, la prueba de que la letra crea un entorno inestimable y sustancial para establecer contacto con otros hombres de letras.

4. DEL NUEVO MUNDO AL VIEJO. *SCRIPTA VOLENT*

Más allá del aparato paratextual y siguiendo con la perspectiva de la *Respublica litteratum* inicialmente propuesta, es útil indagar la presencia del *Arauco domado* y de la *Primera parte del Parnaso Antártico* más allá del Nuevo Mundo, en ese transitar natural de la literatura, ese vaivén que se daba entre las dos orillas, explorando el camino de cada una de las dos obras en la península.

Se ha analizado en diversas ocasiones la influencia del *Arauco domado* de Pedro de Oña en la composición homónima de Lope de Vega, comedia que Lope pudo haber compuesto en 1599, a decir de Morley y Bruerton (1940: 170-171), esto es, tres años después de la publicación de la obra épica de Oña. Antonio Sánchez Jiménez analiza además la impronta del poeta chileno en *La dragontea*, de 1598; la *Jerusalén conquistada*, de 1609; «La Circe», de 1624; *La Dorotea*, publicada en 1632; y *Rimas de Tomé de Burguillos*, publicado en 1634. No hay que olvidar que tras la impresión limeña del *Arauco domado* y debido al éxito

⁵ Rose retoma los propósitos que ya publicara en 2005.



que tuviera la obra, se hizo una segunda impresión en Madrid en 1605, en casa de Juan de la Cuesta. Y como si todo esto no fuera prueba suficiente del susodicho vaivén, Lope ensalza al poeta de Chile de manera explícita, en dos ocasiones, en *La dragontea*⁶ y en el *Laurel de Apolo*⁷.

En lo que se refiere a la *Primera parte del Parnaso Antártico*, el caso es muy distinto, primeramente porque Diego Mexía de Fernangil es sevillano de nacimiento (nace en torno a 1565). Deja el viejo continente a temprana edad, hacia 1576 o 1577, como se deduce del prólogo a sus *Heroidas*, fechado en 1597: «Navegando el año pasado de noventa y seis, desde las riquísimas provincias del Perú a los Reinos de la Nueva España [...] pues hace veinte años que navego mares y camino tierras».

Se traslada al Perú en 1581 y sus viajes son continuos entre Lima, Potosí y México hasta que en la década de 1610 abandona Lima y se afincan en Potosí. Es además autor de la *Oración en loor de santa Ana*, de la égloga de *El Buen Pastor* y la égloga de *El dios Pan*, incluida en la *Segunda parte del Parnaso Antártico*, que dedica al virrey Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache, según dicta la «Advertencia al lector» con fecha de 15 de enero de 1617 (la *Segunda parte del Parnaso* permanece inédita, el manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia). Habiendo publicado *La Primera parte del Parnaso* en Sevilla, su difusión en la península no correría embates⁸, de hecho su traducción de Ovidio, además de ser la primera traducción completa de las *Heroidas*, se convertirá en la canónica hasta 1986, cuando Francisca Moya del Baño publicara una nueva en prosa. Esto, sin embargo, no representaría un obstáculo para que la obra llegara al Nuevo Mundo, donde Mexía residía y terminaría sus días; además, el que Mexía fuera mercader de libros sería, sin duda, de gran ayuda para ello. La presencia de esta obra se ha atestiguado

⁶ «La cual cómo pasó nadie se atreva / contar mejor en verso castellano, / aunque parezca en Chile cosa nueva, / que Pedro de Oña, aquel famoso indiano; / éste dirá mejor de vuestra Cueva, / que es monte de Helicon y soberano, / gran don Beltrán, que no mi Vega humilde, / que apenas soy de aquellas letras tilde».

⁷ «Finalmente, en el polo de Calisto / del pájaro no visto / las estrellas antárticas temblaron, / y los diamantes de temor guardaron, / que el mar septentrional su trompa oyera / en la última Tile, / el aire navegando vagarosa, / si propia a Escocia nuestra lengua fuera, / pues que, por serlo, en la remota Chile / con fuerza sonora / las Musas despertó Pedro de Oña, / no con ruda zampoña, / sino con lira grave, / poema heroico, armónico y suave / del patriarca Ignacio de Loyola, / entre los cisnes de las Indias sola» (Silva II, 74-89).

⁸ En la otra orilla, contamos con los ejemplares que pertenecieron a personalidades de distinto tenor: don Álvaro Altamirano (?), Isidoro Champaneio de la orden del S. P. de la iglesia del Santo Agustino, Ambrosio Grosso (¿proveedor del ejército de Tarragona?), la condesa del Campo de Alange o Pascual Rodríguez de Arellano (autor de «Marta la piadosa»), entre otros.



en el inventario potosino de Valentín de Acosta [librero portugués, que no adquiriría sino títulos que tenían venta asegurada] con su *Parnaso Antártico* (1614, núm. 86 [signatura en el inventario de Acosta]), publicado en 1608 en Sevilla. Puede también evidenciarse la circulación de esta obra en la ciudad de La Plata, gracias al ejemplar que compone el inventario de bienes de un tal Domínguez, del año 1693 (Inch, 2008: 458).

Como si esto fuera poco, los versos que dedica Cervantes a Pedro de Oña y a Mexía de Fernangil vienen a confirmar su canonización en ese largo poema de «dignificación de la poesía española mediante la presentación de los ingenios más destacados del momento» (Sáez, 2018: 53) que hiciera en su *Viaje al Parnaso*⁹.

5. A GUIA DE CONCLUSIÓN

Si bien es cierto que estudiosos como Sonia Rose, sostienen que «la academia [...] hacía posible al hombre de letras entrar en contacto con otros poetas y hombres de letras, pero también significaba la posibilidad de establecer relación con los notables, que les facilitarían la obtención de cargos burocráticos» (2008: 86)¹⁰, concuerdo más bien en decir, con Alicia de Colombí Monguió, que «tal como la Iglesia no es otra cosa que la comunión de sus fieles, la Academia tiene acabada realidad en los miembros que la conforman» (2003: 49). En otras palabras, no es tanto la Academia Antártica la que otorga la posibilidad de establecer relación con los notables, como son los miembros que la componen quienes hacen de ella una realidad cultural. No se trata, pues, de reivindicar una existencia más allá del centro de poder, a partir de la creación de una academia en la ciudad de Lima¹¹, sino de establecer y reivindicar la existencia de un espacio más allá de Lima, inicialmente propio de lo imaginado (como claramente expone Firbas), como espacio de enunciación, iniciándose así una identidad a partir de las letras. Una identidad que buscaba diferenciarse quizás de la Metrópoli, pero no desentendiéndose de ella.

⁹ En el capítulo IV leemos: «Desde el indio apartado del remoto / mundo, llegó mi amigo Montedoca, / y el que anudó de Arauco el nudo roto; / dijo Apolo a los dos: “A entrambos toca / defender esta vuestra rica estancia / de la canalla de vergüenza poca, / la cual de error armada y de arrogancia, / quiere canonizar y dar renombre / inmortal y divino a la ignorancia; / que tanto puede la afición que un hombre / tiene a sí mismo, que, ignorante siendo, / de buen poeta quiere alcanzar nombre”» (vv. 448-459). Y en el capítulo VI: «Hacer milagros en el trance piensa / Cepeda, y acompaña Meja, / poetas dignos de alabanza inmensa». Sigo la edición de Adrián J. Sáez.

¹⁰ Mabel Moraña (1988) explora la literatura barroca hispano-americana en el complejo vaivén entre su alcance universalista, es decir, su abarcamiento de los más amplios modelos europeos, por un lado, y su conciencia de una marginalidad frente al centro cultural y político español, por el otro. Privilegia claramente esto último.

¹¹ Sonia Rose afirma que «La academia [...] será una puerta privilegiada de acceso a los círculos de poder, y ello explica que, a fines del siglo XVI, un grupo de hombres de letras se decida a proyectar la creación de una de ellas en la ciudad de Lima» (2008: 86). Las cursivas son mías.



BIBLIOGRAFÍA

- CALDERÓN DE CUERVO, Elena (1997). *Poética y apologética en La Cristiada de Diego de Hojeda*. Ana Galimberti de Padrón (dir.) [tesis doctoral]. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras <http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2654/calderonlacristiada.pdf> [Consulta: 31/01/2019].
- CERVANTES, Miguel de (2018). *Poesías*. Adrián J. Sáez (ed.). Madrid: Cátedra.
- CHEESMAN JIMÉNEZ, Javier (1951). «Nota sobre Cristóbal Arriaga Alarcón, poeta de la Academia Antártica». *Bira*, 1, pp. 341-348.
- CHEESMAN JIMÉNEZ, Javier (1951-1952). «Nota sobre el doctor Figueroa». *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 1, pp. 349-365.
- COLOMBÍ MONGUIÓ, Alicia de (1985). *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral*. London: Tamesis Books.
- COLOMBÍ MONGUIÓ, Alicia de (2003). *Del exe antiguo a nuestro nuevo polo. Una década de lírica virreinal (Charcas 1602-1612)*. Michigan: Universidad de Michigan / Centro de Estudios Literarios «Antonio Cornejo Polar».
- CRISTÓBAL, Vicente (2005). «Virgilianismo y tradición clásica en la *Cristiada* de Fray Diego de Hojeda». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 25, 1, pp. 49-78.
- FIRBAS, Paul (2006). «Escribir en los confines: épica colonial y mundo antártico». En Sancho Prado Ignacio (ed.), *América Latina: giro óptico. Nuevas visiones desde los estudios literarios y culturales*. Puebla: Universidad de las Américas / Puebla, pp. 341-367.
- FUMAROLI, Marc (2015). *La République des Lettres*. Paris: Gallimard.
- GALLEGOS ROCAFULL, José M. (1974). *El pensamiento mexicano en los siglos XVI-XVII*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GENETTE, Gérard (1981). *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro (2013). «Imagen y participación de las mujeres en la cultura del Perú virreinal». En Juan Andreo García y Sara Beatriz Guardia (eds.), *Historia de las mujeres en América latina*. Murcia: Universidad de Murcia, t. II, pp. 110-124.
- HOPKINS RODRÍGUEZ, Eduardo (2003). «Pedro de Oña: homenaje lírico a la *nova aetas* de la Universidad de San Marcos en 1602». *Lexis*, 27, 1 y 2, pp. 191-215.
- INCH, Marcela (2008). «Libros, comerciantes y libreros: La Plata y Potosí en el Siglo de Oro». En Andrés Eichmann Oehrli y Marcela Inch (coords.), *La construcción de lo urbano en Potosí y La Plata; siglos XVI y XVII*. Sucre: Ministerio de Cultura de España / Subdirección de los Archivos Estatales y Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, pp. 415-538.
- LATASA VASSALLO, Pilar (2005). «Transformaciones de una élite: el nuevo modelo de “nobleza de letras” en el Perú (1590-1621)». En Luis Navarro García (coord.), *Élites urbanas en Hispanoamérica (De la conquista a la independencia)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 413-433.
- LIBRÁN MORENO, Myriam y Manuel María SANZ MORALES (2008). «Platón, *Banquete*». En Pilar Hualde Pascual y Manuel Sanz Morales (eds.), *La literatura griega y su tradición*. Madrid: Akal, pp. 229-258.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo (1983). *Los regidores perpetuos del Cabildo de Lima (1535-1821). Crónica y estudio de un grupo de gestión*. Sevilla: Diputación de Sevilla.



- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1948). *Historia de la poesía hispanoamericana*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MORAÑA, Mabel (1988). «Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28.14, pp. 229-251.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON (1940). *The Chronology of Lope de Vega's Comedias. With a Discusio 'n of Doubtful Attributions, the Whole Based on a Study of His Strophic Versification*. New York: The Modern Language Association of North America.
- OROZ, Rodolfo (ed.) (1936). *Pedro de Oña. El Vasauo*. Tirada aparte de los Anales de la Facultad de Filosofía y Educación, Sección Filología. Santiago de Chile: Prensas de la Universidad de Chile.
- RIVA AGÜERO, José de la (1914). «Diego Mexía de Fernangil poeta sevillano del siglo XVI, vecinado en el Perú, y la Segunda parte del Parnaso Antártico existente en la Biblioteca Nacional de París». *Congreso de Historia y Geografía Hispano-Americanas celebrado en Sevilla en abril de 1914. Actas y memorias*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés, pp. 385-427.
- RIVA-AGÜERO, José de la (1936). «Nuevos datos sobre el padre Hojeda. La Cristiada.- Sus aspiraciones eucarísticas», enero de 1936 <<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/52948/nuevos%20datos%20sobre%20el%20padre%20hojeda.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Consulta: 31/01/2019].
- ROMERO DE VALLE, Emilia (1966). *Diccionario manual de literatura peruana y materias afines*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ROSE, Sonia (2005). «La formación de un espacio letrado en el Perú virreinal». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 655, pp. 7-13.
- ROSE, Sonia (2008). «Hacia un estudio de las élites letradas en el Perú virreinal». En Carlos Altamirano (dir.) y Jorge Meyers (ed.), *Historia de los intelectuales en América Latina. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Buenos Aires: Katz, pp. 79-93.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2004). «Espejos poéticos y fama literaria: las epístolas en verso del siglo XVII». *Bulletin Hispanique*, 106, 1, pp. 45-80.
- SÁNCHEZ, José (2016). *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2006). «Pedro de Oña y su Arauco domado (1596) en la obra poética de Lope de Vega: notas sobre el estilo de Lope entre el “taratántara” y las “barquillas”». *Hispanic Review*, 74, 3, pp. 319-344.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (2004). *Historia de la estética. III. La estética moderna 1400-1700*. Danuta Kurzyka (trad.). Madrid: Akal.
- TAURO, Alberto (1948). *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*. Lima: Huascarán.
- VARELA, Consuelo (2010). «La Villa Imperial de Potosí. La Babilonia americana». En Salvador Bernabéu y Consuelo Varela (eds.), *La ciudad americana: mitos, espacios y control social*. Madrid: Doce Calles, pp. 133-148.

Recibido: 19/04/2019

Aceptado: 01/12/2019





LAS LETRAS TRANSFRONTERIZAS.

LA ACADEMIA ANTÁRTICA Y LA RED DE COMUNICACIÓN ENTRE LOS POETAS

RESUMEN: Partiendo de una breve reflexión sobre el concepto de academia y sus avatares renacentistas, este artículo se centra sobre todo en la americana Academia Antártica, no ya como una entidad anclada en un espacio urbano en particular, concretamente Lima, como se venía pensando, sino como una idea poética cuyos miembros y máximos exponentes se encontraban a menudo separados por las enormes distancias geográficas del reino del Perú, que lograron acortar al tejer unas solidas redes en las que se estableció una fecunda relación letrada. A partir del escrutinio de la materia preliminar y paratextual de obras contemporáneas se llega a establecer una nómina de poetas interrelacionados en sus escritos de tal manera que será en la letra impresa donde cobre especial forma y existencia la Academia Antártica. Los autores fueron de suficiente renombre para que sus versos no solo se imprimieran en la metrópoli, sino que fuesen encomiados en los escritos de plumas de la categoría de Miguel de Cervantes.

PALABRAS CLAVE: Academia Antártica, *Primera parte del Parnaso Antártico*, Diego Mexía de Fernangil, *Arauco domado*, Pedro de Oña.

HISPANIC LETTERS BEYOND THE CONFINES.

THE ACADEMIA ANTÁRTICA AND THE INTELLECTUAL NETWORK OF POETS

ABSTRACT: From a brief account concerning the concept of academia and imitations of it in the Renaissance, this article studies essentially the Spanish American Academia Antártica not as an entity that was circumscribed to a particular urban space (the city of Lima), as has sometimes been advanced, but rather as a poetic idea whose members and most notable poets found themselves separated by the vast geographical spaces of the Kingdom of Peru. They strove nevertheless to make these distances shorter by creating solid networks in which a flourishing lettered community was established. The detailed study of preliminary matter and other paratexts of contemporary works enables us to put forward a list of poets interrelated in their writings to such a degree that the existence of the Academia Antártica took from more on the printed page than in a physical place. The authors were of sufficient renown so as to see their verses printed in the Spanish mainland, but also highly praised by such eminent writers as Miguel de Cervantes.

KEYWORDS: Academia Antártica, *Primera parte del Parnaso Antártico*, Diego Mexía de Fernangil, *Arauco domado*, Pedro de Oña.



LA SOCIABILIDAD REFLEJADA A TRAVÉS DE LOS DISCURSOS DE LA ACADEMIA DE LOS NOCTURNOS (VALENCIA, 1591-1594)*

MECHTHILD ALBERT

Universität Bonn
malbert@uni-bonn.de

El concepto de sociabilidad acuñado por Maurice Agulhon se ha afirmado, a lo largo de medio siglo, como un instrumento metodológico particularmente productivo en el ámbito de las Humanidades, entre ellas los estudios culturales y literarios (Albert, 2018). También los especialistas del Siglo de Oro se han valido con gran provecho de este concepto clave (Albert, 2013a y b) al estudiar, por ejemplo, las fiestas cortesanas (Lobato y García García, 2003) o el ocio urbano de la era barroca, marcado por el ascenso de una «nueva nobleza» (Romero-Díaz, 2002). Evidentemente, la recepción hispánica del *Cortegiano* de Baldassar Castiglione (1528, traducido al español por Boscán en 1534), del *Galateo* de Giovanni Della Casa (1558, traducción modificada por Lucas Gracián Dantisco en 1593) y de otros tratados de urbanidad de origen italiano, hasta el *Discreto* (1646) de Baltasar Gracián, proporcionaban el soporte teórico-conceptual a un buen número de prácticas culturales como el sarao y el estrado, los convites y las academias.

Estas últimas cumplían un importante papel sociocultural en este momento histórico, pues «eran, en cierto sentido, las sedes físicas, el espacio social y [...] hasta fenomenológico de lo que Bourdieu entiende por campo literario» (Gutiérrez, 2005: 55; Bourdieu, 1992), constituyendo el eje decisivo entre sujeto literario y campo literario en el momento de la emergencia de estos fenómenos y estructuras. En cuanto a los círculos entre públicos y privados, las academias cultivaban la distinción, otorgaban capital simbólico y contribuían a la distribución

* El presente artículo se sitúa en la estela del proyecto «Los saberes del ocioso – Muße, Geselligkeit und Wissen im Siglo de Oro» financiado por la DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft / Comunidad Alemana de Investigación) de 2012 a 2015. Asimismo se inscribe en el grupo de investigación hispano-alemán «Saberes humanísticos y formas de vida / Humanistenwissen und Lebenspraxis».



de oportunidades de poder (Cruz, 1995 y 1998). Con vistas al campo literario en formación, al emergente tipo del escritor profesional (Strosetzki, 1997) le proporcionaban redes y mecenazgos. En su estudio sobre el nacimiento del escritor, Alain Viala (1985) identifica varios motivos por los cuales, en el siglo XVII, «los literatos franceses se adhirieron al movimiento académico» (Gutiérrez, 2005: 45), mencionando en primer lugar las posibilidades de sociabilidad que ofrecían las academias, sobre todo, para neófitos o recién llegados. En segundo lugar eran determinantes las oportunidades de formación e información que proporcionaban, así como el apoyo mutuo como, por ejemplo, mediante elogios cruzados. A través de ellas se aspiraba tanto al reconocimiento y la consagración individuales como a la legitimación colectiva (Gutiérrez, 2005: 45-46), sin olvidar el motivo puramente material y económico (Cruz, 1995). Aparte de este contexto causal, las academias, al experimentar con diversos géneros literarios y al negociar las normas estéticas dominantes, contribuían asimismo a formar el gusto de las élites urbanas y a abrir mercados. Finalmente, en cuanto forma de sociabilidad semipública, las academias formaban parte de la cultura festiva de la villa y corte y de ilustres capitales de provincia (Rodríguez Sánchez de León, 1989).

En consideración del importante papel sociocultural que las academias cumplieron en el momento histórico del Siglo de Oro, no es de extrañar que esta institución, con sus finalidades y rituales específicos, haya tenido una importante proyección literaria. Llegaron a formar un elemento temático y estructural de determinados géneros literarios como son las misceláneas, la novela pastoril y las colecciones de novela, en particular la novela académica, subgénero definido y descrito en 1963 por Willard F. King, cuyo ejemplo paradigmático es la *Casa del placer honesto* (1620), de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. De esta manera se configuraba una literatura de carácter metaacadémico, demostrando la existencia de un «campo literario (auto)consciente y activo» (Gutiérrez, 2005: 47).

Un testimonio de esta actividad autorreflexiva son los discursos dedicados a determinados aspectos de la sociabilidad y presentados en el marco de la Academia de los Nocturnos, institución cuyo origen y finalidad consistía en la sociabilidad culta y que celebraba sus reuniones semanales entre 1591 y 1594. Fuertemente influenciada por el modelo italiano, esta academia valenciana, una de las primeras en la península ibérica, complementaba los ejercicios poéticos con conferencias de índole humanística. Algunas de ellas, consagradas a los siguientes temas, constituyen una reflexión sobre la sociabilidad desde dentro de la sociabilidad académica, formando por ello la base del siguiente análisis:

Sombra (i.e. Gaspar Aguilar): «Discurso de la excelencia de los combites», 1.º Día, 4.10.1591 (Canet, Rodríguez y Sirera, 1988: 65-71).

Miedo (i.e. Francisco Tárrega): «Discurso o recopilación de las necesidades más ordinarias en que solemos caer hablando, introducidas en nuestro lenguaje por el



uso inadvertido y común de los hombres», 29.º Día, 15.4.1592 (Canet, Rodríguez y Sirera, 1990: 369-389).

Sueño (i.e. Hernando Pretel): «Discurso contra la demasiada cirimonia común», 71.º Día, 15.12.1593 (Canet, Rodríguez y Sirera, 2000: 212-219).

Resulta altamente significativo que la «lición» inaugural de la primera reunión de la Academia de los Nocturnos trate de la «excelencia de los combites», tema encargado por el presidente de la recientemente fundada institución a Gaspar Aguilar, precisamente el más desfavorecido de los académicos en términos socioeconómicos, puesto que era hijo de un pasamentero (Canet, Rodríguez y Sirera, 1988: 13), lo que «le obliga en el exordio a justificarse y exculpase» (Canet Vallés, 1993: 108). A partir de esta situación nada cómoda, que correspondía a determinado planteamiento irónico habitual entre los Nocturnos, «Sombra», por lo demás «único poeta profesional» (Canet Vallés, 1993: 108) en la Academia, empieza por distinguir el quién, a quién y cómo de los convites, según las normas tradicionales del *decorum*. Partiendo de la etimología del término «con-vivium» explicada por Cicerón en *De senectute* (Canet, Rodríguez y Sirera, 1988: 66), el ponente considera el banquete como «camaleón que se vuelve del color de quien le haze» (1988: 68) —según si se es rico o avaro, vicioso o templado—. Después de rendir tributo al planteamiento humanístico-erudito de la Academia al mencionar los ejemplos de Calígula, Nerón y Eliogábalo, Gaspar Aguilar se centra en el convite «liberal y franco»¹: «mi intención no es sino tratar de combites donde se ganan voluntades y no se pierden haciendas» (Canet, Rodríguez y Sirera, 1988: 69). Con ello se refiere, de manera implícita, a los debates contemporáneos sobre la pertinencia de los convites y sus eventuales daños económicos, sociales y de salud —un discurso crítico que va desde el *Banquete de nobles caballeros* de Luis Lobera de Ávila (Augsburgo, 1530) hasta los cuadros costumbristas del moralista Juan de Zabaleta, de mediados del siglo xvii (Albert, 2012)—. En cuanto a sus fuentes contemporáneas, Gaspar Aguilar no menciona al médico de Carlos V, pero sí al humanista y académico napolitano Giovanni Pontano y su tratado *De conviventia* (Canet, Rodríguez y Sirera, 1988: 69, nota 10; 70, nota 14). Según la estrategia argumentativa propia de los discursos de los Nocturnos (Canet Vallés, 1993: 107), las referencias a las autoridades de la antigüedad clásica gentilicia, como el *Simposio* de Platón, son seguidas por citas bíblicas. En el presente caso, el ponente se refiere a tres conversiones que Jesucristo operó en el marco de sendos convites, a saber las bodas de

¹ A este respecto resultan interesantes los diferentes tipos de sociabilidad y entretenimiento que distingue Aguilar: «[...] el que haze un juego de cañas merece el nombre de galán; el que ordena juegos de dados o naipes de cudicioso; el que junta corrillos y conversaciones de maldiciente; y el que se acuchilla de contino de temerario. Solamente el que haze combites merece nombre de liberal y franco» (Canet, Rodríguez y Sirera, 1988: 66).



Caná, el banquete del fariseo donde convierte a María Magdalena y la última cena, «donde convirtió el pan en su santísimo cuerpo» (Canet, Rodríguez y Sirera, 1988: 71). Distingue, como corresponde a la inspiración tridentina de los Nocturnos, los manjares del cuerpo de los del alma, pero sin concluir con la misa, eucaristía y comunión, sino con un giro autorreferencial a «nuestra Academia» donde

la perfición del combite yguala la calidad de los combidados, los quales podrán comer por principio sabrosas frutas de poesía, y por medio provechosos manjares de historia y moralidad, pero con condición que no esperen postre ni fin, porque los combites de las almas no le tienen (Canet, Rodríguez y Sirera, 1988: 71).

La metáfora de la Academia como «banquete de Minerva» que brinda a sus socios «regalados platos» en «cenas nocturnas» (Canet, Rodríguez y Sirera, 1990: 374) también aparece en el discurso que «Miedo» pronuncia en la sesión 29, el 15 de abril de 1592, a propósito de «las necedades más ordinarias en que solemos caer hablando, introducidas en nuestro lenguaje por el uso inadvertido y común de los hombres» (1990: 369-389). El ponente no es sino el canónigo y conciliario de la Academia, Francisco Tárrega, «representante del brazo eclesiástico» responsable de la impronta contrarreformista de la Academia y al mismo tiempo «considerado como la persona de más importancia literaria dentro de la Academia» (Canet Vallés, 1993: 104). En su exposición, Tárrega parte de la relevancia antropológica de la lengua y afirma que:

[en] el hablar ordenado se destinguen los hombres de las bestias, y [...] que no faltó quien dixesse de los que hablan neciamente que eran brutos racionales, de manera que la lengua es la muestra del paño que en el entendimiento se labra, y el toque del metal que rinde la mina del pecho (Canet, Rodríguez y Sirera, 1990: 370).

La singularidad del presente discurso consiste en su carácter empírico, pues, al contrario de las demás lecciones, basadas en su mayoría en lecturas enciclopédicas, Tárrega presenta los resultados de un trabajo práctico, por ser «la materia que trato tan estendida como poco estudiada» (Canet, Rodríguez y Sirera, 1990: 374). Una vez que la semana anterior el señor presidente de la Academia le había encargado este tema y «[s]in hallar autor que lo tratase», emprende una investigación de campo «entre [sus] amigos», «and[ando] a caça de esta materia» (1990: 374). A lo largo de sus pesquisas lee, escucha y anota «un millón» (1990: 370) de «disparates» (1990: 374), así como «impertinencias» ratificadas por el «común abuso» (1990: 373) que va sistematizando a través de una tipología «divid[ida] en cuatro partes como géneros suppremos, de los quales



se deriven las categorías de las faltas comunes que he podido hallar entre mis amigos» (1990: 374). El primer grupo lo forman las «necedades imposibles, las quales en tanto repugnan la razón en quanto no se avienen con la naturaleza o con la posibilidad de las acciones» (1990: 374). Entre los ejemplos mencionados figuran tanto citas literarias que provee de comentarios burlones —por ejemplo «¡Ábreme, bujarrón, ábreme puto, que te quemaré el alma, luterano!», que no hay inquisidor que tal haga» (1990: 375)— como locuciones hiperbólicas del habla cotidiana, como «los que de muy acosados de sed “se beven un cántaro” y de muy ambrientos “se comen una olla entera”» (1990: 375-376). La segunda categoría corresponde a las «comparaciones mal forjadas e impertinentes que causan a veces risa, y la causarían mayor a no haver hecho d’ellas hábito el abuso común en nuestro ordinario trato» (1990: 378). En este apartado figuran tanto comparaciones impropias tales como «hermosa como una pintura», «reyr como un descosido» o «tañer, cantar o justar como un diablo» (1990: 378), como redundancias específicas de la homilética, pues de ellas pecan en particular «los predicadores que suelen roçar a cada lançe este término: “Dixo el S(pírit)u S(ant)o, y dixo bien”, [...] “veen las cosas por sus ojos”, “oyen las nuevas por sus oýdos”, “tocan con estas manos” y “dizen bellezas de esta boca”» (1990: 381-382). La tercera clase de «faltas comunes [...] afectadas» se refiere más concretamente al incipiente cultismo, pues en esta sección, Tárrega censura las «monstruosidades compuestas de ignorancia y sciencia, como son las palabras latinas españoladas, o por otro nombre españolas enxertas en latín o en otra lengua estrangera» (1990: 383). Como muestras de un «millón de vocablos que podría castigar la lengua castellana como espías de la latina», el canónigo desapruueba no solo el lenguaje poético —«clarífica aurora», «rutilante Phebo», «ebúrneos dientes»— sino también modismos corrientes, sosteniendo: «No puedo çufrir que se diga “en el interín” por entretanto; “carta misiva” por la que se imbia de un amigo a otro; “razón bien adjectivada” por bien compuesta; “queso metusalemo” por viejo; “vade mecum” por bolsa para llevar cartapacios» (1990: 383). Y antes de relatar una serie de anécdotas ilustrando el mismo fenómeno, Tárrega declara sin dejar lugar a dudas:

Y a este propósito vienen los cuento que por ay corren fortuna entre lenguas de sacristanes, dignos de que por ellos el culto lenguaje español atendiese a desterrar de sus heredamientos estos enemigos solapados, que con trages mentirosos de su nación les va ganando tierra y sembrando sizaña en los fértils campos de su elocuencia (Canet, Rodríguez y Sirera, 1990: 383).

El «catálogo» (1990: 374) de lo que Tárrega considera como «necedades» finaliza con las empresas mal compuestas, en las que cuerpo y alma, imagen y texto no concuerdan y respecto a las cuales el canónigo propone «un riguroso



auto de varias cosas que han servido de martirio a mil ojos y entendimientos» (1990: 385), así como lo harán, unos dos lustros más tarde, el cura y el barbero en su escrutinio y quema de los libros de caballerías que han trastornado el entendimiento de Alonso Quijano². El presente discurso es considerado por Josep Lluís Canet como

una buena muestra sobre el estudio del lenguaje, el conceptismo, la afectación, la poesía del momento, etc., en el que se demuestra bien a la cara la postura de Tárrega y de la mayoría de los académicos en contra de las afectación y, por tanto, de los principios del culteranismo (Canet Vallés, 1993: 111).

A este propósito conviene matizar, sin embargo que, a pesar de situarse en el contexto del campo literario al aludir, por ejemplo, a los «malos poetas» (1990: 375, nota 27), Tárrega se refiere ante todo a la comunicación de todos los días, aplicando su crítica, por ejemplo, a los diálogos de monjas o al relato que un capitán general hace de una batalla a su mujer. Al ilustrar sus «castigos y consejos» lingüísticos mediante breves narraciones ejemplares, al estilo de los dichos, chistes y anécdotas analizados por Maxime Chevalier (1975, 1978 y 1999), Tárrega crea un texto híbrido y ameno, demostrando asimismo una aguda conciencia lingüística (Gauger, 1989) que remite a una retórica de la conversación situada entre oralidad y literalidad. Reprende hasta las omnipresentes muletillas o «bordonçillos», «a que muchos, sin propósito se arriman», como por ejemplo «“por eso digo”, “como dixo el otro”, “pensé que está v.m. en ello”, “ahora bien”» (1990: 387) con el fin de proporcionar una norma segura para todo tipo de sociabilidad entre pública y privada, cortesana y ciudadana.

El «Discurso contra la demasiada cirimonia común» que «Sueño», i.e. Hernando Pretel, «poeta castellano» (Canet, Rodríguez y Sirera, 1988: 27), pronuncia en la 71.ª reunión de los Nocturnos (el 15 de diciembre de 1593) (Canet, Rodríguez y Sirera, 2000: 212-219), constituye por varios motivos una continuación de las observaciones precedentes sobre las necesidades. También fustiga las necesidades verbales y no verbales en el trato común, ilustrándolas igualmente con graciosas anécdotas. Al igual que Tárregas, Pretel tampoco sigue el esquema de las usuales disertaciones eruditas apoyadas en autoridades clásicas y bíblicas, sino que se basa en datos empíricos y breves relatos ejemplares por lo cual su ponencia es considerada como «uno de los Discursos más atípicos —y por ello más interesante— de los que se recogieron en las sesiones de la Academia», uniendo la «sátira costumbrista» con «apreciaciones» que recuerdan «los escritos de los *arbitristas*» (2000: 214-215, nota 11).

² Con referencia a *Don Quijote* véase también los «regüeldos» (Canet, Rodríguez y Sirera, 1990: 386, nota 64).



Lo que el académico «Sueño» critica de manera acerba es, en principio, el deseo de distinción llevado al extremo y manifestado en mil detalles de la vida cotidiana tanto por aristócratas, damas y miembros del clero. Conforme con este mecanismo sociológico analizado de manera paradigmática por Pierre Bourdieu (1979), «no se tiene por buen cortesano ni de buen gusto el que no inventa novedades y estremos» (2000: 213). En este sentido,

[...] quieren tratarse diferentemente de los que los demás de su estado usan, pensando que por ser altivos han de ser más estimados. Y así tienen hechas leyes y límites en los ademanes y trato, procurando que su tiple vaya de ordinario un punto más alto que los demás, siendo hecho arancel en el modo de hablar y saludar, hecharia en el estilo con que han de corresponder y diferenciar a los que con ellos tratan, y ciégales su vanidad a veces [...] (2000: 213).

Frente la sociedad de su tiempo, en la que «cada cual quiere llevar su vanidad hasta el cabo», el académico opina, citando a Jorge Manrique, «que era mejor el tiempo pasado» (2000, 214, nota 9). A la «arrogancia» (2000: 216), «vanidad» y «ambición» (2000: 214) de sus coetáneos, les opone la «llaneza y modestia» (2000: 215) de los antiguos, representada de manera ejemplar por los Reyes Católicos, recordando «la benignidad con que confirieron y agasajaron sus súbditos, pues con más facilidad se hablaba entonces con ellos que agora con un criado de un s[eñ]or particular» (2000: 216). Es precisamente en las relaciones entre amo y criado donde se revela con más nitidez el afán de distinción que opera en todos los niveles de la escala social a través del fetichismo de los títulos:

Y esto no lo ha hecho otra cosa mas de ver querido cada qual entrarse y enseñorearse en la ceremonia y comedimiento más de aquello que le toca, corriéndose el criado si el s[eñ]or le llama ‘vos’ a secas, y el s[eñ]or si le llaman sola ‘merced’, queriéndose señoría el que no tiene título, y el que le tiene ‘exelencia’ (2000: 216).

El duque de Alba, «hombre por extremo altivo» (2000: 216), es mencionado como prototipo de esta soberbia, cuya «demasia» es castigada de manera ejemplar por el *bon mot* difundido por la anécdota de otro noble a propósito de acordarle o quitarle a alguien el título (2000: 216). Las mujeres de la nobleza son representadas en el discurso como particularmente «extremadas» (2000: 217) al sustituir la «franqueza» de antaño por los «melindres» (2000: 216), sea en el ámbito verbal, al usar «vocablos inusitados», sea en el no verbal y gestual, al afectar, por ejemplo, unas reverencias de zarabanda que el académico describe de manera tan plástica como satírica:

Otras ay que siguen diferente seta, haciendo las reverencias por mudanças de çarabanda: qual encoxe sola una pierna, que parece grillo sin ella; qual tuerce el



cuerpo a un lado, guardando las junturas como elefantes, y otras porque no les caçen como a ellos, juegan de ombro y cuello. Y a fe, que no lo hacen porque no sepan a su tiempo brincallo (2000: 217).

Incluso más allá de los círculos cortesanos «es general esta lepra del vano comedimiento y uso común, tanto que hasta las aras sagradas le dan feudo» (2000: 218). El problema fundamental del fenómeno analizado por el académico estriba en la subversión de los criterios ideales establecidos por Castiglione en su *Cortegiano*, pues «buen gusto» cortesano y «común vulgo» se confunden (2000: 212-213) —una cuestión que se plantea tal vez de manera especial en una sociedad como la de Valencia, entre patricia-municipal y cortesana—. En consideración de la función sociocultural que cumple la Academia de los Nocturnos en el particular entorno valenciano al capacitar a los representantes de los estamentos superiores de la ciudad a un comportamiento a la vez correcto y desenvuelto, el ponente no solo recuerda a sus oyentes las normas tradicionales del verdadero «buen gusto», sino que les preserva de ponerse en ridículo.

Al erigir en señal distintiva determinadas extravagancias de la moda, que por su misma dinámica de lo nuevo llevan al absurdo, «desterrando una novedad con otra mayor» (2000: 219), los obcecados por la distinción desencadenan una dinámica que lleva a su propia negación, pues «las mismas invenciones del uso son quien le distrahe y anichila» (2000: 219). Con ello, los presumidos, «vienen a caher en cosas que son chacota ordinaria y hablilla del mundo, pareciéndoles que por solo eligirlos ellos es bueno» (2000: 213). De esta manera, los promotores de las novedades criticadas resultan «enfadosos y pesados» y se exponen al ridículo, «sirv[iendo] de mofa y fisga en las conversaciones» (2000: 213).

De manera que podemos decir con razón que este género de gente son como máscara y entremés del mundo, pues andan en él como la tarabilla sobre la piedra del molino, dando a entender que son los moledores del buen gusto, celebrando oy lo que ayer vituperaron [...] (2000: 218).

Al final de su «Discurso contra la demasiada cirimonia común», Pretel anuncia una continuación: «ya que este discurso ha sido de la viciosa pulicia, prometo tratar en otro de la que es lícita y cortesana, dexando por agora, como dizen, “a cada loco con su tema”, pues el querelles reducir a límites de razón será predicar en desierto» (2000: 219). Sin embargo, esta segunda parte, destinada a formular de manera positiva las normas de la «pulicia [...] lícita y cortesana» (2000: 213), nunca sería publicada, debido a que estas ya se conocen de sobra por encontrarse en cada uno de los numerosos tratados epígonos del *Cortegiano* (Burke, 1998).

A este respecto merece una breve digresión el *Libro intitulado el Cortesano*, publicado en 1561 en la misma ciudad de Valencia y dedicado por su



autor, Luis Milán, al rey Felipe II de España. El punto de partida del tratado es la proyección ficcionalizada de un grupo de «ciertas damas de Valencia: que tenían entre manos el Cortesano del conde Balthasar Castillon: Dixeron que me parecía de él. Yo dije: Más querría servos conde, que no don Luis Milán: por estar en esas manos, donde yo querría estar» (Milán, 1561: s.p.). Correspondiendo al reto de las bellas y conforme al principio de la *aemulatio*, el autor pretende reflejar otro contexto cultural digno de la corte de Urbino, a saber la de los virreyes de Valencia, Fernando de Aragón (1488-1550) y Germana de Foix (1488-1536). El propósito de su obra, estructurada en seis jornadas, se centra en la retórica de la conversación cortesana, con sus burlas livianas, haciendo hincapié en el plurilingüismo y el rol particular de «nuestra lengua Valenciana»:

Da modo y avisos de hablar sin verbosidad ni afectación, ni cortedad de palabra, que sea para esconder la razón. Dando conversaciones para saber burlar a modo de palacio. Representa la corte del Real Duque de Calabria y la Reyna Germana: con todas aquellas damas y caballeros de aquel tiempo. [...] Haciendo que hablen en uestra lengua Valenciana como ellos hablaban. Pues muchos que han escrito usaron escribir en diversas lenguas: Para bien representar el natural de cada uno (Milán, 1561: s.p.).

Esta variedad de idiomas (nacionales) y estilos (retóricos y sociales) también se destaca en la parte conclusiva de la obra:

La intención mía en este Cortesano ha sido representar todo lo que en Corte de Príncipes se trata: Diversidad de lenguas, por las diversas naciones que suele tener. Uso de todo los estilos, usando el Altiloco en las cosas altas, que son consejos y pareceres para gobernar nuestra vida y estados. Sirviéndome del Mediocre, para las conversaciones jocosas de graves Cortesanos. Exercitando el Infimo para las pláticas risueñas de Donosos y Truhanes, que [...] alivian de las pesadumbres de los negocios y gravidades (Milán, 1561: s.p.).

Una generación posterior al tratado de 1561, los discursos analizados de los académicos valencianos desplazan el foco de interés desde el palacio y la corte hacia el espacio urbano, en concreto a la academia, como institución que reúne nobles y burgueses, clérigos y letrados, poetas aficionados y profesionales. A pesar de estos cambios socioculturales y de la variedad de hablas y estilos, el ideal de la claridad, así como el sentido de la burla dentro de los límites del decoro siguen vigentes como normas de sociabilidad entre el *Cortesano* valenciano y los discursos académicos de finales del siglo XVI.

Para concluir, podemos afirmar que los discursos dedicados a determinados aspectos de la sociabilidad forman parte del «[a]prendizaje literario»



proporcionado por la Academia valenciana, «imprescindible en una sociedad cuya clase dirigente, la nobleza, en su intento de imitar al perfecto cortesano, lo incluye como elemento integrante del ocio y de las fiestas, posibilitándole además alcanzar fama y renombre» (Canet Vallés, 1993: 124). De manera significativa, ambos discursos sobre las necesidades de la conversación y los excesos de la civilidad se distinguen del esquema retórico respetado habitualmente en los discursos académicos, al abandonar las referencias humanísticas y bíblicas a favor de la observación empírica, salpicada de graciosas anécdotas que sirven de ejemplo y reflejan, asimismo, situaciones reales de sociabilidad y conversación. Con ello, estos dos discursos llegan a conformar un género híbrido, entre escrito y oral, expositivo y narrativo. Asimismo, al proporcionar determinadas normas de conducta para la vida en sociedad, los discursos analizados corresponden de manera paradigmática a la finalidad de la Academia de los Nocturnos, que consiste en «conseguir las bases para desenvolverse con soltura en una sociedad cada vez más elitista, que hace del fasto y la fiesta casi el único motivo de su existencia» (Canet Vallés, 1993: 124). Mediante su reflexión sobre las reglas de la sociabilidad desde la misma sociabilidad institucionalizada de las academias, los discursos aquí analizados contribuyen también a formar al joven literato áureo y a integrarlo en redes entre cortesanas y urbanas, beneficiosas para su consagración social.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERT, Mechthild (2012). «El discurso de la comida en la novela corta del Siglo de Oro». En María Luisa Cerrón Puga (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Centenario de la AIH*. Roma: Bagatto Libri, t. III, pp. 348-354.
- ALBERT, Mechthild (2013a). «Topologías de la sociabilidad en la novela corta del Siglo de Oro». En Eberhard Geisler (ed.), *La representación del espacio en la literatura española del Siglo de Oro*. Barcelona: Anthropos, pp. 313-334.
- ALBERT, Mechthild (2013b). «Sociabilidad: el término y el fenómeno». En Mechthild Albert (ed.), *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt am Main: Vervuert / Iberoamericana, pp. 7-18.
- ALBERT, Mechthild (2018). «La sociabilidad: un concepto clave de los estudios culturales y literarios en el ámbito hispánico». En Christoph Strosetzki (ed.), *Aspectos mundiales del hispanismo actual. Literatura-Cultura-Lengua*. Berlin / Boston: De Gruyter, t. I, pp. 9-25.
- BOURDIEU, Pierre (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- BURKE, Peter (1998). *Los avatares de «El cortesano». Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*. Barcelona: Gedisa.



- CANET VALLÉS, José Luis (1993). «Estructura del saber y estructura del poder: organización y funciones de la Academia de los Nocturnos de Valencia». En Evangelina Rodríguez (ed.), *De las Academias a la Enciclopedia: El discurso del saber en la modernidad*. València: Alfons el Magnànim, pp. 95-124.
- CANET, José Luis, Evangelina RODRÍGUEZ y José Luis SIRERA (eds.) (1988-2000). *Actas de la Academia de los Nocturnos*. València: Alfons el Magnànim.
- CHEVALIER, Maxime (1975). *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- CHEVALIER, Maxime (1978). *Folclore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- CHEVALIER, Maxime (1999). *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CRUZ, Anne J. (1995). «Art of the State: The Academias literarias as Sites of Symbolic Economies in Golden Age Spain». *Calliope*, 1.1-2, pp. 72-95.
- CRUZ, Anne J. (1998). «Las academias: literatura y poder en un espacio cortesano». *Edad de Oro*, 17, pp. 49-57.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo (coord.) (2007). *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- GAUGER, Hans-Martin (1989). «La Conciencia Lingüística En El Siglo De Oro». En Walther L. Bernecker et alii., *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 45-63.
- GUTIÉRREZ, Carlos Manuel (2005). *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*. West Lafayette: Purdue University Press.
- JANIK, Dieter (2013). «La sociabilidad de la Academia de los Nocturnos: Modalidades expositivas y comunicativas de los discursos leídos». En Mechthild Albert (ed.), *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 165-177.
- KING, Willard F. (1963). *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. Madrid: Boletín de la Real Academia Española.
- LOBATO, María Luisa y Bernardo J. GARCÍA GARCÍA (coords.) (2003). *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- MAS I USÓ, Pasqual (1996). *Academias y justas literarias en la Valencia barroca. Teoría y práctica de una convención*. Kassel: Edition Reichenberger.
- MILÁN, Luis (1561). *Libro intitulado el Cortesano dirigido a don Phelipe*. València: Joan de Arcos <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000170830&page=1>> [Consulta: 10/04/2019].
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (1995). «El modelo italiano en la formación de las academias literarias españolas del primer barroco: Los “Nocturnos” como paradigma». En Enrique Giménez, Juan A. Ríos Carratalá y Enrique Rubio Cremades (eds.), *Relaciones culturales entre Italia y España: III Encuentro entre las universidades de Macerata y Alicante (marzo, 1994)*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 133-148.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1993). «Del saber cenacular a la Ilustración: el borrador enciclopédico de la Academia de los Nocturnos». En Evangelina Rodríguez (ed.), *De*



- las Academias a la Enciclopedia: El discurso del saber en la modernidad*. València: Alfons el Magnànim, pp. 27-67.
- RODRÍGUEZ SANCHEZ DE LEÓN, José (1989). «La academia literaria como fiesta barroca en tres ejemplos andaluces: (1661, 1664 y 1672)». *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8.3, pp. 915-926.
- ROMERO-DÍAZ, Nieves (2002). *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco*. Newark: Juan de la Cuesta.
- SÁNCHEZ, José (1961). *Academias literarias del Siglo de Oro Español*. Madrid: Gredos.
- STROSETZKI, Christoph (1997). *La literatura como profesión: En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*. Kassel: Edition Reichenberger.
- VIALA, Alain (1985). *Naissance de l'écrivain: Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Les Editions de Minuit.

Recibido: 16/04/2019

Aceptado: 21/12/2019





LA SOCIABILIDAD REFLEJADA A TRAVÉS DE LOS DISCURSOS
DE LA ACADEMIA DE LOS NOCTURNOS (VALENCIA, 1591-1594)

RESUMEN: A través de tres discursos pronunciados en el marco de la Academia de los Nocturnos (Valencia, 1591-1594) y dedicados a aspectos socioculturales, retóricos y lingüísticos, el presente artículo pretende analizar la sociabilidad entre cortesana y urbana que caracterizaba esta institución crucial del campo literario áureo.

PALABRAS CLAVE: Academias, sociabilidad, campo literario, Academia de los Nocturnos, discursos académicos.

THE SOCIABILITY REFLECTED THROUGH THE LECTURES
OF THE ACADEMIA DE LOS NOCTURNOS (VALENCIA, 1591-1594)

ABSTRACT: Based on three lectures delivered in the Academia de los Nocturnos (Valencia, 1591-1594), dedicated to socio-cultural, rhetorical and linguistic aspects, this article aims to analyze the sociability between the courtly and the urban that characterized this crucial institution of the literary field in the Spanish Golden Age.

KEYWORDS: Academies, Sociability, Literary Field, Academia de los Nocturnos, Academic Discourses.



TEMAS Y MOTIVOS DE LOS DISCURSOS EN PROSA DE LA ACADEMIA DE NOCTURNOS DE VALENCIA (1591-1594)

IRENE RODRÍGUEZ CACHÓN

Universidad Loyola Andalucía
irodriguez@uloyola.es

Para analizar la función y presencia de las muy variadas academias literarias que surgieron en España¹, dentro del espacio ideológico y literario del Siglo de Oro, es conveniente tener siempre en cuenta la idiosincrasia del singular emplazamiento que el humanismo continuamente buscó a la hora de exaltar la palabra como forma de manifestación de la dignidad humana. Así, el término «academia» se modeló rápidamente como la representación que mejor aglutinó todo este enorme caudal de ideales y aspiraciones literarias de muy diversa índole². De esta suerte, a partir de sus primeras acuñaciones platonianas (*Academia*, *Ἀκαδημία*, o *Hekademeia*, *Ἑκαδήμεια*), designando a ese lugar-sanctuario de musas a las afueras de Atenas³, resurge de nuevo a finales del siglo xv y principios del siglo xvi, primero en Italia y después en gran parte de Europa, ante esa restaurada necesidad «de reunión de espíritus con idénticos propósitos y fines» (Egido, 1984: 9).

¹ A este respecto, Hazañas y la Rúa (1888) firma el primer y pionero trabajo de sistematización y recopilación de noticias varias sobre las academias literarias españolas de los siglos xvi y xvii.

² Para un panorama general sobre las academias literarias españolas del Siglo de Oro, véanse los pioneros estudios de Sánchez (1961), King (1960: 367-376; 1963), Egido (1984: 9-26; 1985: 85-94), Lacadena (1988: 87-102), Rodríguez Sánchez de León (1989), Rodríguez Cuadros (1993: 357-428), Canet (1993: 95-124), Mas i Usó (1993: 171-224; 1996: 79-98) o Prieto de Paula (1994: 133-147). Entre los estudios más recientes se encuentran Osuna (2004: 1.401-1.409), Vaíllo (2008: 5-6), Cañas Murillo (2012: 5-26), Rodríguez Cáceres (2013: 105-119), López Lorenzo (2014: 151-188) o Munguía Ochoa (2018: 117-128), entre otros.

³ A modo de recuerdo, la *Academia* de Platón se encontraba a kilómetro y medio al norte de la ciudad de Atenas y no se trataba de un edificio propiamente dicho sino de un lugar boscoso, rodeado de tumbas de hombres ilustres (Pausanias, *Descripción de Grecia*, 1.29), en el que se llevaban a cabo ritos religiosos de diversa índole ya desde la Edad de Bronce.



En su desarrollo durante el siglo XVI, estos cónclaves fueron en general reuniones especialmente elitistas, organizadas en torno a personalidades locales de relieve. Sus miembros podían ser tanto letrados y enciclopedistas como pseudo-eruditos y profanos (en su mayoría nobles, militares y religiosos, pero también ciudadanos que destacaban por su cultura y formación)⁴, los cuales demandaban una «cultura urbana de ciudad con posibles» (Canet, 1993: 35) en la que los próceres favorecieran la cultura como sinónimo de «poder, al menos intelectual» (1993: 35). Así, en estas asambleas se buscaba básicamente la impostación dialógica, unida a una, muchas veces, exagerada exaltación de la amistad entre sus miembros, los cuales leían, analizaban y discutían sobre variados y dispares temas, pero con un claro predominio, en la mayoría de las ocasiones, del discurso argumentativo grandilocuente. Sin embargo, en otras ocasiones también, las alocuciones de los participantes no fueron más que frívolas arengas o fútiles disertaciones expuestas sobre un tapiz puramente provinciano.

Al calor de este entusiasmo por las asambleas literarias organizadas, nace en la última década del siglo XVI la Academia de Nocturnos de Valencia (1591-1594), uno de los cenáculos españoles más afamados, tanto por el nombre de alguno de sus miembros como por la calidad de muchos de los textos, tanto en prosa como en verso, que allí se presentaron⁵. Sus participantes se reunían una vez por semana —generalmente los miércoles por la noche— para leer poesía o discutir y polemizar sobre diferentes problemas, tesis, ensayos, discursos, críticas, demostraciones, poemas o diálogos de muy variopinta y diversa índole.

A lo largo de sus tres años de vida, la Academia de Nocturnos de Valencia celebró un total de ochenta y ocho sesiones en las cuales se presentaron ochocientos cinco composiciones en verso y ochenta y ocho discursos en prosa, uno por cada reunión. A este respecto, la crítica se ha centrado fundamentalmente en el estudio de los textos poéticos de la Academia, ya sea desde un punto de vista compilador en su conjunto, como también de estudio poético individual de alguno

⁴ Ya Cervantes, en *La fuerza de la sangre* (1613), aludía a este tipo de personas con pocos recursos, pero bien formadas: «llegó el niño [Luis] a la edad de siete años, en la cual ya sabía leer latín y romance y escribir formada y muy buena letra; porque la intención de sus abuelos era hacerle virtuoso y sabio, ya que no le podían hacer rico» (f. 131r-v). Sobre este tema por extenso, véase Ferri Coll (2001: 203-206).

⁵ Es importante tener en cuenta el contexto histórico y social en el que surgió la Academia de Nocturnos. Ferri Coll considera que nació «como respuesta a la situación de crisis» en la que se encontraba el reino de Valencia desde la muerte de Fernando de Aragón en 1550, a lo que se sumó un «período de estancamiento económico con un número considerable de problemas relacionados con la violencia, la piratería, los cristianos nuevos y la observancia de los fueros. La nobleza valenciana había perdido su condición de clase dirigente para subordinarse totalmente a los designios de Felipe II, por no hablar del codicioso valido de su hijo» (2001: 113).



de sus miembros⁶. Sin embargo, apenas se ha prestado atención a los discursos en prosa que abrieron cada una de las reuniones, aun cuando algunos argumentos y temas que se trataron fueron igualmente atrayentes.

El interés por el texto argumentativo, previo al debate que genera, sustenta esta inicial aproximación fundamentada que busca organizar y analizar la disposición original de estos discursos en prosa de la Academia de Nocturnos. Así, este trabajo pretende ordenar temáticamente esos ochenta y ocho discursos en prosa (textos poco o nada considerados hasta el momento) y observar qué temas predominaron en este singular y variopinto cenáculo valenciano.

1. ACTIVIDAD Y FUNCIONAMIENTO DE LA ACADEMIA DE NOCTURNOS DE VALENCIA (1591-1594)

La Academia de Nocturnos de Valencia arranca su actividad el viernes 4 de octubre de 1591. Para su organización interna y su mejor capacitación, sus diez miembros fundadores establecieron y firmaron un total de trece normas o «instituciones» por las que se regirán las diferentes reuniones⁷. Todas ellas son de obligado cumplimiento para todos los miembros que participen en esa reunión concreta ya que se cultivarán mejor los «entendimientos de todos, procurando así en las ordinations como en el ejercicio de ellas mezclar lo dulce con lo provechoso, y así para que en este virtuoso entretenimiento haya quietud y perpetuidad» (Canet, Rodríguez y Sirera, 1988: 59). En líneas generales, estas disposiciones consistían en oír misa antes de cada sesión «para encontrar mejor los principios de las cosas» (1988: 59); acatamiento de todas las decisiones del presidente de la Academia, quien prestará también su casa como sede de las reuniones; aceptación y uso del pseudónimo asignado a cada miembro, nombres ligados en su mayoría a la noche; nombramiento de un consiliario, que será la mano derecha del presidente; un secretario, que estará encargado de las actas de la institución; y un portero, que gestionará las nuevas incorporaciones; conformidad *ad aurem* sobre los nuevos ingresos; y potestad completa del presidente para decidir sobre la idoneidad o no de los discursos preparados para su lectura en las asambleas.

⁶ Algunos estudios individuales de los participantes en la Academia de Nocturnos pueden leerse en Zabala (1946), Cañas Murillo (2012: 5-26), Sirera (1995: 125-170), Canet (1993: 95-124), Ferri Coll (2001), Rodríguez Cuadros (1993: 357-428; 2005: 985-1.012) o Viejo Sánchez (2008: 123-142), entre otros.

⁷ Los diez miembros fundadores fueron Bernardo Guillem Catalá de Valeriola («Silencio»), Hernando Pretel («Sueño»), Gaspar Aguilar («Sombra»), Francisco Pacheco («Fiel»), Fabián de Cucaló («Horror»), Maximiliano Cerdán de Tallada («Temeridad»), Francisco D'Esplugues («Descuido»), Francisco Tárrega («Miedo»), Miguel Beneyto («Sosiego») y Gaspar de Villalón («Tinieblas»).



Al amparo de estos estatutos, la Academia afiliará un total de cuarenta y cinco nuevos miembros a lo largo de sus tres años de funcionamiento. La actividad de la Academia se organizó en tres periodos bien diferenciados: una primera etapa que abarcó treinta y dos reuniones (desde octubre de 1591 hasta mayo de 1592); una segunda fase que tuvo un total de veintisiete sesiones (desde octubre de 1592 hasta marzo de 1593); y finalmente, un último periodo en el que se celebraron un total de veintiocho reuniones (desde octubre de 1593 hasta abril de 1594)⁸.

Así, la organización de las reuniones seguía un orden muy simple pero preciso: el presidente, con ayuda del secretario, elegía el tema del discurso en prosa y el miembro encargado de prepararlo para la siguiente reunión; el consiliario se encargaba de supervisar y si hiciera falta censurar las partes o el total de los textos presentados; y, una vez revisado todo, se procedía a la lectura del discurso que daba comienzo a esa reunión «con mucha erudición y doctrina» (Canet, Rodríguez y Sirera, 1988: 59). Finalizada su lectura se daba comienzo a su discusión, que muchas veces producía extensos debates y prédicas de todo tipo entre los miembros participantes y que duraban hasta altas horas de la madrugada. Se terminaba la sesión con el recitado de algunos poemas originales de mayor o menor calidad literaria a lo que se sumaba una coda final del presidente, quien ordenaba al secretario la copia *a posteriori* de lo leído en esa sesión, así como el reparto de los temas para la siguiente reunión.

2. LOS DISCURSOS EN PROSA DE LA ACADEMIA DE NOCTURNOS DE VALENCIA

Se conserva en la Biblioteca Nacional de España (signaturas RES/32, 33 y 34)⁹ una copia manuscrita en tinta negra (cuerpo del texto) y roja (los títulos y nombres de los participantes), organizada en tres tomos, de todos los discursos leídos en la Academia. En el manuscrito conservado se observan claramente diferentes tipos de caligrafía pese a que era el secretario de la Academia, Francisco D'Esplugues, «Descuido»¹⁰, el encargado de dejar constancia por escrito de lo que se leía en esa sesión y de organizar la disposición interna de la reunión. Aunque la naturaleza de

⁸ Las breves interrupciones intermedias, entre mayo y octubre de 1592 y marzo y octubre de 1593, se debía a que, en ambos casos, las noches eran mucho más cortas por tratarse de los meses de primavera y verano, tiempo en el que suspendieron las mismas. Sobre este tema ver más extendido Mas i Usó (1999: 49-65).

⁹ Este manuscrito, en tres volúmenes y conservado en la Biblioteca Nacional de España, se encuentra actualmente retirado de consulta por deterioro. Sin embargo, se encuentra reproducido en microforma (699 fotogramas) bajo la signatura MSS.Micro/14.963.

¹⁰ Francisco D'Esplugues fue señor de la Poble Llarga y legitimado en cortes en el año 1585. Llegó a ostentar el cargo de jurado (*jurat*, órgano directivo de la ciudad de Valencia) por la clase de caballeros y generosos en el año 1608 (Martí Grajales, 1927: 188-189). Como secretario de la Academia de Nocturnos fue muy admirado y elogiado por buena parte de todos sus miembros.



esta copia es la de unas actas y, por tanto, la necesidad de decoración o pulcritud en su presentación no sea tan exigente, es muy probable que, tanto por la forma de presentación como por la propia disposición de los textos, esta copia fuera un borrador previo de una posible futura reelaboración más cuidada que no llegó nunca a concretarse. Esta copia manuscrita que conservamos está llena de tachaduras y correcciones de diversa tipología, en algunas ocasiones ilegibles, llegando incluso en el último tomo a ser prácticamente imposible la lectura de algunas secciones debido a la corrosión y que la tinta de hierro empleada ha traspasado los folios¹¹. Este hecho apuntala la idea de que el texto que conservamos fuera concebido simplemente como un borrador previo de un futuro texto con mayor calidad en la presentación o, quizás, incluso en un hipotético formato impreso.

En general, los discursos en prosa que aparecen en esta reproducción no son excesivamente largos (5-9 folios de media), y aunque se estructuran en torno a un tema principal, también es frecuente leer algunas digresiones que sirven, según se dice, para adornar y lograr afectos en el mismo. Muy probablemente sean cuestiones añadidas *a posteriori* del discurso oral, pero antes de la copia escrita, construidas a partir de manifestaciones que entraron en el debate posterior a la prédica.

De acuerdo con su temática, estos ochenta y ocho discursos académicos en prosa se pueden clasificar en ocho grupos temáticos:

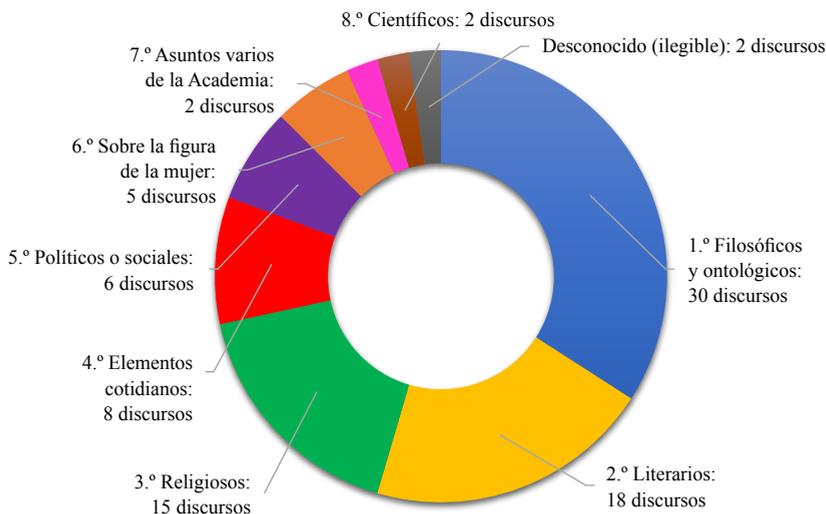
- 1.º Treinta discursos filosóficos u ontológicos.
- 2.º Dieciocho discursos literarios, los cuales se pueden dividir, a su vez, por un lado, en discursos sobre teoría poética variada y, por otro lado, en discursos literarios de tipo ficcional.
- 3.º Quince discursos sobre temas religiosos.
- 4.º Ocho discursos sobre elementos cotidianos.
- 5.º Seis discursos sobre temas políticos y sociales.
- 6.º Cinco discursos que giran sobre la figura de la mujer.
- 7.º Dos discursos con asuntos varios de la Academia y sus académicos.
- 8.º Dos discursos con temas científicos.

Ha sido imposible poder asignar una temática a dos discursos, el de la sesión 64.º y el de la 87.º, debido a la gran corrosión ferrogálica que presenta la copia manuscrita original conservada, lo que hace imposible su lectura.

¹¹ La única edición completa elaborada con rigor filológico de los discursos en prosa de la Academia de Nocturnos de Valencia se debe al esfuerzo de Canet, Rodríguez y Sirera (1988-2000). Sin embargo, solo se ha publicado hasta el discurso 76.º (vol. V de su edición), por lo que los doce discursos restantes se han revisado directamente desde el manuscrito. El estado del manuscrito que alberga estos doce últimos discursos presenta problemas de lectura debido a la gran corrosión de la tinta ferrogálica o la tinta de corteza de roble empleada en su copia.



Teniendo en cuenta esta clasificación temática, se propone catalogar y organizar cronológicamente los ochenta y ocho discursos leídos en la Academia de Nocturnos de Valencia entre octubre de 1591 y abril de 1594, a continuación, de la siguiente forma:



[GRÁFICO 1]. Grupos temáticos con número de discursos en prosa leídos en la Academia de Nocturnos de Valencia (1591-1594).

Sesión	Fecha	Tipo de discurso ¹²	Autor	Discurso en prosa ¹³
1.ª época (octubre 1591-mayo 1592)				
1.º	4 oct.	P	«Sombra»	Una lección de la excelencia de los convites.
2.º	9 oct.	L	«Miedo»	Una lección sobre el emblema 36 de Alciato (<i>Obdurandum adversus argentia</i>).

¹² Leyenda de interpretación del tipo de discurso: (F) Discursos filosóficos y ontológicos, (L) Discursos literarios, (R) Discursos religiosos, (E) Discursos sobre elementos cotidianos, (P) Discursos políticos y sociales, (M) Discursos sobre la figura de la mujer, (V) Discursos con asuntos varios de la Academia, (C) Discursos científicos y (D) Desconocido.

¹³ En la transcripción de los títulos de los discursos en prosa se han modernizado todas aquellas variantes sin un valor grafemático considerable, tales como alternancias grafemáticas (*w/v/u*), variaciones debido al cambio fonético del sonido (*z/c/s*), grafemas latinizantes (*ph*) y similares.



Sesión	Fecha	Tipo de discurso	Autor	Discurso en prosa
3.º	16 oct.	L	«Sueño»	Discurso sobre los 4 primeros versos del 4.º libro de la <i>Eneida</i> .
4.º	23 oct.	L	«Fiel»	Discurso sobre el soneto 23 del Garcilaso: «En tanto que de rosa y azucena».
5.º	30 oct.	P	«Estudio»	Discurso disputando cuál es más provechoso para la república, el estudio de las letras o el ejercicio de las armas.
6.º	6 nov.	E	«Miedo»	Discurso alabando la breva.
7.º	17 nov.	F	«Miedo»	Discurso sobre la excelencia de los ojos.
8.º	20 nov.	L	«Sueño»	Discurso sobre el 4.º verso del primer libro del <i>Arte Amandi</i> de Ovidio.
9.º	27 nov.	E	«Miedo»	Discurso sobre la excelencia del oro.
10.º	4 dic.	L	«Estudio»	Discurso sobre cuál es más fuerte, el rey, el vino, la mujer o la verdad.
11.º	11 dic.	E	«Temeridad»	Discurso de la excelencia del caballo.
12.º	18 dic.	E	«Sombra»	Discurso sobre la excelencia del perro.
13.º	25 dic.	L	«Sombra»	Discurso en alabanza de la poesía, aplicándole al nacimiento.
14.º	1 ene.	F	«Recogimiento»	Discurso en alabanza de la música.
15.º	8 ene.	R	«Silencio»	Discurso vituperando la soberbia.
16.º	15 ene.	R	«Luz»	Discurso sobre la mentira.
17.º	22 ene.	C	«Estudio»	Discurso alabando la medicina.
18.º	29 ene.	C	«Recogimiento»	Discurso sobre las ciencias matemáticas.
19.º	5 feb.	L	«Vigilia»	Discurso de los celos entre Celio y Casilda, pastores (con un diálogo entre ambos).
20.º	12 feb.	R	«Presidente» («Silencio»)	Discurso sobre <i>memento homo quia cinis es</i> , etc.
21.º	19 feb.	L	«Industria»	Discurso sobre aquel verso de David del salmo 103 que dice: <i>extendens caelum sicut pellem qui tegis aquis superiora ejus</i> .



Sesión	Fecha	Tipo de discurso	Autor	Discurso en prosa
22.º	20 feb.	F	«Luz»	Discurso del poder de la hermosura.
23.º	5 mar.	F	«Recogimiento»	Discurso alabando las cosas pequeñas.
24.º	11 mar.	F	«Vigilia»	Discurso alabando la ceguedad.
25.º	18 mar.	F	«Relámpago»	Discurso contra la ausencia.
26.º	25 mar.	R	«Sombra»	Discurso de las grandezas de la oración.
27.º	1 abr.	R	«Industria»	Discurso de la resurrección de Cristo Nuestro Señor.
28.º	8 abr.	L	«Sincero»	Novela de «Sincero» a López de Maldonado.
29.º	15 abr.	F	«Miedo»	Discurso o recopilación de las necesidades más ordinarias en que solemos caer hablando, introducidas en nuestro lenguaje por el uso inadvertido y común de los hombres.
30.º	10 may.	F	«Secreto»	Discurso contra la confianza.
31.º	¿?	P	«Recogimiento»	Discurso en alabanza de la injusticia.
32.º	17 may.	R	«Silencio»	Discurso de las excelencias de la castidad.
 2.ª época (octubre 1592-marzo 1593)				
33.º	7 oct.	L	«Silencio»	Discurso sobre las excelencias de la noche.
34.º	14 oct.	R	«Luz»	Discurso probando que la mano izquierda es más honrada que la diestra.
35.º	21 oct.	F	«Industria»	Discurso alabando el laurel.
36.º	28 oct.	R	«Peligro»	Discurso de la diferencia de las almas.
37.º	4 nov.	E	«Recogimiento»	Discurso contra el juego.
38.º	11 nov.	F	«Vigilia»	Discurso de las excelencias y provechos de la ignorancia.
39.º	18 nov.	V	«Sincero»	Discurso contra la vida de la corte de «Sincero».



Sesión	Fecha	Tipo de discurso	Autor	Discurso en prosa
40.º	25 nov.	L	«Silencio»	Discurso en alabanza del silencio (dice que es alabando su nombre).
41.º	2 dic.	L	«Industria»	Discurso en alabanza de la melancolía.
42.º	9 dic.	L	«Peligro»	Discurso sobre las últimas palabras que la reina Dido habló antes de matarse.
43.º	16 dic.	F	«Estudio»	Discurso en alabanza de la cólera.
44.º	23 dic.	F	«Secreto»	Discurso alabando el secreto del amor.
45.º	30 dic.	R	«Miedo»	Discurso relatando el nacimiento de Cristo Nuestro Señor.
46.º	6 ene.	M	«Relámpago»	Discurso contra las mujeres.
47.º	13 ene.	F	«Sosiego»	Discurso contra el secreto.
48.º	20 ene.	M	«Tranquilidad»	Discurso en alabanza de las mujeres.
49.º	27 ene.	E	«Centinela»	Discurso de armas y timbres.
50.º	3 feb.	M	«Relámpago»	2.º Discurso contra las mujeres.
51.º	10 feb.	P	«Industria»	Discurso de la obligación que tienen los ciudadanos a amar su república.
52.º	17 feb.	F	«Recogimiento»	Discurso de la excelencia de los cuatro elementos.
53.º	24 feb.	F	«Sosiego»	Discurso en alabanza de la mudanza.
54.º	3 mar.	R	«Tristeza»	Discurso del triunfo del carnaval.
55.º	10 mar.	R	«Cuidado»	Discurso de las excelencias de la verdad.
56.º	17 mar.	F	«Luz»	Discurso en alabanza de la edad juvenil.
57.º	24 mar.	F	«Peligro»	Discurso de las excelencias de la agricultura.
58.º	31 mar.	P	«Estudio»	Discurso cuál será la cosa de más provecho para el hombre en esta vida: el ser bien afortunado o el ser sabio.
59.º	7 mar.	F	«Vigilia»	Discurso alabando la locura.
60.º	14 mar.	R	«Industria»	Discurso de la pasión de Nuestro Redentor Jesucristo.



Sesión	Fecha	Tipo de discurso	Autor	Discurso en prosa
3.ª época (octubre 1593-abril 1594)				
61.º	6 oct.	F	«Secreto»	Discurso contra la confianza.
62.º	13 oct.	M	«Secreto»	Discurso cómo ha de granjear un galán a una dama.
63.º	20 oct.	E	«Temeridad»	Discurso de la caballería de la brida (o la gineta).
64.º	27 oct.		«Tranquilidad»	<i>(Ilegible y tachado)</i>
65.º	3 nov.	F	«Cautela»	Discurso del tiempo y sus propiedades.
66.º	10 nov.	L	«Luz»	Discurso en que se averigua la historia del papa llamado Joan Octavo (papisa Juana).
67.º	17 nov.	L	«Peligro»	Discurso probando que los amigos son tesoro (a partir del adagio de Quintiliano <i>Ubi amici, ibi opes</i>).
68.º	24 nov.	F	«Cautela»	Discurso contra la hermosura.
69.º	1 dic.	F	«Horror»	Discurso en alabanza de las manos.
70.º	8 dic.	L	«Industria»	Discurso de las excelencias de los colores y significados de ellos.
71.º	15 dic.	P	«Sueño»	Discurso contra la demasiada ceremonia común.
72.º	22 dic.	R	«Silencio»	Discurso de las excelencias del corazón.
73.º	29 dic.	L	«Industria»	2.º discurso de las excelencias y significaciones de los colores.
74.º	5 ene.	F	«Lucero»	Discurso contra la libertad.
75.º	12 ene.	F	«Sosiego»	Discurso en alabanza de los montes.
76.º	19 ene.	E	«Peligro»	Discurso de los juegos.
77.º	20 ene.	F	«Vigilia»	Discurso de las excelencias y provechos de la enfermedad.
78.º	2 feb.	F	«Recogimiento»	Discurso contra la honra.
79.º	9 feb.	F	«Relámpago»	Discurso de alabanza de la cobardía.
80.º	16 feb.	V	«Silencio»	Discurso relatando un sarao de esta ciudad.



Sesión	Fecha	Tipo de discurso	Autor	Discurso en prosa
81.º	23 feb.	F	«Estudio»	Discurso probando que los pobres son más liberales que los ricos.
82.º	2 mar.	F		Discurso contra la ingratitud.
83.º	9 mar.	M	«Lucero»	Discurso en alabanza de las mujeres gordas.
84.º	16 mar.	L	«Tristeza»	Discurso alabando la vida del pícaro.
85.º	23 mar.	R	«Peligro»	Discurso de la discreción espiritual.
86.º	30 mar.	F	«Espía»	Discurso alabando la libertad.
87.º	(Ilegible)			
88.º	¿? abr.	R	«Industria»	Discurso de las excelencias de Cristo Nuestro Señor.

[TABLA 1]. Títulos de los discursos en prosa leídos en la Academia de Nocturnos de Valencia (1591-1594) ordenados cronológicamente.

A) DISCURSOS FILOSÓFICOS Y ONTOLÓGICOS

Este tipo de discursos, treinta a lo largo de los tres años de funcionamiento de la Academia, se caracteriza por mezclar varios temas de diversa índole y naturaleza, pero siempre desde un punto de vista reflexivo con ciertos toques ampulosos. Asuntos tan dispares como la alabanza de la música (14.º), la ceguera (24.º), el laurel (35.º), la cólera (43.º) y la locura (59.º); o contra la ausencia (25.º), la confianza (30.º), el secreto (47.º), la libertad (74.º), la honra (78.º) y la ingratitud (82.º). También se leyeron reflexiones más trascendentales como el elogio hacia las cosas pequeñas (23.º) o una larga loa sobre las excelencias y provechos de la ignorancia (38.º).

En este grupo llama especialmente la atención, por lo avanzado de sus postulados, el «Discurso probando que los pobres son más liberales que los ricos» leído en la sesión 81.º y elaborado por el doctor Jerónimo de Virués, «Estudio». En su alocución para probar la dadivosidad de la gente pobre, Virués ofrece un amplio abanico de ejemplos que le llevan a concluir con un largo argumento a favor de que la economía condiciona el comportamiento social, tesis muy cercana a lo que, casi tres siglos después, defenderá el materialismo histórico con las conocidas como leyes del desarrollo de la sociedad humana. Hermano del conocido dramaturgo Cristóbal de Virués, «Estudio» era doctor en medicina, lo que le permitió elaborar también uno de los mejores discursos científicos de la Academia, el «Discurso alabando la medicina» leído en la sesión 17.º.



B) DISCURSOS LITERARIOS

En los dieciocho discursos literarios leídos en el cenáculo valenciano fluyeron también algunas sugestivas cuestiones sobre teoría poética, pero también circularon textos breves ficcionales.

En los primeros destacan los discursos que buscaban el análisis y comentario de alguna obra poética o pasaje determinado, tanto de autores clásicos como contemporáneos. En la sesión 2.º, por ejemplo, el consiliario Francisco de Tárrega prepara un discurso, algo más extenso de lo habitual, acerca del emblema 36 de Alciato (*Obdurandum adversus argentia*, «Que no se ha de loar lo que loor no merece»¹⁴) en el que aparece Antíoco venciendo a los gálatas gracias a los elefantes. En este sentido, es también habitual encontrar discusiones sobre emblemática en otras academias de la época. Así, por ejemplo, el poeta Lupercio Argensola leyó dos textos con y sobre emblemas en la Academia de Anhelantes de Zaragoza y el cronista Félix de Lucio Espinosa y Malo pronunció varios discursos sobre emblemática en las reuniones que el príncipe de Esquilache, ya a mediados del XVII, organizaba en su casa (Egido, 2010: 253).

En los discursos literarios también tienen cabida las glosas o comentarios de obras literarias como, por ejemplo, la leída en la sesión 3.º por el poeta castellano Hernando Pretel, «Sueño», sobre los cuatro primeros versos del libro IV de la *Eneida*. Esta alocución es una auténtica y exagerada loa sobre el buen proceder del poeta latino junto a un encomio bastante evocador del personaje de Dido. Entronca este discurso con el leído en la sesión 42.º, «Discurso sobre las últimas palabras que la reina Dido habló antes de matarse» elaborado por «Peligro», un tal Gaspar Gracián, nombre que no se ha podido identificar. La figura de Dido es igualmente habitual en la literatura del momento, recuérdese, por ejemplo, la tragedia *Elisa Dido* (c. 1580) de Cristóbal de Virués o la famosa *Dido y Eneas: no hay mal que por bien no venga* (1599) de Guillén de Castro, dramaturgo que también llegó a participar en la Academia bajo el pseudónimo de «Secreto».

En cuanto al segundo tipo de discursos literarios, los configurados como pequeñas historias ficcionales, albergan algunos de ellos cierta calidad literaria. Destacan especialmente dos, el de la sesión 19.º, «Discurso de los celos entre Celio y Casilda, pastores (con un diálogo entre ambos)», recreando un clásico

¹⁴ El emblema es el siguiente: «MOTIVO: Un elefante aparece situado, en actitud estática, ante un trofeo militar, formado por una lanza de la que cuelga una armadura romana, y que apoya sobre un árbol de cuyas ramas han sido también suspendidos un escudo, una espada y un arco. SIGNIFICADO: El elefante que el rey Antíoco colocó junto al trofeo erigido en honor de su victoria sobre los Gálatas, y que consiguió en último extremo gracias a la irrupción de un grupo de paquidermos —ardid del que se sentía avergonzado—, se convierte en símbolo de aquellos que no se sienten satisfechos de una victoria si ésta no se consigue de forma honesta» (Alciato, 1579).



y bello *locus amoenus* y el de la sesión 28.º, «Novela de “Sincero” a López de Maldonado»¹⁵, construido como un pequeño intento, muy incipiente todavía, muy al estilo de las novelas ejemplares cervantinas.

C) DISCURSOS RELIGIOSOS

Los quince discursos religiosos siguieron un patrón muy similar, lo que ayudó a perpetuar la transmisión oral como una forma principal de propagación religiosa, característica fundamental, a su vez, de la Contrarreforma. Se leyeron discursos que exaltaban las grandezas de la oración (26.º), o las excelencias de la verdad (55.º); pero los discursos que más despuntaron, por la solemnidad de sus argumentos, fueron aquellos que relaboraron pasajes bíblicos. Así, se componían en fechas propias para su lectura, como el de la sesión 27.º, «Discurso de la resurrección de Cristo Nuestro Señor», leído en plena Semana Santa o el «Discurso relatando el nacimiento de Cristo Nuestro Señor» en la sesión 45.º, próxima a fechas navideñas.

Destaca especialmente el de la sesión 13.º, «Discurso en alabanza de la poesía aplicándole al nacimiento»¹⁶, texto híbrido literario-religioso de corte neoplatónico, leído por Gaspar Aguilar, «Sombra», el día de Navidad de 1591. En él, Aguilar justifica que aquel individuo escogido como poeta, independientemente de sus deseos, atesora un privilegio divino o una posesión de las musas, es decir, el *ars* como añadido de la *natura*, interpretación muy similar a la que ya hicieron Alfonso García Matamoros, Francisco Aldana, Fox Morcillo o fray Luis de Granada, entre otros.

D) DISCURSOS SOBRE ELEMENTOS COTIDIANOS

Los ocho discursos recogidos bajo el título de «elementos cotidianos» incluyen temas muy heterogéneos, algo fútiles también, que preocupaban a la sociedad nobiliaria del momento: sobre la excelencia del oro (9.º), las virtudes del caballo (11.º), el perro (12.º) o la gineta (63.º).

En este grupo temático son interesantes, en especial, dos discursos dedicados al juego, el de la sesión 37.º y el de la sesión 76.º. Al respecto cabe recordar que la mayoría de las manifestaciones recreativas a principios de la Edad Moderna son una fiesta continua y ritualizada que mantiene ocupada y entretenida a la

¹⁵ «Sincero» era el pseudónimo del poeta castellano Juan López Maldonado, miembro del grupo poético madrileño de finales del XVI al que también pertenecían Alonso de Ercilla o Vicente Espinel.

¹⁶ Este es el único discurso que ha merecido una extensa atención gracias a la ya antigua, pero vigente todavía, monografía de Zabala (1946) y más recientemente también en Rodríguez Cachón (2019: 283-298).



sociedad. Sin embargo, el poder postridentino se encargará de formar un fuerte movimiento en contra de todo lo relacionado con el mundo recreativo y marcará el control y, en la mayoría de los casos, la prohibición de los abusos del juego, especialmente los de azar y apuesta¹⁷.

E) DISCURSOS POLÍTICOS Y SOCIALES

Los seis discursos políticos y sociales leídos en la Academia no destacan por mantener posiciones encontradas o enfrentadas sobre los argumentos expuestos, sino que son más bien textos repetitivos que insisten en ideas políticas y costumbres sociales estereotipadas sobre la nobleza y la alta burguesía, estamento principal al que pertenecen los miembros de la Academia.

F) DISCURSOS SOBRE LA FIGURA DE LA MUJER

Aunque los cinco discursos reunidos en este grupo temático pueden ser también considerados en otros grupos anteriores, filosóficos o religiosos, estos es probable que sea una buena muestra sobre cómo se concebía la figura de la mujer al inicio de la Edad Moderna. Se leyeron discursos tanto a favor (48.º y 83.º) como en contra (46.º y 50.º, curiosamente elaborados los dos por el mismo académico, el escritor Gaspar Mercader, «Relámpago»).

G) DISCURSOS CON ASUNTOS VARIOS DE LA ACADEMIA

Dos son los discursos que narran las andanzas individuales de algún miembro de la Academia: la funesta vida en la corte (39.º) relatada por López Maldonado, «Sincero», y la crónica de un convite valenciano (80.º) al que asiste el presidente de la Academia. Estos discursos sirven para conocer la vida diaria, las experiencias vitales y reflexiones argumentadas de la sociedad aristocrática del momento.

H) DISCURSOS CIENTÍFICOS

Los dos únicos discursos científicos leídos en la Academia, alabando la medicina (17.º) y sobre las matemáticas (18.º), fueron elaborados por sendos médicos, Jerónimo Virués, «Estudio», y Manuel Ledesma, «Recogimiento». Se trata de textos eminentemente eruditos en los que se mezclan elementos científicos reales con creencias y supersticiones propias del momento.

Así, se puede afirmar que los discursos en prosa leídos en la Academia de Nocturnos de Valencia entre 1591 y 1594 no hicieron más que reproducir las

¹⁷ Más en profundidad sobre este asunto, véase Hernández Vázquez (2000: 309-402).



modas, los intereses y las inclinaciones de su momento, aunque la mayoría de ellos se configuraron con base a un regusto ciertamente esnobista e hinchado, propio de la impostación de un ágora aristocrática español de finales del siglo XVI. Muchos de estos discursos presentan ciertas características y peculiaridades, especialmente los literarios, que no han sido analizadas y que merecerían una atención más detallada.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, Andrea (1579). «Que no se ha de loar lo que loor no merece». *Aracne. Red de Humanidades Digitales y letras Hispánicas* <<https://bit.ly/2UwRUjz>> [Consulta: 09/02/2019].
- CANET, José Luis, Evangelina RODRÍGUEZ y José Luis SIRERA (1988-2000). *Actas de la Academia de Nocturnos*. València: Alfons el Magnànim.
- CANET, José Luis (1993). «Estructura del saber y estructura del poder: organización y funciones de la Academia de los Nocturnos de Valencia». En Evangelina Rodríguez Cuadros (coord.), *De las Academias a la Enciclopedia. El discurso del saber en la modernidad*. València: Alfons el Magnànim, pp. 95-124.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (1980). «Gaspar Aguilar: Estado actual de sus estudios». *Anuario de estudios filológicos*, 3, pp. 31-49.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2012). «Corte y academias literarias en la España de Felipe IV». *Anuario de Estudios Filológicos*, 35, pp. 5-26.
- CERVANTES, Miguel de (2001). *La fuerza de la sangre*. Florencio Sevilla Arroyo (ed.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <<https://bit.ly/2VSSCHV>> [Consulta: 02/02/2019].
- EGIDO, Aurora (1984). «Una introducción a la poesía y a las academias literarias». *Estudios Romanísticos. Filología*, 6, pp. 9-26.
- EGIDO, Aurora (1985). «De las academias a la Academia». *The Fairest Flowers*. Firenze: Academia della Crusca, pp. 85-94.
- EGIDO, Aurora (2010). «La Academia de los Anhelantes de Zaragoza y la casa llana». En Rosa María Castañer Martín y Vicente Lagüéns Gracia (coords.), *De moneda nunca usada: Estudios dedicados a José M.^a Engueta Utrilla*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 251-261.
- FERRI COLL, José María (2001). *La poesía de la Academia de Nocturnos*. Alicante: Universidad de Alicante.
- HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín (1888). *Noticia de las Academias literarias, artísticas y científicas de los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Carlos Torres.
- HERNÁNDEZ VÁZQUEZ, Manuel (2000). *Estudio antropológico del juego deportivo en España desde sus primeros testimonios gráficos hasta la Edad Moderna*. Florencio Vicente Castro y Juan Maynar Mariño (dirs.) [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid <<https://bit.ly/2UvKJbp>> [Consulta: 15/02/2019].
- KING, Willard F. (1963). «Prosa novelística y academias literarias del siglo XVIII». *Boletín de la Real Academia Española*, 10.



- KING, Willard F. (1960). «The Academies and Seventeenth-Century Spanish Literature». *Publications of the Modern Languages Association of America*, 75.4, pp. 367-376.
- LACADENA CALERO, Esther (1988). «El discurso oral en las academias del Siglo de Oro». *Criticón*, 4, pp. 87-102.
- LÓPEZ LORENZO, Cipriano (2014). «Academias literarias en Sevilla: 1665, 1666, y 1667». *Etiópicas*, 10, pp. 151-188.
- MARTÍ GRAJALES, Francisco (1927). *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos Olózoga.
- MAS I USÓ, Pasqual (1993). «Academias valencianas durante el Barroco». En Evangelina Rodríguez Cuadros (coord.), *De las Academias a la Enciclopedia. El discurso del saber en la modernidad*. València: Alfons el Magnànim, pp. 171-224.
- MAS I USÓ, Pasqual (1996). «Curiosas academias valencianas en la primera mitad del siglo XVIII». *Revista de Filología Hispánica*, 12, pp. 79-98.
- MAS I USÓ, Pasqual (1999). *Academias valencianas del Barroco. Descripción y diccionario de poetas*. Kassel: Reichenberger.
- MUNGUÍA OCHOA, Laura (2018). «Las academias literarias áureas en torno a la narrativa corta de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 6.1, pp. 117-128 [Consulta: 10/02/2019]. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.01.09>.
- OSUNA, Inmaculada (2004). «Aproximación a las academias granadinas del siglo XVIII». En María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la AISO*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, vol. II, pp. 1.401-1.409.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (1994). «El modelo italiano en la formación de las academias literarias españolas del primer barroco: los “Nocturnos” como paradigma». En Enrique Giménez, Juan A. Ríos y Enrique Rubios (eds.), *Relaciones culturales entre Italia y España*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 133-147.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (2013). «Las academias como fiesta social del Barroco: su reflejo en Antonio Enríquez Gómez». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 1.1, pp. 105-119 [Consulta: 09/02/2019]. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2013.01.01.08>.
- RODRÍGUEZ CACHÓN, Irene (2019). «El Discurso en alabanza de la poesía de Gaspar de Aguilar sobre el tratamiento de lo poético de la Academia de Nocturnos». *Atalanta. Revista de Letras Barrocas*, 7.1, pp. 283-298 [Consulta: 16/06/2019]. DOI: <https://doi.org/10.14643/71>.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1993). «Realidad, lenguaje y retórica en la Academia de los Nocturnos de Valencia: un discurso del canónigo Tárrega». En Evangelina Rodríguez Cuadros (coord.), *De las Academias a la Enciclopedia. El discurso del saber en la modernidad*. València: Alfons el Magnànim, pp. 357-428.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (2005). «Teoría y práctica del manierismo en el lenguaje poético del Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia». En Pedro Manuel Piñero Ramírez (coord.), *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, vol. II, pp. 985-1.012.



- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M.^a José (1989). «La academia literaria como fiesta barroca en tres ejemplos andaluces: (1661, 1664 y 1672)». *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 8.3, pp. 915-926.
- SÁNCHEZ, José (1961). *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos.
- SIRERA, José Luis (1993). «El universo cultural de la Valencia de la Academia de los Nocturnos». En Evangelina Rodríguez Cuadros (coord.), *De las Academias a la Enciclopedia. El discurso del saber en la modernidad*. València: Alfons el Magnànim, pp. 125-170.
- VAILLO, Carlos (2008). «Las Academias del Siglo de Oro en España, precedentes de las tertulias». *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 738, pp. 5-6.
- VIEJO SÁNCHEZ, María Luisa (2008). «San Vicente Mártir en un poema de Bernardo Catalá de Valeriola (1592)». *Scio*, 3, pp. 125-142.
- ZABALA, Antonio (1946). *La Navidad de los Nocturnos en 1591*. València: Castalia.

Recibido: 14/04/2019

Aceptado: 27/06/2019





TEMAS Y MOTIVOS DE LOS DISCURSOS EN PROSA DE
LA ACADEMIA DE NOCTURNOS DE VALENCIA (1591-1594)

RESUMEN: La aparición en España, a partir de mediados del siglo xv, de diferentes grupos eruditos reunidos bajo el nombre de «academias» supuso un creciente interés por el texto argumentativo previo al debate que generaban. Uno de los grupos más conocidos, por el nombre de alguno de los participantes y por la calidad de los textos que se presentaron, fue la Academia de Nocturnos de Valencia (1591-1594), alrededor de la cual sus miembros se reunían una vez por semana para leer poesía o discutir y polemizar a partir de ensayos, críticas, etc. En sus tres años de vida, la Academia de Nocturnos de Valencia celebró un total de 88 sesiones y se presentaron 805 composiciones en verso y 88 discursos en prosa. Este trabajo pretende clasificar esos 88 discursos en prosa y analizar qué temas predominaron en ese afán tan característico del Humanismo español del culto del hombre por el hombre.

PALABRAS CLAVE: Siglo xvi, Academia de Nocturnos, prosa, discurso, temas.

MOTIFS AND THEMES OF PROSE DISCOURSES FROM THE ACADEMIA
DE NOCTURNOS OF VALENCIA (1591-1594)

ABSTRACT: From the mid-fifteenth century, different Spanish scholarly groups gathered under the name of «academies». They were growing interest thanks to the argumentative text prior to the debate they generated. One of the most well-known groups, mostly because of the name of some of the participants and the high quality of the texts presented, was the Academia de Nocturnos of Valencia (1591-1594). Its members met once per week for reading poetry or discussing essays, reviews, etc. In its three years' life, the Academia de Nocturnos of Valencia held a total of 88 sessions presenting 805 verse compositions and 88 prose speeches. This paper tries to classify those 88 prose speeches and analyze which themes predominated.

KEYWORDS: Sixteenth Century, Academia de Nocturnos, Prose, Discourse, Motifs.



COMPOSICIÓN Y ESTILO EN EL CANTO I DE LA *HISTORIA DE LOS AMORES DE ABINDARRÁEZ Y JARIFA, ABENCERRAJES*, DE FRANCESCO BALBI DA CORREGGIO (1593)

GABRIEL ANDRÉS

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo

gabriel.andresrenales@uniurb.it

En los estudios sobre la épica española la *Historia de los amores del valeroso moro Abindarráez y de la hermosa Jarifa, Abencerrajes...* (Milán, 1593), de Francesco Balbi da Correggio, ha quedado siempre relegada a un papel marginal, siendo citada sin más en la mayoría de los estudios sobre la poesía épica hispánica o sobre las continuaciones del *Abencerraje* y la novela morisca, salvo un análisis más atento por parte de Giuseppe Mazzocchi, que no dejaba de considerar el poema como obra ajena al *epos* aurisecular: «sarà accettabile lo statuto di poema epico per la nostra operetta? Evidentemente no» (1996: 553)¹. Contribuye a juicios adversos como este, tal vez, el limitado perfil literario del autor, militar italiano dedicado a una reducida producción en lengua española de poesías panegíricas, además de una *Verdadera relación...* (1567) en prosa sobre los sucesos bélicos en la isla de Malta por esos años. También la moderada extensión del poema (689 octavas en 10 cantos) respecto a otros más extensos con indiscutido estatuto épico; así como su métrica y aparente estilo *italianizzante* con «tendenza al *travestimento* [...], piena di ibridismi» (Canonica, 2002: 68-69). Para una revisión de estas consideraciones, en este trabajo se atiende en particular modo a algunos aspectos de la obra relacionados con su composición y estilo, limitando en esta fase la atención al canto I, significativo por acoger elementos dispares, como veremos.

Desde el título se evoca, como línea temática, un espacio y un tiempo de convivencia y conflicto entre cristianos y musulmanes, algo que Mazzocchi (1996: 549) relacionaba con el trasfondo histórico de tensiones sociales de la época, que

¹ Francisco Balbi de Correggio firma con este nombre españolizado sus obras, también esta *Historia...*



culminarían más tarde en España con la expulsión de los moriscos (1609). Aunque, en realidad, Balbi no deja traslucir ninguna posición sobre esta cuestión; es más, su actitud en este caso se distancia de los grandes autores de la épica renacentista, abiertamente hostiles hacia lo musulmán, como sucede desde Ariosto, en la senda de una consolidada tradición humanista (Petrarca, *Trionfo della Fama*: II, 144; *De vita solitaria*: II, 460; etc.) que tachaba de *canes* a los ocupantes de Jerusalén, hasta llegar, entre otros, a Camões y Juan Rufo². La única ocasión en que Balbi emplea el término «infiel» es para denunciar el conflicto en Flandes —«el Belga infiel» (*Abin*. VIII, 104: 3)— y la única vez que compara a algunos «como rabiosos canes» (X, 36: 3) lo hace denostando a los catalanes por un episodio en que se vio envuelto Juan Andrea D’Oria en una escala de su flota en Barcelona.

Como enseña Claudio Guillén (1988: 112), refiriéndose al *Abencerraje* primigenio en prosa, nos encontramos en realidad ante una práctica de poetización de la vida fronteriza andaluza, con elementos y personajes que resultan históricos, así Rodrigo de Narváez al servicio del príncipe Fernando en la toma de Antequera (1410) o la matanza del importante clan andalusí de los Abencerrajes en Granada (¿1472?), aunque no sea histórica precisamente la conexión de tales referencias entre sí dentro de la trama literaria del primer *Abencerraje* (Guillén, 1988: 114), ni tampoco en esta *Historia de los amores...* de Balbi, heredera de tales anacronismos³. El autor simplemente sigue la senda literaria de esta materia de ficción histórico-legendaria que tan amplia aceptación estaba teniendo incluso fuera de las fronteras ibéricas, como atestigua alguna traducción «manierista» italiana (García Dini, 1985), y que dentro de estas venía teniendo amplio eco. El mismo Rufo, limitándonos al ámbito de la epopeya, menciona al «Abencerraje el bravo y atrevido» (*Aus*. VII, 34: 5).

En cualquier caso, el canto I no entra aún de lleno en la materia de la ficción morisca preanunciada en el título, que solo va a desplegarse a partir del siguiente con las hazañas del alcaide Narváez y su primer enfrentamiento en batalla con Abindarráez. Este primero, que consta de 54 octavas, se abre con una estrofa de *argumento* o presentación de la trama, centrada en Martín I el Humano, rey de Aragón, que muere sin heredero y deja la gestión de su sucesión en manos de Fernando, infante de Castilla (véase Zurita, 2003: XI, cap. IX):

² Ariosto: «[...] dove in carne abitò Dio onnipotente; / ch’ora i superbi e miseri cristiani, / con biasmi lor, lasciano in man de’ cani» (*Fur*. XVII, 73: 6-8). Camões: «Não vedes a divina Sepultura / Possuída de Cães [...]» (*Lus*. VII, 9: 5-6). Juan Rufo, a propósito de los moriscos: «O pueblo desleal, linaje ingrato, / sacrilega nación, falsa, homicida [...]» (*Aus*. I, 76: 3-4).

³ Narváez, por ejemplo, presentado como alcaide de Álora, cuando solo en 1484 fue conquistado este enclave, décadas después de su muerte.



Argumento del canto I

Don Martín de Aragón, rey verdadero,
 llegado ya al fin del curso humano
 y viéndose morir sin heredero,
 el mando a sus vasallos dio en mano
 para que hiciesen rey un caballero
 merecedor del cargo tan sovrano.
 Y así lo fue Fernando de Castilla,
 que cercaba Antequera, fuerte villa (I, 1).

Se despliega así una de las partes retóricas previstas en la *praefatio* o proemio de todo poema épico, la *propositio* (Curtius, 1984: II, 700), que preanuncia una de las líneas argumentales, la bélico-histórica en el campo cristiano, tratada precisamente en este canto I, mientras se deja para el II y siguientes la otra línea indicada en la sucesiva *inuocatio*, «el amor de un moro y de una mora» (I, 2: 8), «una amorosa hazaña» (I, 4: 8). De esta manera quedará configurada la trilogía de esas «armas, cortesías y amores» que Balbi anticipaba al dedicatario en los preliminares, evocando con ello los motivos del canon épico-caballeresco renacentista: «l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese» (Ariosto, *Fur. I*, 1: 1-2)⁴. A continuación, las siguientes estrofas organizan la parte central de la *narratio* en el canto I alrededor de una serie de núcleos temáticos estrechamente interrelacionados:

- [10-18]: A partir de las últimas voluntades de Martín I de Aragón, se convoca a sus principales vasallos para que designen a un sucesor que lo merezca.
- [19-26]: Se reúnen en cortes (Compromiso de Calpe), con la participación de san Vicente Ferrer en contra del aspirante Jaime, conde de Urgel; los nobles aceptan como rey a Fernando, por entonces a la conquista de Antequera para su sobrino, el joven rey castellano Juan II, de cuyo reino era regente temporal.
- [27-32]: Fernando ante los nobles castellanos, cumpliendo el testamento del rey de Castilla, jura por rey a su sobrino, como regente hasta su mayoría de edad; todos los demás juran.
- [33-44]: Fernando torna a la batalla de Antequera, donde luchaban caballerescamente moros y cristianos, y recibe allí a los embajadores de sus reinos (Aragón, Cataluña y Valencia), en visita de pleitesía a su nuevo monarca, que promete presentarse en sus reinos solo cuando tome Antequera; los enviados, admirados, deciden quedarse a ayudarle.

⁴ *Dedicatoria* de F. Balbi [a Muzio II Sforza Colonna]: «[...] vista su ilustrísima inclinación a las armas, cortesías y amores, siéndome venido a las manos la presente historia y viendo contener en ella todas las dichas partes, determiné volverla en verso [...]» (*Abin.*, h. A²v).



[45-53:] Antequera se rinde y Fernando es clemente con los vencidos; antes de regresar a Zaragoza para su proclamación real —tras pasar por Castilla—, nombra alcaide de Antequera y de la vecina Álora al admirado caballero Rodrigo de Narváez.

La estrofa final (I, 54) muestra, por su parte, recursos propios de la tónica del epílogo, con fórmulas de devoción al dedicatorio y de modestia (*rusticitas*), que emergen aquí como eco de las ya dirigidas en los preliminares a Muzio II Sforza:

Mas porque, mi Marqués, yo no pretendo
de jamás daros un solo desgusto,
de dar ya fin al primer canto entiendo,
y si este, corto, no os diere buen gusto,
no hay para qué los otros ir leyendo
y al mal estilo el pago será justo.
Mas reina en vos, señor, tal cortesía
que vuestra musa suplirá a la mía (I, 54).

En otros cantos de este mismo poema la octava final de cierre-transición va a presentar elementos diversificados, empleando para ello otros recursos conclusivos característicos de la tradición de la epopeya, como recuerda Curtius (1984: II, 700) a propósito del esquema estructural de poemas latinos tardomedievales que podían incluir al final: un broche temático (*epilogus*) —como en *Abin.* V, 60 y VII, 59—, un diálogo del poeta con el libro (*dialogica poete tetrastica*), una recomendación de la obra (*commendatio operis*), o bien alguna consideración personal (*confessio*), en nuestro caso desde la senectud en que Balbi escribe reflexionando sobre sus avatares cuando servía a su protector en la corte española (*Abin.* IX, 50 y X, 75). En cualquier caso, es frecuente en estas octavas finales de transición una inconfundible matriz ariostesca (Goic, 1971):

Ma troppo è lungo ormai, Signor, il canto,
e forse ch'anco l'ascoltar vi grava:
si ch'io differirò l'istoria mia
in altro tempo che più grata sia

(Ariosto, *Fur.* X, 115: 5-8).

[...] yo os contaré, Marqués, de quien la fama
inchirá el mundo con más de un trofeo,
en el siguiente canto, que es el cuarto,
porque el tercero ya me tiene harto

(Balbi, *Abin.* III, 78: 5-8).

Con elementos recurrentes, como la manida referencia a la «pluma» cual sinécdoque de autoría en los versos: «[...] os lo contaré, Marqués, en suma. / En tanto, cortaré mejor la pluma» (*Abin.* VII, 59: 7-8), al igual que en otra obra suya precedente, la *Vida del ilustrísimo señor Octavio Gonzaga*: «Mas porque está



mi pluma muy cansada [...]» (*Vida*, 2014: 35 [24: 5]). Precisamente, este último poema del autor, en octavas acompañadas de glosa, es aquí determinante en la parte de *inuocatio* a Apolo y las musas (*Abin.* I: 2-9), según preveían el canon y la praxis del género:

HISTORIA DE LOS AMORES... (I, 2)

Ni del soberbio Ilión l'encendimiento,
ni de la antigua Troya la caída,
ni de la hermosa griega el robamiento,
ni del troyano Eneas la partida,
ni su contraste con la mar y viento,
ni su llegada en el Lacio afligida
quiere cantar mi Musa en esta hora,
mas sí el amor de un moro y de una mora.

VIDA DE OCTAVIO GONZAGA... (2014: 24 [1])

No las troyanas armas coloradas
en sangre griega por Héctor famoso,
ni las del fiero Aquil ensangrentadas
en la troyana, a quien fue tan dañoso;
ni las astucias de Ulixes usadas,
ni hecho por antiguo mentiroso:
mas la vida, sucinta y brevemente,
quiere contar de un varón excelente.

Parecido es, como puede apreciarse, el marcado hipérbaton con cláusulas paralelísticas encabezadas por lítote anafórica, así como el axis rítmico en sílabas 4.^a-6.^a, aunque más marcado y efectivo estilísticamente en nuestra *Historia* (1593) que en la *Vida* (1581). El juego de correspondencias rítmicas con cláusulas bimembres de «epíteto» (axis en sílaba 4.^a) - «sustantivo» (6.^a) en la primera parte de la octava se combina con remates de versos formados por sustantivos deverbales —«encendimiento» (usual por «incendio», véase *NDHE*), «caída», «robamiento» (arcaísmo, véase *CORDE*), «partida»— en un discreto juego de simetrías, aun a costa de tomarse toda la licencia poética que podía permitir nuestra tradición lírica en lo referido al empleo del apóstrofo, pues «l'encendimiento» *alla maniera italiana* (v. 1) es el único modo de declamar tal verso respetando el isosilabismo. Por lo demás, con esta octava Balbi sigue también la tradición tardorrenacentista del género, con un *incipit* formalmente parecido al de sus coetáneos —evidente en la *Araucana* de Ercilla: «No las damas, amor, no gentilezas / de caballeros canto enamorados, / ni las muestras, regalos y ternezas [...]» (*Arau.* I, 1:1-3)—, con esa estructura lógica del periodo («no... no... mas...»), construida a partir del juego de paralelismos en esquemas opositivos y empleo de anáforas o de quiasmos que, junto a otros recursos poéticos, venían también siendo típicos de los cancioneros cortesés (Caravaggi, 1974: 15). Y si parecida es la inspiración que liga en esta octava la *Historia* (1593) a la *Vida* (1581), más estrecha resulta aún en las siguientes octavas de la invocación, que se configuran como autentico *rifacimento* del mismo episodio:



HISTORIA... (I, 3-5)

Mas por no haber a su placer gustada
el agua de Helicon misteriosa
que formó de un caballo la patada,
salido de la sangre mostrüosa,
no se atreve la pobre desdichada,
sin socorro pedir, principiar cosa,
y así, con reverencia y gran decoro,
le pide a Febo y al Aonio coro:

—«¡Oh, rey de Delo!, si favor nunca diste
a quien desease seguir tus pisadas
y si por ruego jamás te moviste,
tus orejas al mío no sean cerradas,
y por el bien que a Dafne ya quisiste
dispone a las hermanas celebradas
y juntos todos dadme hoy tal maña
que contar pueda esta amorosa hazaña.

En la cual se verá no solamente
en tierna edad un amor muy subido
y con cuánto valor muy cuerdamente
resistieron al fuego de Cupido,
hasta que descubrieron ciertamente,
cada cual mortalmente estando herido,
que podían a la fin hallar remedio,
pues Amor les mostró con tiempo el medio.

VIDA... (2014: 25-26 [2-4])

Mas siendo nuevo y no habiendo gustado
el agua de Helicon misteriosa
(que salió do el caballo hobo pisado,
salido de la sangre mostrüosa),
de mí mismo jamás sería osado
de dar principio a cosa tan famosa,
si no pidiese, como pido y debo,
a las Nueve socorro, y al gran Febo:

Apolo, pues, si favor jamás diste
a quien desease de cantar grande hecho,
y si por ruego jamás te moviste,
muévate el que sale de mi pecho.
Y por el bien que a Dafne ya quisiste,
por él te ruego, y no sea sin provecho,
que tú con tus hermanas me deis maña
para contar esta famosa hazaña.

En la cual se verá no solamente
en tierna edad un valor muy crecido
y en joventud después tan diferente,
como a su ilustre estado era debido;
llegado a ser hombre ciertamente
[...]

Se despliega en estas estrofas el conocido *topos* del escenario mitológico en el que se sitúa la fuente de inspiración poética (Curtius, 1984: 324-348), según declara el mismo Balbi en su glosa a la octava 2 de la *Vida de Octavio Gonzaga*⁵. Los elementos de tradición ariostesca son constantes en estos versos de la invocación, a partir de las referencias a Helicon, montaña consagrada a Apolo y a las Musas en la región de Aonio, en Beocia, cerca del monte Parnaso, donde mana la fuente Hipocrene tras haber apoyado Pegaso su pezuña en ella⁶. Del mismo modo,

⁵ «Siendo embiado Perseo, hijo de Júpiter y Dánae por Acrecio contra las Gorgonas, cortada la cabeza a Medusa, con el favor de Mercurio y Palas, sus hermanos, salió de la sangre d'ella un caballo alado, el cual en pisando la tierra salió una fuente de la pisada, la cual fuente tomaron para su morada las nueve Musas hermanas de Febo, hijo de Júpiter y de latona. Ovidio, *Metamorfosis*» (*Vida*, 2014: 25).

⁶ Elementos temáticos coincidentes con esta tradición ariostesca —«[...] le pide a Febo y al Aonio coro» (*Abin*. I, 3: 8); «[...] grata a Febo e al santo Aonio coro» (Ariosto, *Fur*: XLVI, 3: 8)— se encuentran igualmente en Camões o en Rufo: «[...] qual fe' il cavallo alato uscir del monte, / non so se di Parnasso o d'Elicano» (*Fur*: XLII, 91: 3-4) y «Por que de vossas águas Febo ordene /



en las estrofas del canto I posteriores prosigue esta estrecha ligazón con el modelo ariostesco, muy evidente, por ejemplo, en el cruce de referencias genealógicas entre Balbi (*Abin.* I, 7: 1-5: «De la alta sangre que trae el colubro / [...] dende el Tamis y Ródano al mar Rubro, / del gran nombre romano alta Colona, / dominó la primera el reino Insubro») y Ariosto (*Fur.* XII, 63: 1-5: «E Moro e Sforza e Viscontei colubri / lei viva, formidabili saranno / da l'iperboree nievi ai lidi rubri, / [...] lei morta, andran col regno degl'Insubri»).

Y junto a esta comunidad de motivos, el poema de Balbi comparte otros rasgos estilísticos con los autores épicos ibéricos que van más allá del calco temático, en esa especie de koiné estilística, propia no solo de los textos épico-caballerescos, y que en el caso de Francesco Balbi es fruto de una cultura literaria, si no elevada, próxima al menos a la de otros literatos del periodo. Véase, en este sentido, otra breve muestra de soluciones empleadas por el autor a lo largo de este canto I que coinciden con la praxis literaria de sus modelos o de sus coetáneos:

DEGEN[E]RA (*Abin.* I, 8:2): «[...] que no degenra de insubro y romano»; «degenera», latinismo, «quando uno desdize de la nobleza de sus antepassados» (Cov.), con síncope por metaplasmo vocálico. El término se halla también en el primer *Abencerraje*, aunque solo en la versión del *Inventario*: «por parecer a aquellos donde vengo y no degenerar de la alta sangre de los Abencerrajes» (*Carta del Abencerraje Abindarráez al alcaide de Álora, El Abencerraje*, 2017: 57).

EL QUE RIGE EL CIELO (*Abin.* I, 9:1-5): «Y así espero en el que rige el cielo [...]». Estilema tradicional ya en Ariosto, «abbia chi regge il ciel cura del resto» (*Fur.* XXII, 57: 3); también en Camões, «Senão no sumo Deus que o Céu regia» (*Lus.* III, 43: 2); como en Rufo: «a quien el sumo Rey que rige el cielo» (*Aus.* I, 5: 2).

MEMORANDO (*Abin.* I, 34: 5-6): «había contino trance memorando / entre cristiano y moro señalado». En Ariosto, «con alto e memorando / segno» (*Fur.* XX, 79: 5-6), como en el mismo Balbi, *Vida...*, «No se acabó el trance memorando: / que de caballos capitán fue digno» (*Vida*, 2014: 25 [30: 5-6]); también en la cervantina *Comedia famosa del gallardo español*, «¡Oh Robledo, / verdadero y memorando, / y cuánta verdad dijiste!» (2001: f. 16v; vv. 727-729).

Francesco Balbi conoce, pues, el canon tradicional de la poesía épica anterior a Torquato Tasso y posee también una suficiente competencia lingüística y literaria en español para lanzarse a la composición de un texto poético de estas

Que não tenham enveja às de Hipocrene» (Camões, *Lus.* I, 4: 7-8). También en el empleo del topos horaciano del *attentam aurem* —«Nisi dextro tempore Flacci / Verba per attentam non ibunt Cæsaris aurem» (*Sátiras*, II: 1)—, en Ariosto —«[...] vi farò udir, se voi mi date orecchio» (*Fur.* I, 4: 6)—, como en Balbi —«[...] tus orejas al mío no sean cerradas» (*Abin.* I, 4: 4)— o también en Ercilla: «dad orejas, Señor, a lo que digo» (*Arau.* I, 5: 7).



características. La *Historia de los amores de Abindarráez y Jarifa, Abencerrajes* aparece desde el canto I como proyecto literario bajo el signo del *epos* renacentista y como tal cabe considerarlo, dentro de ese margen de flexibilidad temática y estructural que caracteriza a la épica hispánica del periodo (Pierce, 1968: 264), calibrando cuanto sea necesario su valía, ciertamente, respecto al resto de la producción poética de este signo, pues, en efecto, no son pocas las singularidades del texto de Balbi que distorsionan el modelo.

Algunas de estas son de tipo compositivo, como se aprecia en esa técnica de *rifacimento* de la que se sirve el autor en el proemio del canto I, reutilizando materiales concebidos previamente a mayor gloria de otro noble italiano, Ottavio Gonzaga, también al servicio de la monarquía hispánica (*Vida...*, 1581)⁷. Un procedimiento que tal vez pudiera aplicarse igualmente al canto VIII, cuya desproporcionada extensión (120 octavas), a propósito de Felipe II y las glorias de la monarquía hispánica, permite suponer que contenga en alguna medida las 88 octavas de una pieza precedente de temática similar del mismo Balbi hoy desconocida: *Breve discurso al grandissimo y muy poderoso Phelipo Segundo, Rey de las Espannas, y Monarca del Occidente* (1585)⁸.

Otras son singularidades de tipo métrico y lingüístico-estilístico que no se encuentran en otros poetas épicos del periodo. Algunas pudieran parecer meros italianismos, que se confunden con arcaísmos del español o con licencias poéticas aceptables para los lectores ibéricos de la época. Así construcciones como «por no haber a su placer gustada / el agua [...]» (*Abin.* I, 3: 1-2), concordante entre participio y complemento, no eran insólitas en español hasta principios del siglo XVI (Rodríguez Molina, 2016)⁹. Del mismo modo, ocasionales construcciones de «artículo + posesivo + sustantivo» —«porque muerto había *un su hermano*» (I, 20: 7); «*un suyo embajador*» (I, 44: 5)— son un posible recurso estilístico autóctono por trasposición desde fuentes, como crónicas y romances, que ya contenían ese lenguaje arcaizante (Lapesa, 2000: I, 413), o quizá por voluntad de «afectación» literaria, según señalaba Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua* a propósito de los libros de caballerías (Terracini, 1964; Profeti, 1966: 51). Igualmente, el apóstrofo de artículo determinado ante sintagma nominal —«l'alto pimpollo» (I, 6: 6); «l'alma rindió» (I, 18: 4); «l'Infante gobernase» (I, 32: 2); «l'amor mostrando»

⁷ Baldissera (2014: 17-18) identifica a su vez otro *rifacimento* previo de algunos pasajes de esta *Vida* (1581) respecto a un precedente texto de Pedro Cornejo del que se sirve Balbi: *Origen de la civil disension de Flandes...* (Torino, 1580).

⁸ La distribución estrófica en los diez cantos de la *Historia de los amores...* es la siguiente: I (54 oct.), II (58), III (78), IV (69), V (60), VI (66), VII (59), VIII (120), IX (59), X (75). Palau (1948-1977: II, n.º 22.300) y Simón Díaz (1950-1993: VI, n.º 2.234) ofrecen noticias de este perdido texto poético publicado al parecer en Milán por el mismo impresor, Pacifico Pontio (1585).

⁹ Bien pudiera tratarse de variante por culpa del tipógrafo italiano, pues resulta con solución no concordante en la *Vida...* (2014: 25 [2:1-8]): «no habiendo gustado / el agua».



(I, 53: 6)— permite siempre en el poema de Balbi la isometría del verso, sin resultar extraño a la tradición métrica y literaria ibérica.

Por lo que se refiere a la métrica, Balbi sigue básicamente la octava ariostesca sin grandes torsiones estructurales respecto al modelo (limitado empleo del encabalgamiento, amplio recurso a sinalefa y dialefa, estilemas formulísticos que facilitan isosilabismo y rima, relevancia del dístico final de octava como remate estrófico, etc.). Sin embargo, incluye experimentos métricos que son más propios de cierta poesía cortés o de certamen, como el empleo de la autorrima triple (véase en la ya citada octava I, 5, con rimas: «solamente-cuerdamente-ciertamente...» y, en rima interna, «mortalmente»); así como el uso de autorrimas trabadas (alternas, cruzadas o entrelazadas) en versos pares-impares: «Y más les dijo con voz alta y “clara” / que les agradecía el buen “deseo”. / Y porque conociesen a la “clara” / en él contino un mismo “deseo”, / juraba por su fee, muy limpia y “clara”, / que siempre tendría aquel mismo “deseo”» (*Abin*. I, 31: 1-6). Esta última modalidad será un recurso métrico-estilístico repetido en el poema, especialmente en las octavas conclusivas de algunos cantos (II, 48; III, 77; VI, 62 y 63; VIII, 50); como sucedía ya en una de las estrofas finales de su anterior *Vida de Octavio Gonzaga* (1581):

Y porque al fin es este cuento raro,
en quien se ve valor, amor y esfuerzo,
a vos lo he dedicado, ¡oh, Muzio raro
en valor natural, amor y esfuerzo!
Y si no fuéades hoy día tan raro,
de mí mismo jamás tuviera esfuerzo
[...]

(*Abin*. X, 10: 1-6).

Y porque esta historia ha sido rara
en quien se encierra amor, valor y esfuerço,
a vos la he dedicada, al mundo rara
en amor en saber, valor y esfuerço,
y si no fuéades cierto tan rara
de mí mismo jamás tuviera esfuerço
[...]

(*Vida*, 2014: 91 [170: 1-6]).

A diferencia del resto de poetas épicos renacentistas y coetáneos, el autor emplea aquí ampliamente este tipo de juegos métricos (autorrimas dobles y triples, rimas trabadas...), hasta el punto de servirse de ellos aproximadamente en el 13 % de las estrofas del poema, y en algunos de los cantos en manera particular:

cantos: I - II - III - IV - V - VI - VII - VIII - IX - X

total de estrofas con autorrimas: 4 - 6 - 6 - 11 - 3 - 19 - 4 - 19 - 17 - 3

Francesco Balbi aparece, en definitiva, como autor que ha completado su bagaje medio de cultura literaria italiana con lecturas hispánicas más bien tradicionales en lo poético, como confirma, a su vez, la también ocasional inclusión en el canto I de su *Historia de los amores...* de juegos de políptoton —«usaré [...] la fuerza [...] para pintar [...] la fuerza [...] que en mi virtud [...] esfuerza» (I, 9: 6-8); «reinaba de reinar» (I, 42: 2)...—, en la línea del «redoblado» y otras recurrencias parecidas, propias de la poesía cortés, que señalara Juan del Encina



en su *Arte de poesía castellana* (1978: I, 28), sin descartar también su posible uso como arcaísmo de gusto caballeresco (Profeti, 1966: 67-68). Y si a ello unimos que la única autoridad literaria citada explícitamente en el canto I es nuestro tan hispánico Juan de Mena —«Don Juan fue este el segundo sonado, / que Mena mereció le celebrase / cuando dijo que Júpiter del suelo / tanto le dio como tomó él del cielo» (I, 32: 5-8)¹⁰—, tendremos un cuadro del horizonte literario en el que se movía Francesco Balbi, limitado pero complejo y sugestivo a un tiempo, con un hibridismo que es lingüístico en más de una ocasión, pero sobre todo literario y cultural entre las dos orillas del Mediterráneo.

BIBLIOGRAFÍA

- ABIN.* = véase BALBI DA CORREGGIO, Francesco (1593). *Historia de los amores...*
- ARAU.* = véase ERCILLA, Alonso de (1993). *Araucana*.
- ARIOSTO, Ludovico (1964). *Orlando Furioso*. Marcello Turchi (ed.), Edoardo Sanguineti (intr.). Milano: Garzanti.
- AUS.* = véase RUFO, Juan (2011). *La Austriada*.
- BALBI DA CORREGGIO, Francesco (1567). *La verdadera relacion de todo lo que este año de m.d.lxv ha sucedido en la Isla de Malta*. Alcalá de Henares: Juan de Villanueva (reed. 1568, Barcelona).
- BALBI DA CORREGGIO, Francesco (1593). *Historia de los amores del valeroso moro abinde Araez y de la hermosa xarifa Aben çerases. Y la battalla que hubo con la gente de Rodrigo de Narbaez ala saçon, Alcayde de Antequera, y Alora, y con el mismo Rodrigo. Vueltos en verso...* Milan: Pacifico Ponçio [Da Ponte].
- BALBI DA CORREGGIO, Francesco (2014). *La vida del illustrissimo señor Octavio Gonzaga [1581]*. Andrea Baldissera (ed.). En Paolo Pintacuda (ed.), *Le vie dell'epica ispanica*. Lecce / Rovato: Pensa Multimedia, pp. 11-93.
- CAMÕES, Luís de (2000). *Os Lusíadas*. Álvaro Júlio da Costa Pimpão (ed.), Aníbal Pinto de Castro (intr.). Lisboa: Instituto Camões, 4.^a ed. <<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/explorar-por-autor.html?aut=182>> [Consulta: 06/07/2019].
- CANONICA, Elvezio (2002). «Venere translingue: scrittura amorosa in spagnolo di autori italiani, tra Cinque e Seicento». En Domenico Antonio Cusato y Loretta Frattale (coords.), *Testi specialistici e nuovi saperi nelle lingue iberiche. Atti del XX Convegno AISPI*. Messina: Andrea Lippolis, I, pp. 59-70 <<https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/testi.htm>> [Consulta: 03/05/2019].
- CARAVAGGI, Giovanni (1974). *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*. Pisa: Università di Pisa.

¹⁰ Juan de Mena, al servicio de Juan II como secretario de cartas latinas, con su *Laberinto de Fortuna* será modelo para la consolidación posterior de una lengua culta literaria española (Lida de Malkiel, 1952) y aun portuguesa con Camões (Extremera, 2013). Aquí la referencia corresponde al *incipit* de la obra: «Al muy prepotente don Juan el segundo, / aquél con quien Júpiter tuvo tal zelo / que tanta de parte le fizo del mundo / quanta a sí mesmo se fizo del çielo» (1995: 93).



- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2001). *Comedia famosa del gallardo español*. Florencio Sevilla Arroyo (ed.). Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes <<http://www.cervantes-virtual.com/nd/ark:/59851/bmc9p2z9>> [Consulta: 16/09/2019].
- CORDE = *Real Academia Española, Corpus diacrónico del español* <<http://www.rae.es/recursos/banco-de-datos/corde>> [Consulta: 09/06/2019].
- Cov. = COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ignacio Arellano y Rafael Zafrá (eds.). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- CURTIUS, Ernst Robert (1984). *Literatura europea y Edad Media Latina*. Ciudad de México / Madrid / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (1966). *El libro del famoso e muy esforçado cavallero Palmerín de Olivia*. Pisa: Università di Pisa.
- DRAE = *Real Academia Española, Diccionario de la lengua* <<http://dle.rae.es/>> [Consulta: 09/06/2019].
- El Abencerraje y La Hermosa Jarifa* (2017). Eugenia Fosalba (ed.). Barcelona / Madrid: Círculo de Lectores / Espasa Calpe.
- ENCINA, Juan del (1978). *Arte de poesía castellana*. En Ana M.^a Rambaldo (ed.). *Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ERCILLA, Alonso de (1993). *Araucana*. Isaías Lerner (ed.). Madrid: Cátedra.
- EXTREMERA TAPIA, Nicolás (2013). «Contribuciones al léxico culto de Juan de Mena y Luis de Camoens». *Revista de Filología Románica*, 20: 1, pp. 75-94.
- Fur*: = véase ARIOSTO, Ludovico (1964). *Orlando Furioso*.
- GARCÍA DINI, Encarnación (1985). *Una traducción italiana manierista de «El abencerraje»*. Napoli: Istituto Universitario Orientale.
- GOIC, Cedomil (1971). «La tónica de la conclusión en Ercilla». *Revista Chilena de Literatura*, 4, pp. 17-34.
- GOTOR, José Luis (1993). «Ezio Levi, un hispanista erudito». En *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici, Atti del Congresso AISPI* (Napoli, 30 genn.-1 febb. 1992). Roma: Instituto Cervantes, pp. 71-84.
- GUILLÉN, Claudio (1988). «Individuo y ejemplaridad en el *Abencerraje*». En *El primer siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos*. Barcelona: Crítica, pp. 109-153.
- LAPESA, Rafael (2000). *Estudios de morfosintaxis histórica del español*. Rafael Cano Aguilar y M.^a Teresa Echenique Elizondo (eds.). Madrid: Gredos.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1952). *La idea de la fama en la Edad Media castellana*. Ciudad de México / Madrid / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lus*: = véase CAMÕES, Luís de (2000). *Os Lusíadas*.
- MAZZOCCHI, Giuseppe (1996). «Sulla *Historia de los amores del valeroso moro Abindarráez* di Francesco Balbi da Correggio». En Simone Albonico *et alii* (eds.), *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*. Milano: Mondadori, pp. 547-572.
- MENA, Juan de (1995). *Laberinto de Fortuna*. Maxim P.A.M. Kerkhof (ed.). Madrid: Castalia.
- NDHE = *Real Academia Española, Nuevo diccionario histórico del español* <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/nuevo-diccionario-historico>> [Consulta: 09/06/2019].



- PALAU Y DULCET, Antonio (1948-1977). *Manual del librero hispano-americano*. Madrid: Librería Palau.
- PIERCE, Frank (1968). *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- PROFETI, Maria Grazia (1966). «*Afectación e Descuido nella lingua del Palmerín*». En *Studi sul Palmerín de Olivia*, III. *Saggi e ricerche*. Pisa: Università di Pisa, pp. 45-73.
- RODRÍGUEZ MOLINA, Javier (2016). «Patrones de variación en la concordancia del participio en español antiguo». En *En torno a 'haber'. Construcciones, usos y variación desde el latín hasta la actualidad*. Bern: Peter Lang, pp. 417-467.
- RUFO, Juan (2011). *La Austriada*. Ester Cicchetti (ed). Como: Ibis.
- SIMÓN DÍAZ, José (1950-1993). *Bibliografía de la Literatura Hispánica*. Madrid: Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología Hispánica.
- TERRACINI, Lofe (1964). *Tradizione illustre e lingua letteraria nella Spagna del Rinascimento*. Roma: Tip. PUG.
- Vida* = véase BALBI DA CORREGGIO, Francesco (2014). *La vida de... Octavio Gonzaga*.
- ZURITA, Jerónimo (2003). *Anales de la Corona de Aragón*. Á. Canellas López (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico <<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2448>> [Consulta: 21/06/2019].

Recibido: 29/09/2019
Aceptado: 12/02/2020





COMPOSICIÓN Y ESTILO EN EL CANTO I DE LA *HISTORIA DE LOS AMORES DE ABINDARRÁEZ*
Y *JARIFA, ABENCERRAJES*, DE FRANCESCO BALBI DA CORREGGIO (1593)

RESUMEN: La continuación del *Abencerraje* en verso publicada en Milán (1593) por el italiano Francesco Balbi da Correggio ha quedado relegada a un papel marginal en los estudios sobre la poesía épica hispánica o sobre las versiones del conocido relato morisco y merece una mayor atención que nos permita revisar, parcialmente al menos, algunos juicios críticos que se han generalizado sobre esta obra. En este trabajo se atiende a algunos aspectos relacionados con su composición y estilo, en particular en el significativo canto I. Se observa cómo, junto a un consolidado bagaje literario de épica italiana renacentista (Ariosto), el autor ha asimilado en modo *sui generis* lecturas hispánicas tradicionales ajenas a la praxis de los autores épicos coetáneos.

PALABRAS CLAVE: Poesía épica española, poesía del Siglo de Oro, abencerraje, literatura morisca.

COMPOSITION AND STYLE IN THE AHANT I OF THE *HISTORIA DE LOS AMORES DE*
ABINDARRÁEZ Y JARIFA, ABENCERRAJES, BY FRANCESCO BALBI DA CORREGGIO (1593)

ABSTRACT: The continuation of the *Abencerraje* published in Milan (1593) by Francesco Balbi da Correggio has been relegated to a marginal role in the studies related to Hispanic epic poetry or in the versions of the well-known Moorish *novella*; however, it probably deserves greater attention in order to review, partially at least, some critical judgments that have become widespread about this literary work. This article addresses some aspects related to its composition and style, in particular in the Chant I, which is significant for hosting relevant elements. It is observed how, together with a consolidated literary baggage of the Italian epic genre during the Renaissance (Ariosto), the author has also assimilated traditional Hispanic readings outside the praxis of contemporary epic authors.

KEY WORDS: Spanish Epic Poetry, Golden Age Poetry, Abencerraje, Moorish Literature.



NUEVOS DATOS ACERCA DE LAS FOLLAS DE ENTREMESSES DEL SIGLO DE ORO

CRISTINA ROLDÁN FIDALGO

Universidad Autónoma de Madrid

cristina.roldanf@uam.es

1. INTRODUCCIÓN

Una de las manifestaciones del teatro del Siglo de Oro más desconocidas sigue siendo la denominada folla de entremeses, que aparece citada ocasionalmente en los estudios teatrales sin que se haya recopilado un número suficiente de fuentes como para poder caracterizarla. Tan solo se dispone de noticias aisladas que dan cuenta de su existencia, fundamentalmente debidas al trabajo de N. D. Shergold y J. E. Varey (1963: 212-244), y a la hora de exponer sus características, los estudiosos aún recurren a una de las acepciones del término «folla» que propuso Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*: «Los comediantes, cuando representan muchos entremeses juntos sin comedia ni representación grave, la llaman folla, y con razón, porque todo es locura, chacota y risa» (Covarrubias, 1611: 859).

El filólogo Eugenio Asensio señalaba que «nunca el género menor se hizo enteramente independiente y fue presentado aparte del mayor como no sea en las llamadas “follas de entremeses” que se representaban principalmente en los días de Carnaval» (1971: 16). Para ello se basaba en una acepción del término «folla» recogida por el *Diccionario de autoridades* (1732), muy similar a la del *Tesoro*, y en los datos proporcionados por Shergold y Varey que la vinculaban con dicha fiesta. Añadía en nota a pie de página: «estas “follas” eran representadas incluso ante la corte [...] De esta modalidad apenas si sabemos algo [...]» (1971: 16).

Emilio Cotarelo y Mori advertía en su *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojigangas* que



las follas no eran intermedios, sino clases o maneras de espectáculo [...] Pero a veces el mismo intermedio se componía de fragmentos de otros (entremeses, bailes, loas, jácaras, mojigangas) todo ello muy reducido y solo como pretexto para cantar, bailar, declamar o sonar en la orquesta, pasajes de los que habían sido más reídos y celebrados en las respectivas piezas que los contenían [...] (1911: 314).

Según el erudito asturiano, la folla sería un modo de espectáculo que consistía en reunir distintas piezas breves.

Tras dichas aportaciones, tan solo Luis Estepa ha avanzado en la investigación, aunque centrando el foco de estudio en las follas del siglo XVIII. En relación al objeto que aquí nos ocupa, afirmaba que la etiqueta de follas de entremeses «puede denotar tanto una manera de componer un espectáculo, como un grado de pérdida de uso de la palabra precisa que sirviera para designar un género dramático» (Estepa, 1991: 418), inclinándose por esta segunda opción. Defendía así que se trataba de un género por sí mismo y no de una modalidad de espectáculo, como se consideraba en los estudios anteriores y como defendiera también el filólogo Javier Huerta Calvo:

Más que una forma literaria diferenciable de las anteriores, la folla (de *folia*, «locura») era una modalidad de espectáculo, que podía agrupar un conjunto de piezas cortas representadas una tras otra en bulliciosa y frenética sucesión, sin la comedia [...] Disiento del criterio de Luis Estepa, para quien se trata de un verdadero género dramático [...] (2001: 80).

Como puede comprobarse, aún son numerosos los interrogantes en torno a la naturaleza de dichas follas y esto se debe en buena medida a la escasez de fuentes documentales conocidas que describan o informen sobre cómo se desarrollaban este tipo de espectáculos. En el presente trabajo se pretende aumentar el número de fuentes y contribuir de ese modo a un mejor conocimiento de las follas de entremeses. No se aspira a ofrecer un listado definitivo de las follas que se representaron en el Siglo de Oro, ya que se espera que este aumente en los próximos años con futuros estudios, pero sí significativo, debido a que, como queda dicho, hasta el momento apenas se conocían noticias aisladas gracias al trabajo de N. D. Shergold y J. E. Varey. Los autores de las inestimables *Fuentes para la historia del teatro en España* llevaron a cabo un vaciado del legajo 666 del Archivo del Palacio Nacional, es decir, el actual 11.744 del Archivo General de Palacio («Espectáculos públicos y privados»), dando a conocer la representación de algunas follas que se recogerán en este trabajo y a las que se añadirán otras procedentes de fuentes nuevas.

En primer lugar, se ha realizado una búsqueda del término «folla» en el *Corpus Diacrónico del Español* (CORDE), con el objetivo de determinar cuáles



fueron los primeros textos en los que este se registra con un sentido teatral y, de este modo, conocer hasta qué año podría remontarse la existencia de dicho espectáculo. En segunda instancia, se documentan una serie de puestas en escena de follas de entremeses hasta el momento desconocidas, que tuvieron lugar en diversos espacios durante el Siglo de Oro. Con todo ello se pretende contribuir a paliar este vacío documental.

2. REFERENCIAS EN LA LITERATURA

En el capítulo II de la primera parte de la *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán (1547-1615), encontramos lo que podría considerarse como una primera referencia a la folla. En el fragmento que se presenta a continuación, el autor pretende distinguir entre dos tipos de necesidad, para lo cual emplea una serie de metáforas. Entre ellas, se cita a la folla junto a géneros dramáticos como la farsa y la tragedia, lo que induce a pensar que el sentido al que se refiere aquí Mateo Alemán no es otro que el correspondiente a la folla como forma teatral:

Dos maneras hay de necesidad: una desvergonzada que se convida, viniendo sin ser llamada; otra que, siendo convidada, viene llamada y rogada. La que se convida, líbrenos Dios de ella [...] Es fuste en quien se arman todos los males, fabricadora de todas traiciones, fuerte de sufrir y de ser corregida, farol a quien siguen todos los engaños, fiesta de muchachos, folla de necios, farsa ridícula [*sic.*], fúnebre tragedia de honras y virtudes (Alemán, 1996: 239).

Dado que la primera parte de la novela picaresca fue publicada en 1599, esto indicaría que la folla era una forma dramática ya conocida a finales del siglo XVI.

En torno a ese año se escribió la comedia *Argel fingido y renegado de amor* de Lope de Vega (1562-1635). En su segundo acto aparece de nuevo la folla, citada entre una sarta de disparates que el personaje de Celio dice a Leonido. En esta ocasión, se hace manifiesta la vinculación de la folla con el entremés:

Llega la mañana pues,
y no hay qué comer, ni olla,
allí empieza el entremés,
allí se traba la folla,
y hablan guineo y francés

(vv. 1.405-1.409).

El verbo «trabar» podría haber sido empleado en su significado de «Jun-
tar o unir una cosa con otra para mayor fuerza o resistencia» (*Diccionario de*



autoridades, s.v.) en coherencia con la definición de Covarrubias, según la cual las follas enlazaban o «trababan» diversos entremeses.

La siguiente referencia aparece en el capítulo IX de otra novela picaresca, *El Guitón Onofre*, de Gregorio González, publicada en el año 1604. El texto da cuenta de las tres acepciones del término «folla» recogidas por Covarrubias:

Llegamos al tabladillo y, en viendo la camarada, como lo tienen de costumbre, comenzaron los vinateros a dar voces diciendo: «¡Ea, palomos! ¡Ea, colegiales! ¡Aquí está lo bueno, parroquianos! ¡Helo aquí lo bueno! ¡Helo aquí!». Vierais una folla de voces, como de entremeses, y de golpes en torneo de a pie (1995: 156).

En efecto, en el *Tesoro* se incluye no solo el significado de «folla» como conjunto de entremeses, sino también como parte final de los torneos y como algarabía:

Es propio de los torneos, que después de haber torneado cada uno por sí con el mantenedor, se dividen en dos cuadrillas, y unos contra otros se hieren tirando tajos y reveses sin orden ni concierto, que verdaderamente parecen los unos, y los otros, estar fuera de sí. Y por esto se llamó folla, *quasi folia*, *id est*, locura. A imitación de esto llamamos la folla el concurso de mucha gente, que sin orden ni concierto hablan todos o andan revueltos por alcanzar alguna cosa. Los comediantes, cuando representan muchos entremeses juntos sin comedia ni representación grave, la llaman folla, y con razón; porque todo es locura, chacota y risa (Covarrubias, 1611).

De modo que todo parece indicar que la folla de entremeses era un espectáculo que ya se desarrollaba en el siglo XVI, y era lo suficientemente conocido como para ser citado en obras literarias de finales de la centuria. No es asunto baladí, pues si solo se tuvieran en cuenta las noticias de su representación, no podría fecharse antes del siglo XVII.

3. REPRESENTACIONES DE FOLLAS DE ENTREMESSES

Los testimonios que informan de la representación de follas en el Siglo de Oro fundamentalmente aportan información acerca de la fecha y el lugar de su representación, así como de lo que parece haber sido su composición, al distinguir entre follas «de entremeses» y «de bailes». Escasean, sin embargo, las descripciones de estos divertimentos.

La mayoría de estas follas parecen haber sido «particulares», es decir, funciones ofrecidas por las compañías de los corrales, pero no en el recinto teatral, sino en casas privadas o en palacio ante los monarcas. El *Diccionario de autoridades* en 1737 definiría un particular como «la comedia que se representa por los farsantes fuera del teatro público». Por lo general, solían ser piezas de repertorio (Shergold,



1982: 14), por lo que no es aventurado suponer que las follas reunieran obras que se hubieran representado con anterioridad en los corrales. No obstante, se documenta un caso en el que la folla fue dispuesta por los ayudas de cámara del rey; y es que, en efecto, no sería imprescindible la intervención de cómicos, pudiendo cualquiera organizar una folla «de aficionados», surtida de distintas piezas.

Como anunciara Eugenio Asensio, en esta época las follas suelen formar parte de las diversiones de carnestolendas, vinculadas así al calendario festivo, pero la presente investigación demuestra que también se representaban con motivo de acontecimientos señalados, para agasajar a las visitas o, en el caso de la realeza, para festejar fechas importantes.

Se han documentado un total de ocho follas, con el foco de atención en aquellas que se pusieron en escena ante los monarcas en el Real Alcázar y en el Buen Retiro. De ellas dan cuenta algunos datos contables, derivados del pago a los autores de las compañías de los corrales, y relaciones históricas. También se recoge una folla que se interpretó en una casa privada de Salamanca por ser la primera representación que se ha podido documentar.

3.1. EN UNA CASA PRIVADA DE SALAMANCA (1604)

La noticia más temprana de la representación de una folla que hemos conseguido documentar data del año 1604 y se encuentra dentro del diario del legista florentino Girolamo da Sommaia, conservado en la Biblioteca Nacional de Florencia y editado por George Haley en 1977. Durante su estancia como estudiante en Salamanca, Girolamo redactó una minuciosa crónica de su época. Sus escritos contienen una rica colección de datos para la historia del teatro en los primeros años del siglo XVII, registrando las compañías de cómicos que pasaban por la ciudad, los títulos o las descripciones de las comedias representadas, y hasta el día, mes y año de las representaciones (Da Sommaia, 2012: 26).

El 9 de enero de 1604 escribe: «Visitai Signor Salas. Fui a casa Don Rodrigo de Naruayez. Si uotò¹. Represento [*sic.*] Porras folla de entremeses» (Da Sommaia, 2012: 138). Probablemente con «porras» se refiriese al autor de comedias José Gaspar de Porres, que, efectivamente, a veces aparecía como Porras (Shergold, 1982: 39; Allen, 1991: 337). Con el nombre de «autor de comedias» se designaba a la figura que ejercía como lo que ahora se conoce como director, y era además el responsable de la compañía (Díez Borque, 1978: 44).

Gaspar de Porres nació en Toledo en 1550. La primera noticia sobre su actividad teatral documenta la representación de tres autos sacramentales en Madrid, en las fiestas del Corpus de 1585. El 5 de marzo del mismo año firmó un conocido contrato con Miguel de Cervantes, en el que este se comprometía a entregarle dos

¹ «Fue genial» (traducción propia).



comedias, *La confusa* y *El trato de Constantinopla y muerte de Selim*. Antes del fin del siglo XVI, Porres representó distintas obras en Madrid, Valencia, Toledo, Sevilla y Lisboa. Fue jefe de una de las ocho compañías autorizadas por el Real Decreto de 26 de abril de 1603 (Sánchez Arjona, 1898: 79). Durante ese año, su compañía estuvo en Sevilla, pasando a Madrid en fechas cercanas a la representación de la folla y volviendo a Toledo en el mes de mayo de 1604 (Allen, 1991: 340).

De modo que Gaspar de Porres habría acudido con su compañía a representar algunos de los entremeses de su repertorio para ofrecérselos al dueño de la casa, don Rodrigo, y a sus invitados, con motivo de la visita de Juan de Salas². En esta época, la compañía contaba —además de con el propio Porres y su mujer, Catalina Hernández de Verdeseca— con Salvador de Ochoa; Sebastián Morales, que desde 1600 se turnaban en el papel de primer galán; Domingo Balbín y su mujer, Isabel de Berriz; Mariana Velasco, mujer del citado Salvador de Ochoa; Miguel Ruiz y su esposa, Baltasara de los Reyes; Pedro Cerezo de Guevara; Francisco de la Guardia y Diego de Vega (Haley, 1971: 260).

3.2. EN EL REAL ALCÁZAR (1623-1636)

La siguiente folla de la que se tiene noticia se fecha el 28 de febrero de 1623, un martes de carnestolendas, y tuvo lugar en el Salón Grande del Real Alcázar ante los reyes, Felipe IV e Isabel de Borbón. Es un caso excepcional, ya que a ella se dedicó una relación con el título *Breve relación de la fiesta que se hizo a Sus Majestades y Altezas Martes de Carnestolendas en la noche en el Alcázar de Madrid en este año de 1623*, conservada hoy en la Biblioteca Nacional de España³.

La relación comienza describiendo el lugar y a los asistentes:

Hízose esta fiesta en el salón grande que hay en el Real Alcázar para las fiestas públicas. Y estuvieron Sus Majestades y Altezas, damas, señoras y meninas en la forma y manera que suelen en las comedias ordinarias. Y porque toda ella fuese de los caballeros de cámara, de Su Majestad y del Serenísimo Infante Cardenal, de algunos grandes, y ayudas de cámara y mayordomos, fue orden de Su Majestad que ninguna persona entrase a verla sino tan solamente los señalados y puestos entrasen vestidos de máscara. Hízose así tanto que siendo necesarias algunas personas para el servicio, se mandó que todos entrasen vestidos sin excusar persona alguna (1623: f. 311r).

² Con este nombre aparece en una entrada anterior del diario (Da Sommaia, 2012: 136).

³ *Breve Relación de la fiesta que se hizo a sus majestades y altezas Martes de Carnestolendas en la noche en el Alcázar de Madrid en este año de 1623* (Biblioteca Nacional de España, ms. 2.354, ff. 311-312).



El Salón Grande, Salón de Comedias o Salón Dorado —pues con todos estos nombres suele aparecer citado en la documentación— era uno de los recintos más representativos del Alcázar (Brown, 1985: 48). Ocupaba la planta principal del ala sur, la que correspondía a la fachada principal, por lo que sufrió varias reformas debido a las remodelaciones a las que fue sometido el edificio. Se sabe que hasta 1626 el Salón medía aproximadamente 165 x 33 pies castellanos⁴, pero fue sufriendo cambios y reformas durante el curso del siglo xvii (Flórez Asensio, 2006: 47).

La «forma y manera» en la que estuvieron los asistentes —como advierte el fragmento de la relación— debió ser la misma que se indicaba en las denominadas *Etiquetas de Palacio*, documento del que existen numerosas copias y que se modificó durante el transcurso del siglo xvii⁵. Así se da a entender cuando figura: «Y estuvieron Sus Majestades y Altezas, damas, señoras y meninas en la forma y manera que suelen en las comedias ordinarias». En cuanto a los actores, existen pocos datos que permitan vislumbrar la manera en que se escenificaban las funciones particulares. Se ha postulado que sus detalles escénicos serían similares a los de las representaciones realizadas en las cortes ducales y regias de principios del siglo xvi, esto es, con los actores al mismo nivel que los espectadores (Varey, 1984: 398-406). En todo caso, la representación de las follas no parece haber exigido escenografía, como sí lo hubiera hecho la puesta en escena de algunas comedias de espectáculo.

Prosigue el documento describiendo las distintas partes de la fiesta de 1623 y nombrando a quienes participaron en ellas. El festejo constó de numerosas danzas; hubo una comedia disparatada o burlesca, contando con el marqués de Velada⁶ como autor; una boda teatralizada, que finalizaba con el juego de la sortija; y una folla de entremeses como intermedio. Esta fue la única de toda la fiesta que no era interpretada por los invitados al festejo, es decir, por marqueses y duques que hacían de intérpretes ocasionales, sino por compañías procedentes de los corrales.

⁴ El «pie castellano», también conocido como «pie de Burgos», es una antigua unidad de longitud.

⁵ Se consultó la copia siguiente: *Etiquetas de Palacio, estilo y gobierno de la Casa Real que han de observar y guardar los criados de ella en el uso y ejercicio de sus oficios, desde mayordomo mayor y criados mayores hasta los demás criados inferiores. Funciones de la misma Casa Real ordenadas año de 1562 y reformadas el de 1624 años* (Biblioteca Nacional de España, ms. 8.740, sin foliar; cit. en Vélez de Guevara, 1970: 68-69).

⁶ Se trataría de Gómez Dávila (c. 1535-1616), marqués de Velada. Fue mayordomo mayor de Felipe II, jefe de la casa y ayo del príncipe de Asturias, el que fue rey Felipe III. Era miembro del Consejo de Estado y del Consejo de Guerra, se le concedió el grado de grande de España y prestó grandes servicios durante el reinado de Felipe II; fue, asimismo, uno de los grandes nobles de la monarquía hispánica que logró la confianza de Felipe III.



La descripción de la folla es como sigue:

En el inter[medio] que se previnieron las cuatro compañías de autores de comedias que al presente se hallaron en Madrid, entraron a representar diferentes y entretenidos entremeses y se los dio orden que el que mejor lo hiciese se le daría un premio y por no alargar tanto la fiesta, se acordó que la música de todas cuatro compañías cantase junta. Fue esto muy de ver y oír y lo fue más en acabando oír representar a todos los personajes de las compañías juntos y a un tiempo. Fue extraordinario pensamiento y esta confusión hizo grande novedad. Esto duró un buen rato. Dividieronse las compañías y cada una hizo su entremés en que hubo muchas cosas de entretenimiento y risa. Acordose que acabados los entremeses se asentasen en forma de prado a la mano izquierda todas las farsantas [...] (1623: f. 312r).

Del testimonio se desprende, en primer lugar, que en la folla participaron las cuatro compañías que representaban por entonces en Madrid (la de Antonio García de Prado, la de Juan Bautista Valenciano, la de Manuel Álvarez de Vallejo y la de Pedro Valdés); y así lo verifican los datos que para ese año presenta el periódico *El averiguador*, de Cruzada Villaamil.

Según este, a García de Prado se le abonaron 600 reales en el mes de marzo de 1623 por dos comedias (*El desengaño en celos* y *La camándula*) y la folla de entremeses que hizo a su majestad los días 9, 23 y 28 de febrero (martes de carnestolendas) respectivamente. Al segundo la misma cantidad por tres particulares ofrecidos al monarca en esas mismas fechas: las comedias *Siempre ayuda la verdad* y *El ayo de su hijo*, y la folla de entremeses. A Vallejo, 900 reales por haber escrito cinco comedias para el rey, *La venganza y el amor*, *La loca del cielo*, *Carlos en Túnez*, *El diablo predicador* y la folla de entremeses (correspondiendo esta última al 28 de febrero). Por último, a Valdés se le abonaron 400 reales por la comedia *Hacer bien sin saber a quién* y la folla de entremeses (Cruzada Villaamil, 1871a: 8-9). Se infiere que la folla se pagaba como una comedia más, costando 200 reales, cantidad que era la habitual en la época⁷.

En segunda instancia, parece confirmarse que la folla estaba formada por entremeses. No obstante, al haberse ordenado que los músicos de las compañías cantasen juntos, cabe suponer que constaría asimismo de piezas musicales. Siguió a la folla un episodio de pretendida confusión en el que se habría mandado que todos los actores representasen sus papeles al mismo tiempo; esta interpretación coincide con la que expone John E. Varey en un artículo dedicado a todo el festejo (1971: 746).

Dos años más tarde, y esta vez no por carnaval, sino por los días de la reina Isabel de Borbón, se volvió a representar el 9 de julio de 1625 en el Real Alcázar una «folla

⁷ El pago oscilaba entre 200 y 300 reales por actuación. Un documento que trata de una serie de actuaciones ejecutadas en 1622-1623 informa de que «no se acostumbraba a pagar más de a 200 reales por cada comedia» (Shergold, 1982: 47-48).



de bailes y entremeses». Recoge su representación Aureliano Fernández-Guerra y Orbe en su biografía de Francisco de Quevedo, que estuvo implicado en la escritura de la comedia a la que acompañó la folla. La fuente del historiador parecen haber sido los *Avisos manuscritos* de la Biblioteca Nacional de España. Dice así:

[Antonio Hurtado de] Mendoza [comendador de Zurita, de la Orden de Calatrava, secretario de la Cámara de Su Majestad y de la general Inquisición] pues, [Francisco de] Quevedo y Mateo Montero, criado del Almirante, solicitados por el marqués de Eliche y de Toral, yerno de Olivares, escribieron, para festejar los días de la reina Isabel de Borbón, una comedia llena de chistes muy donosos. Fue representada en el Real Alcázar el 9 de julio de 1625 por los ayudas de cámara, con la folla de bailes y entremeses, aderezo el más sabroso para la augusta familia (1859: 61).

Cabe destacar cómo en esta ocasión no fueron miembros de las compañías teatrales los que asistieron a palacio para representar la folla, sino los propios ayudas de cámara⁸, y que fue la folla un aderezo, es decir, un adorno del gusto de la familia real para complementar a la comedia. No se trataba, por tanto, de un particular, a diferencia de las anteriores y de las que se documentarán a continuación. Ciertamente, es normal que los testimonios localizados versen sobre las follas representadas por las compañías de los corrales, porque la mayoría corresponden a los pagos a sus autores. Pudieran haberse hecho muchas más follas a cargo del servicio del monarca, de cuya existencia no quedó un rastro contable.

Probablemente por este motivo hasta el año 1634 no se cuenta con nuevas noticias. El martes de carnestolendas de dicho año se representó una folla de entremeses, por la cual se pagó a Bartolomé Romero, siendo la folla uno de los cinco particulares que hizo a su majestad en el Salón (Cruzada Villaamil, 1871b: 107-108).

Romero fue cómico y autor de comedias. Estuvo en la compañía de Cristóbal de Avendaño en 1622-1623 y, al año siguiente, consta que se incorporó junto a su esposa, Antonia Manuela Catalán, a la compañía de Juan Bautista Valenciano durante solo un año. En 1626 compraron una casa en la calle madrileña de Santa María y, por entonces, Jacinto Cordero escribió para él *El favor en la sentencia*. Desde 1628, Romero figura como autor de comedias y no como intérprete, representando autos en Madrid, y en 1631 en Sevilla. En 1634 su compañía y las de Luis López y Pedro de Ortegón pusieron en escena autos en Sevilla, y antes debió haber estado en Madrid, cuando se interpretó la folla ante los monarcas. Sí consta que en 1636 representó cinco comedias de forma privada para el rey.

De la composición de su compañía solo se conoce la de 1637, esto es, tres años después de la fecha de la folla. La conformaban Mariana de los Reyes, Pedro

⁸ Según Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611), los ayudas de cámara son «los gentiles-hombres que se dan por ayudas a los caballeros de la llave dorada, que son de la cámara de S[u] M[ajestad] para que acudan a los ministerios ordinarios en que no se han de ocupar los señores».



Valcázar y María de Valcázar, su mujer; Gabriel Cintor, Pedro García de Guevara, Tomás Enríquez, gracioso, Antonio Pinero, Onofre Pascual, Maximiliano Eustorquio de Morales, Juan Pérez y el galán Alonso de Osuna (Rennert, 1909: 582-583).

El martes de carnestolendas de 1636 se representó también en el Alcázar otra folla de entremeses, que fue abonada a la compañía de Juan Martínez de los Ríos junto a otras dos comedias, *El alcaide de sí mismo* (29 de enero) y *El mejor amigo* (2 de febrero), por 600 reales (Cruzada Villaamil, 1871b: 107).

Al igual que Romero, Martínez fue cómico y posteriormente autor. Junto a su esposa, Dionisia Suárez, estuvo en la compañía de Cristóbal Ortiz de Villazán en 1619-1620. Consta que fue autor de comedias desde 1623 hasta precisamente el año de representación de la folla, 1636. De sus representaciones ante el monarca, se documenta una del 11 de julio de 1633 y ocho comedias ante Felipe IV, en 1636, entre las que se hallaría la folla (Rennert, 1909: 519).

3.3. EN EL BUEN RETIRO (1637-1653)

En 1637 una folla formó parte de unos festejos que duraron al parecer desde el 16 hasta el 25 de febrero, siendo consideradas «las más grandiosas y variadas [fiestas] de cuantas vio la capital de la monarquía en tiempo de Felipe IV» (*Memorial histórico español*, 1862: 38). El motivo de estas celebraciones fue la coronación de Fernando III como rey de los Romanos (Sommer-Mathis, 2009: 65). La folla fue dispuesta por el conde duque de Olivares, por encargo de Felipe IV, y se representó en la ermita de la Magdalena. Olivares era la persona de confianza del monarca para organizar las fiestas teatrales de la corte. En sus planteamientos, el rey debía erigirse como punto focal de la vida artística y cultural de España (Ascunce, 2018: 16).

La mencionada ermita se situaba junto a la tapia norte del Retiro, delimitando el jardín con el camino de Alcalá, y había sido construida dos años antes. Estaba localizada con el número 89 en el denominado *Plano de Teixeira* (1656), el primer plano donde aparece el Real Sitio del Buen Retiro por completo. Sirvió

como pabellón de recepción de huéspedes ilustres que llegaban a Madrid por este camino, los cuales se podían ubicar en el pequeño volumen adosado a la ermita por su fachada sur. Por el otro lado de la tapia, en el interior del Retiro, la ermita servía también de telón de fondo de representaciones de comedias y otros festejos como mascaradas que tenían lugar en el amplio terreno que quedaba sin ningún tipo de vegetación colindante al muro (Ascunce, 2018: 16).

La folla se representó el segundo día, corriendo el primero a cargo de la condesa de Olivares con una fiesta en la ermita de San Bruno (otra de las ermitas situadas en los jardines del Buen Retiro) que constó de bailes, entremeses, danzas y una comedia de aficionados. Una relación coetánea titulada «De las fiestas que



la Majestad Católica del Rey Nuestro Señor celebró en el Real Retiro a las felicísimas nuevas de la elección y coronación de Rey de Romanos en los Reyes de Hungría y Bohemia de diez días continuos, que comenzaron Domingo 16 hasta Martes 25 de Febrero» ofrece una descripción acerca de cómo se desarrolló el segundo día la fiesta que incluía la folla:

El Martes eligió Su Excelencia la Ermita de la Magdalena, tívola muy dispuesta, y con la sazón de entretenimiento que convenía a tan Soberanas Majestades, con una máscara de doce mujeres, muy diestras y bien prendidas, y recopilado en tres compañías cómicas, todo lo escogido de las habilidades, tramoyas, bailes, entremeses, y comedias de todo el año: folla tan del tiempo, que no tuvieron por perdido el que en verle gastaron los Reyes, y se remató la tarde con otra merienda que dio la misma Majestad igual a la pasada. Y por atención como del Conde diré que sobreviniendo un aire con el mismo (en la presteza) mudó todo el teatro, donde estuviese defendido de él, que pareció cosa de asombro («De las fiestas...», 1637: 20).

Cabe destacar que, por primera vez, en los testimonios localizados no se habla ya de folla de entremeses, sino de una folla que parece haber reunido «habilidades, tramoyas, bailes, entremeses, y comedias de todo el año» de tres compañías (sin especificar de cuáles se trataba)⁹, como si se escogiera lo mejor que se hubiera visto en los corrales para ofrecérselo a los monarcas. Además, se advierte que la folla era propia del tiempo, es decir, propia del carnaval, como se daba a entender en las representaciones anteriormente documentadas aunque no se dijera de forma explícita como aquí.

Puede plantearse como hipótesis que las otras follas de entremeses mencionadas fueran de la misma naturaleza que la de 1637, usándose dicha etiqueta a modo de simplificación, en lugar de citar todos los tipos de piezas que contuvieron. Así, por ejemplo, en el siglo XIX, Ramón de Mesonero Romanos, en *El antiguo Madrid* (1861), daría cuenta de la fiesta como sigue: «Los días siguientes, desde el 15 hasta el 25 de febrero, continuaron las fiestas, dirigidas, el primer día, por la condesa de Olivares con teatro, baile, loas y merienda; el segundo, por el conde-duque, con máscaras, folla y entremeses» (1861: 375).

Parece que, como parte de estos entretenimientos, se hizo otra folla el 24 de febrero a cargo de la compañía de Tomás Fernández, sin especificar el lugar dentro del Buen Retiro. No obstante, de ella solo informa Cruzada Villaamil (1871c: 124), y no así las citadas fuentes.

⁹ Una de ellas parece haber sido la de Pedro de la Rosa, pues a su autor se le abonaron 1.000 reales el 3 de marzo de ese año por cinco comedias, una en el Pardo y el resto en el Retiro, correspondiendo un pago a una folla de entremeses para el martes de carnestolendas (Cruzada Villaamil, 1871c: 123-124).



Fernández de Cabredo fue un famoso autor de comedias y gracioso. Desde 1607 dio numerosas representaciones con su compañía en Sevilla y Madrid, incluyendo autos sacramentales. Consta que en 1625 comenzó a actuar privadamente para el rey, ofreciéndole en 1634 cuatro comedias, y en 1637 nada menos que diecisiete, entre las que se contaría la folla citada (Rennert, 1909: 471-472).

Hasta 1653 no se tiene noticia de la representación de otra folla. Esta vez parece haber asumido la forma de un intermedio, concretamente, de lo que aquí se llama «sainete». En efecto, una «discreta folla» ocupó el primer intermedio de la obra *Andrómeda y Perseo* de Calderón de la Barca, representada en el coliseo del Real Palacio de Buen Retiro por orden de la infanta de Castilla y en celebración del cumpleaños de la reina Mariana de Austria, el 18 de mayo de 1653.

Antes de la segunda jornada, una acotación señala: «Acabó la primera jornada el admirable deleitoso susto de la caída de La Discordia. Y habiendo respirado el auditorio, divertido en un ingenioso sainete (que fue discreta folla de músicas, bailes y disfraces), empezó la segunda, transformándose la escena en una horrosa gruta de Morfeo [...]». Como puede comprobarse, no parece denominarse aquí como «folla» a un espectáculo que reunía entremeses, sino a un sainete que era llamado así por recopilar músicas y bailes (con los intérpretes disfrazados). De modo que podría plantearse como hipótesis que lo definitorio de la folla en el siglo XVII no solo fuera el aglutinar entremeses, sino de manera genérica el reunir piezas variadas.

3.4. UN PANORAMA SESGADO, PERO SIGNIFICATIVO

En las páginas precedentes se ha ofrecido un panorama más amplio del que se disponía hasta el momento, aunque aún con lagunas que impiden a día de hoy ofrecer un recorrido detallado por la historia de la folla en el siglo XVII y por sus orígenes en la centuria anterior. Con todo, se pueden extraer algunas conclusiones significativas —aunque no definitivas— de los datos aquí expuestos, que permiten aumentar de forma notable el conocimiento sobre las follas en el siglo XVII, espectáculo del que hasta ahora únicamente se sabía que existió, que se relacionaba con el carnaval y que habría estado compuesto de entremeses.

En primer lugar, habría que matizar estos dos últimos aspectos, bien asentados en la historiografía. Si bien es cierto que abundan las representaciones de follas en martes de carnestolendas (en 1623, 1634 y 1636), también lo es que se interpretaron otras con motivo de acontecimientos señalados como los días de la reina Isabel de Borbón (1625), la coronación de Fernando III como rey de los romanos (1637), o el cumpleaños de la reina Mariana de Austria (1653). En el caso de la única folla conocida que se hizo en una casa privada, lo que propició su representación fue la visita de un invitado (1604).



En segunda instancia, con relación a las características de estos espectáculos, como queda dicho, no siempre parecen haberse compuesto de entremeses e, incluso, esta denominación podría referirse no puramente a entremeses, sino de forma genérica a cualquier pieza de corta duración. Lo cierto es que se ha documentado, al menos, una folla de entremeses en la que además habría habido piezas con música (1623); una folla que aparece como de «bailes y entremeses», y que, por tanto, habría contenido números musicales bailados, además de otros propiamente declamados que serían los entremeses (1625); una folla que, a modo de recopilación, reunía «habilidades, tramoyas, bailes, entremeses, y comedias de todo el año», sin duda la más llamativa, por cuanto los entremeses tan solo parecen haber constituido una parte de todas las piezas que la componían y que venían a ser «lo escogido» de las tres compañías que la interpretaban (1637); y por último, un sainete del que se decía que reunía música y bailes y que fue «discreta folla» (1653). El hecho de que a esta última pieza se la llamara así, dice mucho de lo que se entendía por folla en la época, que no parece haber sido un género dramático propiamente dicho, sino un modo de espectáculo, una alternativa a la comedia que vendría a ser un compendio de piezas más breves.

Otro aspecto importante de estas follas es que la mayor parte de ellas eran «particulares», es decir, formaban parte de funciones que ofrecían las compañías de los corrales en casas privadas o en el Alcázar ante el monarca, y por ellas se les pagaba como por cualquier otra comedia, esto es, por lo general, 200 reales. Si se tiene en cuenta que los particulares solían ser piezas que formaban parte del repertorio de las compañías, probablemente muchas de las follas documentadas fueran como la de 1637, que reunía lo escogido de las compañías, acaso las mejores piezas que habían representado en los corrales y que ofrecían por ello a los monarcas. Con todo, ya se ha apuntado la posible existencia de muchas otras follas no interpretadas por profesionales sino por aficionados, que no hubieran dejado un rastro documental como sí lo hicieron aquellas que conllevaban el pago a las compañías.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, Mateo (1996). *Guzmán de Alfarache*. Benito Brancaforte (ed.). Madrid: Akal.
- ALLEN, John J. (1991). «Gaspar de Porres, autor de comedias». En Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de València, celebrado en la Facultat de Filologia, los días 9, 10 y 11 de mayo de 1989*. València: Universitat de València.
- ASCUNCE, Pablo (2018). *Las ermitas del Buen Retiro: religión, ocio y organización del parque*. Marta García Carbonero (tutora) [trabajo de fin de grado]. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid <http://oa.upm.es/51481/1/TFG_Ascunce_Mejia_Pablo.pdf> [Consulta: 01/05/2019].



- ASENSIO, Eugenio (1971). *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Madrid: Gredos.
- Biblioteca de autores españoles: desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas. Colección completa, corregida, ordenada e ilustrada por don Aureliano Fernández-Guerra y Orbe* (1859). Madrid: M. Rivadeneyra.
- Breve Relación de la fiesta que se hizo a sus majestades y altezas Martes de Carnestolendas en la noche en el Alcázar de Madrid en este año de 1623*. Biblioteca Nacional de España, ms. 2.354, ff. 311-312.
- BROWN, Jonathan y J. H. ELLIOT (1985). *Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Revista de Occidente.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1911). *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Bailly-Bailliére.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Impresor del rey Luis Sánchez.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio (1871a). «Teatro antiguo español: Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV, en los Sitios Reales, en el Alcázar de Madrid, Buen Retiro y otras partes, sacados de los libros de gastos y cuadernos de nóminas de aquella época que se conservan en el Archivo del Palacio de Madrid». *El averiguador: correspondencia entre curiosos, literatos, anticuarios, etc., etc.*, 1 de enero, pp. 7-11.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio (1871b). «Teatro antiguo español: Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV, en los Sitios Reales, en el Alcázar de Madrid, Buen Retiro y otras partes, sacados de los libros de gastos y cuadernos de nóminas de aquella época que se conservan en el Archivo del Palacio de Madrid». *El averiguador: correspondencia entre curiosos, literatos, anticuarios, etc., etc.*, 1 de abril, pp. 106-108.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio (1871c). «Teatro antiguo español: Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV, en los Sitios Reales, en el Alcázar de Madrid, Buen Retiro y otras partes, sacados de los libros de gastos y cuadernos de nóminas de aquella época que se conservan en el Archivo del Palacio de Madrid». *El averiguador: correspondencia entre curiosos, literatos, anticuarios, etc., etc.*, 15 de abril, pp. 123-125.
- DA SOMMAIA, Girolamo (2012). *Diario de un estudiante de Salamanca: la crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*. George Haley (ed.). Málaga: Universidad de Málaga.
- «De las fiestas que la Majestad Católica del Rey Nuestro Señor celebró en el Real Retiro a las felicísimas nuevas de la elección y coronación de Rey de Romanos en los Reyes de Hungría y Bohemia de diez días continuos, que comenzaron Domingo 16 hasta Martes 25 de Febrero» (1637). En *Relación ajustada en lo posible a la verdad y repartida en dos discursos. El primero, de la entrada en estos Reinos de Madama María de Borbón, princesa de Carrián. El segundo, de las fiestas, que se celebraron en el Real Palacio del Buen Retiro, a la elección de Rey de Romanos*. Madrid: Imprenta de María de Quiñones, ff. 12r-25v.



- DÍEZ BORQUE, José María (1978). *Sociedad y teatro de la España de Lope de Vega*. Barcelona: Bosch.
- ESTEPA, Luis (1994). *Teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Comunidad de Madrid / Consejería de Educación y Cultura / Centro de Estudios y Actividades Culturales.
- Etiquetas de Palacio, estilo y gobierno de la Casa Real que han de observar y guardar los criados de ella en el uso y ejercicio de sus oficios, desde mayordomo mayor y criados mayores hasta los demás criados inferiores. Funciones de la misma Casa Real ordenadas año de 1562 y reformadas el de 1624 años*. Biblioteca Nacional de España, ms. 8.740, sin foliar.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción (2006). *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GONZÁLEZ, Gregorio (1995). *El Guitón Onofre*. Manuel de las Rivas (ed.). La Rioja: Gobierno de La Rioja.
- HALEY, George (1971). «Lope de Vega y el repertorio de Gaspar de Porras en 1604 y 1606». En A. David Kossoff y José Amor y Vázquez (coords.), *Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Madrid: Castalia, pp. 257-268.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.) (2001). *El teatro breve en el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Laberinto.
- Memorial histórico español* (1862). Madrid: Imprenta Nacional, t. XIV.
- MESONERO ROMANOS, Ramón (1861). *El antiguo Madrid: paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*. Madrid: Establecimiento tipográfico de don F. de P. Mellado.
- RENNERT, Hugo (1909). *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*. New York: Hispanic Society of America.
- SÁNCHEZ ARJONA, José (1898). *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*. Sevilla: E. Rasco.
- SHERGOLD, N. D. y John. E. VAREY (1963). «Some performances of Seventeenth-Century plays». *Bulletin of Hispanic Studies*, XL, pp. 212-244.
- SHERGOLD, N. D. y John. E. VAREY (1982). *Fuentes para la historia del teatro en España I. Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books.
- SOMMER-MATHIS, Andrea (2009). «“Admirables efectos de la providencia...”». Fiesta y poder con motivo de coronaciones en el Sacro Imperio Romano». *Studia Historica. Historia moderna*, 31, pp. 53-94.
- VAREY, John E. (1971). «La creación deliberada de la confusión: estudio de una diversión de Carnestolendas de 1623». En A. David Kossoff y José Amor y Vázquez (coords.). *Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Madrid: Castalia, pp. 745-754.
- VAREY, John E. (1984). «The audience and the play at court spectacles: the role of the King». *Bulletin of Hispanic Studies*, XLI, pp. 398-406.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Juan (1970). *Los celos hacen estrellas*. J. E. Varey y N. D. Shergold (eds.). London: Tamesis Books.

Recibido: 15/06/2019

Aceptado: 29/01/2020





NUEVOS DATOS ACERCA DE LAS FOLLAS DE ENTREMESSES DEL SIGLO DE ORO

RESUMEN: La denominada folia de entremeses es uno de los espectáculos teatrales más desconocidos del Siglo de Oro. Esto se debe en buena medida a la poca atención que le ha prestado la historiografía, y derivado de ello, a la aparente escasez de fuentes documentales que den noticia de en qué consistían y cómo, cuándo y dónde se representaban. En el presente trabajo se documentan puestas en escena de follas de entremeses hasta ahora desconocidas, que se representaron ante los monarcas en el Real Alcázar y en el Buen Retiro. Con ello se pretende un mayor conocimiento sobre este espectáculo.

PALABRAS CLAVE: folia, entremeses, bailes, teatro, Real Alcázar, Buen Retiro.

NEW DATA ABOUT THE *FOLLAS DE ENTREMESSES* OF THE GOLDEN AGE

ABSTRACT: The so-called *folia de entremeses* is one of the most unknown theatrical shows of the Golden Age. The bibliography on this show is scarce and there are hardly any documentary sources that explain how, when and where *follas* were staged. The present study offers new sources. It gives news of the stage of some *follas* for the monarchs in Real Alcázar and Buen Retiro. This is intended to further knowledge about this show.

KEYWORDS: *Folia*, *Entremeses*, Dances, Theatre, *Real Alcázar*, *Buen Retiro*.



PENSAMIENTO E IMAGEN DE LA MUJER EN LAS COMEDIAS CÓMICAS Y SERIAS DE ANTONIO MIRA DE AMESCUA

TATJANA PORTNOVA

Universidad de Granada

tportnova@ugr.es

LUIS GONZAGA ROGER CASTILLO

Universitat Oberta de Catalunya

lrogerc@uoc.edu

1. INTRODUCCIÓN

Mira de Amescua se caracteriza por ser un forjador de personajes femeninos en sus obras (Diego, 1974: 19). En varias ocasiones se ha subrayado que sus comedias podrían considerarse feministas, ya que «encierran un mensaje profundo centrado en los derechos de la mujer; lo que demuestra la originalidad y la modernidad de nuestro dramaturgo» (Villanueva Fernández, 1991: 380).

Hablando sobre el escenario general de la época, los personajes femeninos adquieren un papel importante en el teatro del Siglo de Oro (González González, 1995: 69). Manuel Diago (1995: 117) investiga sobre el desarrollo del personaje femenino en el teatro español y destaca que este va a adquirir protagonismo bastante temprano, ya en el siglo XVI. El autor analiza con atención las comedias de Juan de Timoneda y concluye que el escritor crea obras más inclinadas al lado de la mujer que al del hombre.

Aparte de Timoneda, encontramos otros ejemplos donde la mujer desempeña un papel que le permite luchar por sus derechos y comportarse de una manera muy sorprendente para la época. Miguel de Cervantes (1967: 3) en *El juez de los divorcios* crea el personaje de Mariana, que quiere divorciarse de su marido viejo y que «muestra una sorprendente actitud moderna hacia el matrimonio» (Wilson y Moir, 2001: 81). Tirso de Molina —contemporáneo de Mira de Amescua— escribe multitud de comedias donde las mujeres aparecen como poseedoras del carácter masculino, jugando irónicamente con contrastes de caracteres de los



sexos (Wilson y Moir, 2001: 170). García Sánchez (1998: 240) ha destacado que el lema de varias comedias de Mira de Amescua es «amor, ingenio y mujer», considerando a las mujeres en sí mismas como ingeniosas y capaces de conseguir cualquier cosa cuando están enamoradas.

El objetivo del presente trabajo es establecer las diferencias que Mira de Amescua muestra en el pensamiento y la imagen de la mujer, dependiendo de si se trata de una obra seria o una obra cómica. Nos hemos centrado principalmente en los personajes femeninos protagonistas en mayor o menor grado, dejando aparte los personajes secundarios (criadas, pastoras, graciosas), ya que estos tienen una función diferente —por ejemplo, según Caballero Méndez (2003: 334), los graciosos suelen ser portadores de valores opuestos, aunque complementarios, a los de su amo—.

El análisis se lleva a cabo sobre las siguientes comedias cómicas: *Amor, ingenio y mujer*, *Cuatro milagros de amor*, *La Fénix de Salamanca*, *La tercera de sí misma*, *La ventura de la fea*, *No hay burlas con las mujeres* y *Galán, valiente y discreto*; y en las siguientes comedias serias: *El arpa de David*, *El esclavo del demonio*, *La mesonera del cielo*, *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, *La vida y muerte de la monja de Portugal*, *El hombre de mayor fama* y *La rueda de la fortuna*.

2. LA DEFINICIÓN DE LA COMEDIA EN EL ÁMBITO ESPAÑOL Y TEORÍA DE LA COMEDIA: LA PROBLEMÁTICA DE LA DEFINICIÓN DE COMEDIA Y DIVISIÓN EN SUBGÉNEROS

Hay que precisar el significado del término literario «comedia», problemático en el contexto del teatro español del Siglo de Oro según indican varios investigadores. Así, Elder Olson y Bruce Wardropper (1978: 189) señalan el dilema de la nomenclatura y la identificación de la comedia en el Siglo de Oro: «En el siglo XVII, pues, comedia equivalía a drama. Desgraciadamente, se conservó al mismo tiempo el sentido clásico de la palabra, especialmente en la obra de los preceptistas. Con ello, la palabra resultaba ambigua, significando a la vez teatro (el todo) y comedia (la parte)».

En este trabajo utilizaremos la distinción entre «comedias serias» y «comedias cómicas», partiendo de la clasificación que propone Ignacio Arellano (1995: 255-276) en la introducción general a la obra de Mira de Amescua. La elección de dicha clasificación —y no, por ejemplo, la de Valbuena Prat (1974) que también menciona Arellano (1995: 254), consistente en la división en comedias bíblicas, de santos, palaciegas, etc.— es debida al objetivo de analizar la dependencia del nivel de seriedad de la obra en correlación con la imagen de la mujer que presenta.

Edward M. Wilson y Duncan Moir (2001: 93) destacan que fue Lope de Vega quien apuntó en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* la diferencia



entre el género de la comedia y la tragedia y describió los elementos básicos de estos dos tipos de obras. Lope de Vega (1968: 373) señala:

Por argumento la tragedia tiene la historia, y la comedia, el fingimiento, que nos indica, aunque en una formulación bastante simplificada, que en la comedia el mundo está representado «al revés»; metáfora que suelen mencionar varios investigadores escribiendo sobre la comedia española del Siglo de Oro. Dicha deformación e inversión la experimenta el personaje femenino, que en la realidad social del siglo XVII ejerció escaso papel. De las mujeres en la época se sabe que por lo general, sólo se ocupaban de sus labores o de los rezos. Además en la vida pública no importaban nada de nada (Rozas Marín, 1996: 511).

Entre los estudios sobre las mujeres en la literatura del Siglo de Oro hay investigaciones generales dedicadas a la distinta imagen de la mujer en las obras serias y en las cómicas. Luis González González (1995: 42) subraya que en las obras serias la mujer es «depositaria del honor familiar», mientras en las cómicas es «la que controla el escenario [...] la transgresora de un orden social inventado por los hombres y en el que no se siente libre». Teresa Ferrer Valls (1998: 1) analiza la diferencia entre el género cómico y el serio, destacando que el cómico permite situar en el centro de la acción «personajes femeninos en situaciones más permisivas que el drama».

3. LA IMAGEN DE LA MUJER EN LAS COMEDIAS CÓMICAS DE MIRA DE AMESCUA

3.1. LOS TEMAS DOMINANTES

En las siete comedias estudiadas, la relación hombre-mujer pasa a ser la base de la comedia. El enamoramiento de una mujer y la subsiguiente «conquista» del hombre amado o simplemente la búsqueda, por parte de la mujer, del marido apropiado, se convierten en los temas principales. En *Galán, valiente y discreto* la trama principal queda constituida por la elección de esposo por parte de la duquesa con la ayuda de su criada Porcia. Algo parecido encontramos en *Cuatro milagros de amor*: la dama Ana busca un marido y con la ayuda de su criada Lucrecia pone a los pretendientes a prueba para después elegir el más digno. En *La tercera de sí misma*, a lo largo de tres actos Lucrecia recurre a varias astucias para conseguir su objetivo: el duque de Mantua. La protagonista de *Amor, ingenio y mujer*, debiendo esconder su sexo por causas relativas a la herencia al trono, inventa ardidés para poder comunicarse con su elegido Enrique. *La Fénix de Salamanca* nos cuenta la historia de doña Mencía, que se enamora en Salamanca de don Garcerán y lo persigue, en una actitud claramente masculina, por toda España hasta que le abre sus sentimientos.



Es más compleja la trama de las dos comedias restantes, pero también giran alrededor del amor y el casamiento. En *No hay burlas con las mujeres*, doña Arminda está enamorada de don Lope, pero tras una serie de enredos se despidió de ella. La segunda línea amorosa es la de doña Laura, que viene con don Diego, pero de repente se enamora de don Jacinto. Sigue otra serie de enredos y la comedia termina con dos casamientos, de Laura con Jacinto y de Arminda con Diego. También en *La ventura de la fea* hay dos mujeres y con esto dos líneas de trama. Ángela y Francisca son hermanas, la primera es bella y la segunda fea. Pensando demasiado en sí misma, Ángela rechaza la proposición de matrimonio del viejo Valdivia. Su hermana Francisca la acepta e inmediatamente el viejo muere dejando a su viuda rica. Los tres pretendientes de Ángela ahora piden la mano de Francisca y ella elige a quien siempre ha querido (don Juan).

Es interesante destacar que en *Cuatro milagros de amor* y *La ventura de la fea*, Mira de Amescua presta atención a la fealdad de la mujer de una manera no común: los personajes femeninos que adoptan tal apariencia no son unos seres desdichados, sino más bien al revés. La fealdad de la mujer no se trata como algo negativo, porque las mujeres feas están seguras de sí mismas y consiguen encontrar la felicidad con las personas que les gustan.

3.2. EL CASAMIENTO COMO OBJETIVO DE UNA MUJER

Otro elemento común que encontramos en las comedias cómicas es el deseo de casarse con la persona amada. Cada una de las siete comedias termina con el casamiento de la mujer protagonista con el amado; en la mayoría de los casos, después de un largo camino de astucias por parte de la mujer que llevará finalmente a este casamiento. La única comedia donde se observa una excepción es *La tercera de sí misma*, donde Lucrecia no consigue el amor del duque y le deja voluntariamente casarse con la mujer a quien verdaderamente ama (Porcia).

El objetivo del casamiento responde a la clara realidad sociológica del momento. Los investigadores señalan que en la vida de los siglos XVI y XVII «una de las cosas que más deseaban las mujeres, aparte de ser hermosas, era casarse» (Vigil, 1986: 78). Encontramos en diversas comedias las discusiones sobre el casamiento. Las dos más evidentes son las que abren la acción en *Galán, valiente y discreto* y en *Cuatro milagros de amor*. Ambos ejemplos manifiestan el referido concepto del mundo «al revés». Por un lado, la posibilidad por la parte de una mujer de elegir a un marido, porque en la sociedad de la época «las mujeres no podían elegir, generalmente, al que iba a ser su marido, pues ya lo hacían por ellas sus padres o tutores, y para ello se fijaban en un caballero que tuviera nobleza y fortuna» (Rozas Marín, 1996: 512). Por otro lado, en vez de demostrar su interés por el casamiento, las damas nobles expresan su rechazo al matrimonio. Ambas (la



duquesa de Mantua en *Galán, valiente y discreto* y doña Ana en *Cuatro milagros de amor*) dicen que «han de casarse», lo que indica la necesidad del casamiento, pero no su deseo. En ambos textos las damas van a elegir de entre los hombres, que en cierta manera les gustan, al más digno. De esta manera, surge la cuestión de la importancia de que el marido sea estimable, mientras que la del amor se reduce, cosa que está fuera de la norma, porque la imagen clásica de una mujer en la comedia del Siglo de Oro es la de quien se enamora y persigue su objetivo, como sucede, por ejemplo, en *La tercera de sí misma*.

En otras comedias podemos encontrar personajes femeninos que eligen y evalúan la «calidad» de los maridos, como la condesa Porcia de *La tercera de sí misma*, o Ángela en *La ventura de la fea*. Una de las líneas argumentales de *La Fénix de Salamanca* es la de Alejandra, que tiene que casarse por causas económicas con un hombre mayor y rico. La mujer no lo acepta, porque es un matrimonio desigual y además no ama a su prometido. La joven se rebela contra lo que le prescribe la sociedad, aunque se entiende que en realidad no tiene otra opción: el galán a quien ama no es de un estrato social suficientemente acomodado. De tal modo, las mujeres de las comedias cómicas se suelen rebelar contra las reglas imperantes en la sociedad: el casamiento queda como algo imprescindible para una mujer, pero adquiere libertad en el momento de elegir un marido para sí.

3.3. EL DESEQUILIBRIO ENTRE HOMBRE Y MUJER COMO PROTAGONISTAS

Otro aspecto destacable de las comedias cómicas es el desequilibrio evidente entre los personajes masculinos y femeninos. Como señala González González, en las comedias «los personajes masculinos aparecen como más planos, sin iniciativa, son más simples y a veces poseen los defectos que habitualmente se han atribuido a las mujeres, volubilidad, etc.» (1995: 61). Entre las siete comedias estudiadas no hay ninguna donde el hombre desarrolle el papel de protagonista o —como mínimo— de un personaje con la misma fuerza que la mujer que aparece como protagonista de la obra. En todas estas (aparte de *La ventura de la fea* y quizá *No hay burlas con las mujeres*) son las mujeres quienes eligen al hombre para sí y la trama se desarrolla alrededor de sus ingenios para obtener su objetivo.

Al mismo tiempo, encontramos muchos ejemplos de hombres que están caracterizados por sus defectos. Así, por ejemplo, en *Cuatro milagros de amor* los pretendientes de las damas son uno necio, otro cobarde, el tercero, avaro y el cuarto, un descuidado de sí; o bien son débiles y contradicen la imagen estereotipada de un hombre valiente y vencedor. El mejor ejemplo lo encontramos en *No hay burlas con las mujeres*, donde la protagonista, doña Arminda, se venga de Lope —su antiguo amante, que la ha engañado hablando de amor con otra— matándolo de un disparo de pistola.



En las comedias cómicas se establece la imagen de la mujer protagonista con un carácter fuerte y de un hombre que no llega a destacar y que además, en muchas ocasiones, posee unos rasgos de carácter negativos.

3.4. MUJER DISFRAZADA DE HOMBRE

Carmen Bravo-Villasante escribe en su libro dedicado a los estudios sobre la mujer vestida de hombre en el teatro español:

Existe en la literatura española, especialmente en el teatro del siglo XVII, una multitud de mujeres atrevidas que, bien por un motivo o por otro, adoptan el indumento varonil y se lanzan a una aventura arriesgada en busca de su felicidad. [...] atraviesan bizarras la escena [...] defendidas por la doble arma de su espada y su astucia (1976: 3).

Después hace referencia a que en la literatura española existen dos figuras principales: la «mujer enamorada» y la «heroica-guerrera». La primera, «muy femenina y normal, y la segunda, hombruna y de una amoralidad casi siempre patológica» (Bravo-Villasante, 1976: 3). La obra de Mira de Amescua tampoco carece de tales personajes. Dentro de las comedias analizadas encontramos *La Fénix de Salamanca*, *Amor, ingenio y mujer* y *La tercera de sí misma*, donde las mujeres protagonistas coinciden con la descripción de la mujer enamorada que somete Bravo-Villasante.

Si comparamos a Lucrecia de *La tercera de sí misma* y a doña Mencía de *La Fénix de Salamanca* se aprecia una diferencia evidente entre ellas: en un caso una consigue su objetivo y en el otro no. Lucrecia, en comparación con doña Mencía, es mucho más varonil, mientras que doña Mencía de *La Fénix de Salamanca* no carece de feminidad. Argente del Castillo subraya en el personaje de doña Mencía que «reivindica la capacidad de poder actuar y arrastra a las otras dos mujeres tras ella, pero su carácter varonil no pasa de esta actitud, ella aspira a triunfar con sus armas de mujer y así, cuando lo necesita, utiliza todo su encanto femenino» (1996: 129). En cambio a Lucrecia el amor la ha convertido en hombre, no solo por fuera, sino también por dentro y tal mujer no carecerá de interés para la mayoría de los hombres.

La diferencia de la función del disfraz varonil en *Amor, ingenio y mujer* es que aquí la obra se deja llevar por la realidad de la vida española de la época (Caballero Méndez, 2003: 333), añadiendo un trasfondo histórico de mayor seriedad. La protagonista, la infanta Matilde, esconde su sexo femenino, apareciendo como el infante Carlos por cuestiones relativas a la herencia al trono: su padre no tiene hijos y para mantener la Corona desde la niñez educa a la infanta como a un varón. Matilde obedece a su padre, juega el papel social que le han prescrito, pero



al enamorarse tiene que mostrar astucia para abrir sus sentimientos al elegido. Inventa a una hermana gemela y, por otra parte, consigue que se cambie la ley sálica. De tal manera, el disfraz varonil desempeña aquí una función más bien social; aunque por dentro de este se esconde una imagen femenina muy extraordinaria que puede desarrollar perfectamente el papel del hombre.

4. LA IMAGEN DE LA MUJER EN LAS COMEDIAS SERIAS DE MIRA DE AMESCUA

4.1. LOS TEMAS DOMINANTES

Hemos establecido que, en las comedias cómicas, el amor es el tema principal, el eje de la trama. Algo diferente sucede en las comedias serias: el amor sigue estando presente, pero apenas tiene la función vehicular de la obra. En las siete comedias serias estudiadas en este trabajo encontramos un amplio abanico de temas principales.

Así, *El esclavo del demonio* se basa en la leyenda de fray Gil de Santarem y el tema principal es su tentación y el «pacto con el diablo». Las comedias *La mesonera del cielo* y *La vida y muerte de la monja de Portugal* nos presentan un caso similar: la primera tiene por sujeto la leyenda de Abraham, un santo ermitaño del siglo IV, y su sobrina María; la segunda es una comedia hagiográfica, aunque la protagonista aquí es falsa e inventada, pero la base de la obra también recae sobre la idea de la tentación, de aquí la seriedad de la comedia. El acercamiento a la realidad se refuerza por medio de la introducción de un trasfondo histórico, ya que se mencionan los acontecimientos de la batalla con Inglaterra y de la Armada Invencible.

El Arpa de David, *La rueda de la fortuna* y *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* tienen como punto de partida el tema de los cambios de la fortuna. Como destaca Villanueva Fernández (1991: 367) para las «piezas dramáticas» de Mira de Amescua el tema de la fortuna es una especie de origen para la producción. *El arpa de David* narra al estilo barroco la «inestabilidad de la fortuna y de los bienes terrenales» (García Sánchez, 2001: 99); asimismo, se observa un gran influjo bíblico. También en *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* encontramos en segundo plano el trasfondo histórico: los acontecimientos tienen lugar en la época de las luchas entre los hijos de Alfonso III de Asturias (Presotto, 2009: 569). Como señala Fernández Labrada (2001: 305), *El hombre de mayor fama* es una obra que sintetiza las hazañas de Hércules, centrándose en sus relaciones amorosas. Es importante que el tema de amor no se presenta en primer plano, sino que comparte el argumento con los acontecimientos míticos.

Por lo tanto, en las comedias serias hay una tendencia a los temas mitológicos y religiosos, así como al de la fortuna. El trasfondo histórico ocupa un lugar



relevante. Estas conclusiones van en la línea de lo que destacó Ignacio Arellano señalando que la obra de Mira de Amescua se caracteriza por «el cultivo de diversos subgéneros y la escasez de piezas cómicas [...] más inclinado a la comedia seria de lección moral» (1995: 253).

4.2. LA ACTITUD DE LAS MUJERES ANTE EL CASAMIENTO EN LAS COMEDIAS SERIAS

Si en las comedias cómicas nos encontrábamos con mujeres que eligen a un hombre y consiguen que sea su marido, en las comedias serias, en la mayoría de los casos, es el hombre el que elige a la mujer, sea el galán, el padre o el mismo rey.

En *El esclavo del demonio* y *La mesonera del cielo* encontramos a dos mujeres (Lisarda y María correspondientemente) que se rebelan contra el matrimonio. La primera lo hace para defender sus derechos y protestar contra la voluntad de su padre, acercándose a las protagonistas de las comedias serias (puede ser por el carácter fronterizo de esta comedia que, siendo seria, incorpora elementos cómicos).

El padre de Lisarda quiere casarla con don Sancho, pero Lisarda, enamorada de don Diego, no obedece. Este comportamiento se encuentra bajo el ojo crítico de la sociedad; algo que no encontramos en las comedias cómicas. Además, se elogia el carácter femenino que posee la hermana de Lisarda, Leonor. Según Villanueva Fernández, Leonor «reúne incontables “virtudes” cristianas: la comprensión, la misericordia y el amor (caridad). Un auténtico dechado de perfecciones» (2004: 121). Cuando Lisarda se escapa de su casa, su padre insiste en que Leonor se case ahora con don Sancho y esta, aunque iba a ser monja, lo acepta porque es la voluntad de su padre.

María, en *La mesonera del cielo*, se opone al casamiento, pero en este caso sin contradecir al subgénero: su comportamiento está justificado por el deseo de servir a Dios. Hay que señalar que, para algunos investigadores, dicha comedia era la causa de atribuirle a Mira de Amescua opiniones misóginas (Villanueva Fernández, 1998: 446).

En el resto de las comedias es el hombre el que toma la decisión. En *El arpa de David* y en *El hombre de mayor fama* es el padre quien da la mano de su hija al varón. En *La vida y muerte de la monja de Portugal*, los padres de don Juan no quieren que se case con María y lo mandan a luchar a Inglaterra, imposibilitando de esta manera el matrimonio que desea su hija. Al final de *La rueda de la fortuna* el general Felipe elige con quién se va a casar, y elige a la infanta y no a la persa Mitilene en quien también estaba interesado. En *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* es el rey quien decide a quién dar la mano de Leonor, que antes se encontraba indecisa entre dos pretendientes, don Porcelos y don Vela.

Por lo tanto, en las comedias serias la mujer no decide en el momento de la elección del marido, sino que la decisión la toma su padre o el pretendiente mismo



o un sujeto de alto estrato social. Aun así, en este desplazamiento de la elección se puede observar cómo se subraya la relación de autoridad entre la figura decisoria o árbitro y la mujer.

4.3. EL DESEQUILIBRIO ENTRE EL HOMBRE Y LA MUJER COMO PROTAGONISTA

En comparación con las comedias cómicas, en las serias encontramos pocos ejemplos de fuerte protagonismo femenino que sobresalga o se acerque al hombre. Aparece solo en las comedias que mantienen ciertos rasgos cómicos (como es el caso de Mitilene en *La rueda de la fortuna* y Lisarda en *El esclavo del demonio*) o bien la función de dicho protagonismo es religiosa y didáctico-moral, mediante personajes monjas. En otras comedias la acción gira alrededor del hombre: David en el caso de *El arpa de David*, don Vela y don Porcelos en *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* y Hércules en *El hombre de mayor fama*.

Las mujeres protagonistas de *La mesonera del cielo* y de *La vida y muerte de la monja de Portugal* deciden servir a Dios, y la comedia gira alrededor de su camino hasta volverse santas. Lo que nos interesa es la manera de construir este camino por parte del autor y la propia personalidad de dos mujeres que se esconde detrás de su comportamiento en los diversos acontecimientos. Ambas son puestas a prueba por el diablo y no la pasan: una, aunque después de cierta resistencia, cede ante la tentación y tiene relaciones amorosas con Alejandro; otra es un personaje totalmente negativo en el plano religioso, decide ser monja, pero muy pronto se deja vencer por la vanidad y finge vivir una vida santa. En cierto momento se arrepiente, pero ya es tarde y es condenada por la Inquisición. Solamente al final de la comedia, después de su muerte, el hecho de que vea al niño Jesús nos indica su salvación.

Ambas mujeres se presentan en las comedias como unos seres débiles que siguen sus deseos y sin fuerza suficiente para resistir ante el demonio. También es propio de las mujeres en otras comedias tener varios defectos o rasgos de carácter débil en oposición a los hombres, que carecen de ellos (por ejemplo, Bersabé de *El arpa de David* no muestra vergüenza en la escena donde descubre que el rey la vio bañándose).

Algunas veces hay oposición entre personajes femeninos: uno representa la moral y otro lo contrario. Algo parecido se vio ya en Lisarda y Leonor en *El esclavo del demonio*. Así son Yole y Diamira. Esta última es el modelo positivo que está dispuesta sacrificarse por el amor, mientras que la primera es el modelo negativo que lleva al héroe por el camino de la degradación. A primera vista parece que Yole tendría que caracterizarse en la misma línea de las mujeres varoniles de las comedias cómicas, pero la diferencia consiste en que la función de una mujer varonil aquí es, en menor parte, unirse con un hombre y, en mayor



parte, desempeñar la función moralizadora de la comedia, mostrando dos posturas morales ante la vida mediante dos personajes femeninos contrapuestos (Fernández Labrada, 1998: 230).

De esta manera, en las comedias serias el equilibrio de protagonismo se inclina hacia los personajes masculinos, aunque encontramos algunos casos en sentido contrario. La notable importancia de personajes femeninos se explica bien por las intenciones didácticas y morales, o bien por la incorporación de elementos cómicos en la comedia seria.

4.4. EL DISFRAZ VARONIL EN *EL ESCLAVO DEL DEMONIO* Y *EL HOMBRE DE MAYOR FAMA*

También en las comedias serias encontramos casos en los que la mujer aparece en el escenario vestida de hombre. Concretamente, en las comedias de *El esclavo del demonio* y *El hombre de mayor fama*. Si en las obras cómicas la mujer se disfrazaba de hombre, solía hacerlo —aunque no obligatoriamente— para conseguir su objetivo, que no era otra cosa que el hombre de quien estaba enamorada; pero en las dos comedias mencionadas la función del disfraz es diferente.

En *El esclavo del demonio*, Lisarda recurre al disfraz varonil como instrumento para vengarse de don Gil, que ha gozado de ella haciéndose pasar por don Diego. De esa manera, el recurso aparece vinculado a la justicia y el honor. Más difíciles son las relaciones que se establecen entre el personaje de la mujer vestida de hombre y la acción principal de la trama en *El hombre de mayor fama*. Diamira se disfraza de hombre para ir a Italia, donde se encuentra a Hércules, quien la traicionó casándose allí con la hija del rey. La mujer ofendida le persigue, le escribe una carta, pero él no reacciona. Diamira vestida de truhan sigue estando al lado de él en la corte. Al mismo tiempo, Hércules se viste con galas nobles y empieza a comportarse como un rey vago.

Fernández Labrada (1998: 223) interpreta esta escena como el punto culminante de la fidelidad y valentía de Diamira, mientras que Hércules vestido de mujer se encuentra en el momento más bajo de su historia. Por lo tanto, por una parte el disfraz varonil parece seguir la línea argumental ordinaria de la mujer que persigue a su amado, pero por otra sirve para crear una comparación encubierta entre Diamira y Hércules que remite al sentido moral antes mencionado.

5. CONCLUSIONES

En las comedias analizadas se observan los cambios en el personaje y la imagen de la mujer dependiendo del subgénero en el que aparece. En primer lugar, hemos establecido que la imagen de la mujer en las comedias cómicas es diferente en comparación con la de las comedias serias. Ante todo, esto queda directamente



referido al protagonismo de la mujer: si en las primeras la mujer se convierte en el eje de la comedia, en las segundas se queda en un segundo plano, o si se convierte en la protagonista, suele ser una santa que tiene el papel principal en una obra seria por motivos religiosos. Al mismo tiempo, el protagonismo de la mujer está inseparablemente vinculado con el tema del dominio. De tal modo, las comedias cómicas suelen presentar al público situaciones que giran alrededor del amor, con lo que, en concordancia con la teoría del mundo al revés de la comedia, la mujer se presenta en primer plano. Como contrapartida, las comedias serias, sean estas teológicas, sociales o históricas, suelen tener como argumento temáticas relacionadas con la moral. En todos estos casos, el hombre adquiere mayor protagonismo y los personajes femeninos quedan como medios complementarios para transmitir al público la idea moral de la obra.

En segundo lugar, el tema del casamiento aparece en ambos subgéneros como reflejo de la realidad histórica, siendo de notar una diferencia significativa en el comportamiento de las mujeres ante él. Así, el matrimonio se presenta en ambos casos como algo imprescindible para una mujer, pero en las comedias cómicas la mujer tiene cierta libertad en la elección del marido o como mínimo, si en un principio no tiene posibilidades para elegir, después de haberse rebelado contra la decisión que se le impone, consigue al marido que quiere. En cuanto a las comedias serias, suele ser el hombre el que elige el marido para una mujer, siendo este el padre, el pretendiente o una persona con un estatus social más alto. La mujer en la mayoría de los casos obedece a la decisión del hombre.

En tercer lugar, en las comedias cómicas los personajes femeninos son los que cuentan con más fuerza y virtudes, mientras que los hombres suelen tener más defectos. A su vez, en las comedias serias es el hombre quien se presenta lleno de fuerza o de virtudes y la mujer en muchas ocasiones llega a ser un personaje débil y falto de voluntad. Hay que mencionar que algunos defectos, que suelen tomarse como algo negativo, en las comedias cómicas adquieren una carga de valor diferente. De esta forma, vemos que la fealdad no se manifiesta como un defecto insoslayable, al mismo tiempo que se proclama que lo más importante son las virtudes del alma.

Además, el disfraz varonil también aparece en ambos subgéneros, aunque con ciertas diferencias. En las comedias cómicas su función es conseguir al amado y el objetivo de su uso es provocar la risa, manifestación de la subversión propia de la comedia y del mundo al revés, mientras que en las comedias serias una mujer vestida de hombre suele subordinarse a los objetivos morales de la obra y servir como medio auxiliar para crear una imagen que demuestra al espectador un comportamiento correcto o incorrecto de un cierto personaje.



BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- ARGENTE DEL CASTILLO, Concepción (1996). «La mujer entre la confusión y el ingenio. (Apuntes sobre *La Fénix de Salamanca*)». En Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero: actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, 1, pp. 115-136.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1976). *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Madrid: SGEL.
- CABALLERO MÉNDEZ, Ascensión (2003). «Introducción a *Amor, ingenio y mujer*». En Agustín de la Granja (coord.), *Mira de Amescua, Antonio, Teatro completo III*. Granada: Universidad de Granada, pp. 329-419.
- DIAGO, Manuel (1995). «La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia (A propósito de *Las tres Comedias* de Joan Timoneda)». *Criticón*, 63, pp. 103-117.
- DIEGO, Gerardo (1974). «Mira de Amescua, hombre y poeta». *ABC*, 19, 25 de junio de 1974 <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1974/06/25/019.html>> [Consulta: 03/04/2020].
- FERNÁNDEZ LABRADA, Manuel (1998). «Diamira y Yole, dos modelos de mujer para seducir a un héroe (a propósito de *El hombre de mayor fama*, de Mira de Amescua)». En Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del siglo de oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*. Granada: Universidad de Granada, pp. 217-231.
- FERNÁNDEZ LABRADA, Manuel (2001). «Introducción a *El hombre de mayor fama*». En Agustín de la Granja (coord.), *Mira de Amescua, Antonio. Teatro completo I*. Granada: Universidad de Granada, pp. 305-307.
- FERRER VALLS, Teresa (1998). «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral». *Cuadernos Escénicos*, 5, pp. 11-32.
- GARCÍA SÁNCHEZ, María Concepción (1998). «Actitudes y comportamientos femeninos en algunas comedias de Mira de Amescua». En Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*. Granada: Universidad de Granada, pp. 233-248.
- GARCÍA SÁNCHEZ, María Concepción (2001). «Introducción a *Arpa de David*». En Agustín de la Granja (coord.), *Mira de Amescua, Antonio, Teatro completo I*. Granada: Universidad de Granada, pp. 99-103.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis (1995). «La mujer en el teatro del Siglo de Oro español». *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, 6-7, pp. 41-70.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio (2001). *Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada / Diputación de Granada, vol. I, pp. 97-206; 303-380.



- MIRA DE AMESCUA, Antonio (2002). *Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada / Diputación de Granada, vol. II, pp. 437-561.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio (2003). *Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada / Diputación de Granada, vol. III, pp. 327-419.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio (2004). *Teatro completo*. Granada, Universidad de Granada / Diputación de Granada, vol. IV, pp. 113-240; 431-564; 565-666.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio (2005). *Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada / Diputación de Granada, vol. V, pp. 263-355; 555-641.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio (2008). *Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada / Diputación de Granada, vol. VIII, pp. 381-490.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio (2009). *Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada / Diputación de Granada, vol. IX, pp. 135-245; 569-686.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio (2011). *Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada / Diputación de Granada, vol. XI, pp. 277-404.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio (2012). *Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada / Diputación de Granada, vol. XII, pp. 489-630.
- OLSON, Elder y Bruce WARDROPPER (1978). *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel.
- PRESOTTO, Marco (2009). «Introducción a *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*». En Agustín de la Granja (coord.), *Mira de Amescua, Antonio. Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada / Diputación de Granada, vol. IX, pp. 569-686.
- ROZAS MARÍN, Dolores (1996). «La falsa apariencia de Lucrecia en *Cuatro milagros de amor*, de Mira de Amescua». En Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira Amescua en candelero: actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, vol. I, pp. 511-520.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1974). *El teatro español en su Siglo de Oro*. Barcelona: Planeta.
- VEGA, Lope de (1968). *Selección de obras de Lope de Vega*. Bilbao: Moretón.
- VIGIL, Mariló (1986). *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI.
- VILLANUEVA FERNÁNDEZ, Juan Manuel (1991). «El teatro de Mira de Amescua». *RILCE*, 7, pp. 363-381.
- VILLANUEVA FERNÁNDEZ, Juan Manuel (1998). «¿Fue misógino Mira de Amescua?». En Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del siglo de oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*. Granada: Universidad de Granada, pp. 429-453.
- VILLANUEVA FERNÁNDEZ, Juan Manuel (2004). «Introducción a *El esclavo del demonio*». En Agustín de la Granja (coord.), *Mira de Amescua, Antonio. Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada, vol. IV, pp. 115-240.
- WILSON, Edward M. y Duncan MOIR (2001). *Historia de literatura española, 3. Siglo de Oro: teatro*. Barcelona: Ariel.

Recibido: 19/04/2020

Aceptado: 12/06/2020





PENSAMIENTO E IMAGEN DE LA MUJER EN LAS COMEDIAS CÓMICAS
Y SERIAS DE ANTONIO MIRA DE AMESCUA

RESUMEN: Los personajes femeninos tienen una presencia importante en las obras teatrales de Antonio Mira de Amescua (1577-1644). Dentro de su obra, recurriendo a la denominación genérica de comedia, como referida a toda producción teatral en el Siglo de Oro, cabe distinguir entre comedias serias y cómicas, atendiendo al tono general de la obra, a las peripecias argumentales y al modo en que concluye. Los personajes femeninos, no obstante, reciben un tratamiento considerablemente diferente, tanto en el pensamiento e imagen sobre la mujer como en la temática a la que sirve de vehículo. La investigación analiza catorce comedias de Mira de Amescua, siete cómicas y siete serias, para extraer el pensamiento, imagen y temática de los personajes femeninos. Se comprueban y contrastan las diferencias existentes entre ambas clases de comedias, presentando una imagen de la mujer mucho más libre en las obras cómicas, llegando incluso en ocasiones a la inversión de roles con el hombre, otorgando el protagonismo a las figuras femeninas y haciendo predominar la libertad de elección en el matrimonio. En las obras serias, en sentido contrario, se observa el predominio de los personajes femeninos como secundarios, la delegación de la elección en el matrimonio en figuras masculinas de autoridad y una asunción de roles convencionales o hagiográficos.

PALABRAS CLAVE: mujer, pensamiento, imagen, Mira de Amescua, comedia, Siglo de Oro, literatura.

THINKING AND IMAGEN OF THE WOMAN IN COMIC AND SERIOUS COMEDIES
OF ANTONIO MIRA DE AMESCUA

ABSTRACT: Female characters have an important presence in the plays of Antonio Mira de Amescua (1577-1644). Using the generic naming of the term «comedy», as referring to all theatrical production in the Spanish Golden Age, we can distinguish in his works serious and comic comedies, following the general tone of a play, the plot and the way in which a play concludes. The female characters, however, receive a considerably different treatment, both in terms of thought and image of women and in the theme surrounding women. The present study analyzes fourteen comedies by Mira de Amescua, seven comic ones and seven serious. Our aim is to extract the thoughts, images and themes around the female characters. We contrast the differences between both classes of comedies, detecting a much freer image of women in comic ones, sometimes even reversing roles with men, giving prominence to female figures and giving them freedom of choice in marriage. In serious works, on the contrary, the roles of female characters are secondary, the delegation of the choice of marriage remains with authoritative male figures, and there is an assumption of conventional or saintly roles.

KEYWORDS: Woman, Thinking, Image, Mira de Amescua, Comedy, Spanish Golden Age, Literature.



ALGUNAS POSIBLES ENMIENDAS A LAS *RIMAS* DE LOPE A PARTIR DE LAS VERSIONES TEMPRANAS*

FERNANDO RODRÍGUEZ-GALLEGO

Universitat de les Illes Balears – IEHM

f.rodriquez-gallego@uib.cat

Lope de Vega destaca en el panorama poético castellano de los siglos ^{xvi} y ^{xvii} por haber utilizado la imprenta como cauce fundamental de difusión de su poesía, frente a lo que sucedió con otros poetas canónicos de la época (Garcilaso, fray Luis de León, Aldana, Góngora, Quevedo...), cuyas poesías solo fueron impresas póstumamente, al margen de la edición ocasional de algunos poemas sueltos. Como recuerda Antonio Carreira, en el Siglo de Oro «hubo escritores que se negaron a imprimir sus obras, e incluso miraron con desdén a quienes hacían gemir las prensas» (2001: 21).

No fue este, sin embargo, el caso de Lope y su poesía, uno de cuyos grandes hitos lo encontramos en las *Rimas*, publicadas parcialmente en 1602 (los 200 sonetos) en el volumen *La hermosa de Angélica con otras diversas rimas* y, en su forma definitiva, ya con el título de *Rimas*, en 1604, edición en la que se introducen modificaciones en los sonetos 2, 3 y 44, se añaden sendos epígrafes en los sonetos 11, 26, 72 y 91, y se incluye, tras los 200 sonetos, una segunda parte con poemas métrica y temáticamente variados (Sánchez Jiménez y Rodríguez-Gallego, en prensa). La mayoría de los poemas contenidos en las *Rimas* solo se difundieron a través de la imprenta, y su transmisión textual, a partir de la edición de 1604 (que incluye algunas correcciones del autor), es estrictamente lineal (Pedraza Jiménez, 1993-1994: I, 104). Sin embargo, otros poemas, normalmente sonetos escritos ya hacía tiempo y que fueron (re)utilizados en las *Rimas*, se han conservado también en manuscritos (hemos localizado 62,

* Este trabajo se ha beneficiado de mi participación en los proyectos de investigación con referencias PGC2018-094395-B-I00 y PGC2018-096004-A-I00 (MCIU/AEI/FEDER, EU).



de diferente valor, que contienen al menos un texto de las *Rimas*)¹ o fueron incluidos en comedias, por lo que pueden presentar variantes de importancia, en muchos casos autoriales.

La difusión de algunos sonetos de las *Rimas* antes de la inclusión de los textos en la edición de 1602 fue muy notable. Así, los manuscritos que han conservado sonetos como el 20 («Si culpa el concebir, nacer tormento»), el 64 («Yo vi, sobre dos piedras plateadas») o el 191 («Es la mujer del hombre lo más bueno»), los tres más difundidos del corpus, se acercan a la veintena, lo que hace que las variantes, de mayor o menor relevancia, aumenten exponencialmente.

En todo caso, estas versiones manuscritas o contenidas en comedias han tendido a considerarse muy valiosas con respecto a la génesis de los textos (pueden verse, por ejemplo, Montesinos, 1967: 109-120; Lázaro Carreter, 1992: 162-166; McNair, 2005), pero no tanto para la fijación definitiva de estos. Es decir, vienen a interesar más a la genética textual (con el inconveniente de no ser siempre fácil discernir entre variantes de copista y de autor) que a la crítica textual propiamente dicha, que ha considerado la versión de las *Rimas* la definitiva y solo ha atendido a las posibles modificaciones que haya podido introducir Lope en las diferentes ediciones de estas. Así, las dos ediciones críticas de las *Rimas* que se han publicado hasta la fecha, las de Felipe Pedraza (1993-1994) y Antonio Carreño (1998), que discrepan entre sí en cuanto a la edición de las *Rimas* que han utilizado como texto base —la sevillana de 1604 en el caso de Pedraza (1993-1994: I, 118-119), la madrileña de 1609 en el de Carreño (1998: CII)—, sí coinciden en no haber modificado el texto que seguían para acoger variantes de versiones anteriores conservadas en manuscritos o comedias, que relegan siempre al aparato.

Sin embargo, he detectado algunos lugares, más o menos dudosos y de distinta relevancia, en los que la consulta de estas versiones más tempranas invita a pensar que en la primera edición de las *Rimas* pudo haberse deslizado un error que pasó inadvertido tanto en la de 1604, corregida en algunos textos por Lope, como en las sucesivas. El primero lo encontramos en el soneto 18 («Píramo triste, que de Tisbe mira»), vv. 9-11:

¹ Lamentablemente, no hemos tenido acceso a la base de datos *Bibliografía de la Poesía Áurea* (BIPA), preparada por Ralph DiFranco y José J. Labrador Herraiz, pues todavía no está en acceso abierto. Seguramente, cuando esté disponible para público e investigadores, pueda aumentarse el número de manuscritos que conservan versiones de las *Rimas*, dado el ingente trabajo realizado por ambos profesores en las últimas décadas. Véase DiFranco y Labrador Herraiz (2001).



A²

Biblioteca Nacional de España, ms. 3.890

Tisbe vuelve y le mira apenas, cuando arroja el blanco pecho al hierro fuerte, más que de sangre de piedad desnudo.

Tisbe le busca y mira apenas, cuando arroja el blando pecho al hierro fuerte, más que de sangre de piedad desnudo.

La variante «blanco-blando» ya llamó la atención de Felipe Pedraza, quien, aunque editó «blanco», de acuerdo con el texto de las *Rimas*, aventuró en nota que el sorprendente paso de «blando» a «blanco» en este verso tal vez se debiese a una errata (1993-1994: I, 224). En efecto, cuesta trabajo pensar que haya sido Lope quien cambiase el adjetivo «blando», que establece una intensa antítesis con «fuerte», por «blanco», adjetivo que acompañaba a «pecho» con mucha frecuencia en textos áureos, también de Lope, lo que invita a pensar en una *lectio facilior* introducida por el cajista de *A*.

Una variante que encontramos en *La corona merecida* parece sustentar esta hipótesis de que Lope escribió «blando», lectura modificada en «blanco» por algún cajista. En los vv. 665-666 de la comedia, Lope escribió en el autógrafo, de su puño y letra: «Es de un cisne su garganta / en blandura y en color» (Vega Carpio, 2015: 665), lectura que se modificó, posiblemente de manera ajena a Lope, al ser editada la obra en la *Parte XIV* en «Es de un cisne su garganta / en blancura y en color». Esta variante podría ser vista como argumento a favor de enmendar también este lugar de las *Rimas*.

Sin embargo, cabe ser cautos. En el TESO, mientras que solo se encuentra una ocurrencia de «blando pecho» en textos de Lope, son nada menos que once aquellas en las que es «blanco» el adjetivo que lo acompaña, entre las que podemos destacar dos, por su contexto en parte similar al de este soneto de las *Rimas*. En *Los Ramírez de Arellano* dice don Enrique, tratando de la muerte de su madre:

Dejole, según me han dicho,
todo el puñal alevoso
metido en el blanco pecho

(Vega Carpio, 1954: 157, vv. 855-857).

En *El caballero del Sacramento*, narrando cómo una armada se lleva a la bella doña Gracia, traza el capitán el siguiente símil:

² Utilizo la sigla *A* para referirme a la primera edición de los doscientos sonetos, incluida en el volumen *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*, Madrid, en la imprenta de Pedro Madrigal, 1602. Si no se indica lo contrario, las lecturas de *A* fueron mantenidas por las ediciones posteriores de las *Rimas*.



y como el gavián cuando se ceba
el blanco pecho de la presa amada
entre el pico y las uñas, de quien fueras
águila caudalosa si le vieras

(Vega Carpio, 2016a: 618, vv. 1.382-1.385).

Parece, pues, que la fórmula «blanco pecho» era del agrado del poeta y, tal vez de haber escrito «blando» en una primera versión, quiso modificarlo por «blanco» al incluir el soneto en las *Rimas*, si es que la variante «blando» no es de copista, atraída precisamente por la antítesis con el «hierro fuerte». A la vista de la variante de *La corona merecida*, no cabe descartar, sin embargo, que no haya sido Lope el responsable de introducir la variante «blanco».

Un nuevo pasaje dudoso aparece en el soneto 52, vv. 1-8:

A

Entre aquestas columnas abrasadas,
frías cenizas de la ardiente llama
de la ciudad famosa que se llama
ejemplo de soberbias acabadas;
entre estas otro tiempo levantadas,
y ya de fieras deleitosa cama,
entre aquestas rüinas, que la fama
por memoria dejó medio abrasadas;

Biblioteca Nacional de España,
ms. 2.856 / *El ganso de oro*

Entre aquestas columnas derribadas,
frías cenizas de la ardiente llama
de la ciudad famosa que se llama
ejemplo de soberbias acabadas;
entre estas otro tiempo levantadas,
y ya de fieras deleitosa cama,
entre aquestas rüinas, que la fama
por memoria dejó medio abrasadas;

Como puede observarse, además de la fea rima asonante entre todos los versos de los cuartetos, en *A* se repite «abrasadas» en posición de rima en vv. 1 y 8, lo que no parece muy feliz, aunque tampoco es algo completamente extraño en Lope³. Sin embargo, en las versiones tempranas del soneto que nos han llegado en la comedia *El ganso de oro*⁴ y en el ms. 2.856 de la Biblioteca Nacional de España, no se produce esta repetición, ya que leen, en el primer verso, «derribadas». Resulta difícil asumir que, partiendo de la lectura «derribadas», Lope decidiese modificar el adjetivo para cambiarlo por «abrasadas», con lo que se reitera el que ya utiliza en v. 8. ¿Será, pues, error de *A* que se transmitió a todas las ediciones posteriores? En la versión inicial, «derribadas» establecía un fuerte contraste con «levantadas» (v. 5), que se pierde en la versión de las *Rimas*, en la que, al contrario, se gana uno

³ No es el único lugar de las *Rimas* en que sucede. Así, en el soneto 134 se repite el adjetivo «provechosa» en posición de rima en los vv. 1 y 5. En vv. 2-3 del soneto que nos ocupa también repitió Lope la misma palabra en posición de rima, «llama», aunque en realidad es un caso de dos palabras distintas, pero homófonas: un sustantivo en v. 2, una forma verbal en v. 3.

⁴ *El ganso de oro* se ha conservado en el ms. II/463(5) de la Real Biblioteca, ff. 89-110. El soneto se encuentra en el f. 98r.



nuevo entre «abrasadas» y «frías» (vv. 1-2). Además, las «cenizas» y la «ardiente llama» del v. 2, que remiten a un campo semántico más cercano a lo «abrasado» que a lo «derribado», tal vez atrajesen el error de copia. La hipótesis del error parece más plausible que el atribuir la variante al propio Lope, aunque quizá este en un primer momento escribiese «derribadas», que cambió después en «abrasadas» buscando ese contraste con «frías», sin percatarse de que usaba la palabra más adelante, también en posición de rima.

En este caso los lugares paralelos ayudan menos, pues tanto «derribadas» como «abrasadas» son términos genuinos de Lope y aparecen en contextos similares. En todo caso, sí cabe constatar el uso de «derribadas» por parte del Fénix, ya en las propias *Rimas*, en la epístola «Al contador Gaspar de Barrionuevo», donde la aplica en v. 249 a unas paredes (Vega Carpio, 1993-1994: II, 297). De manera más interesante, en la *Jerusalén conquistada* el adjetivo se aplica al sustantivo «colunas» y en contexto amoroso, como en el soneto de las *Rimas*:

Cuatro colunas derribadas veo
del edificio de mi amor y casa
y la basa mayor de mi trofeo,
que le fundé sobre tan fuerte basa

(Vega Carpio, 1951: 183).

En el soneto 56 («Que eternamente las cuarenta y nueve»), se lee así en los tercetos (vv. 9-14):

<p style="text-align: center;">A</p> <p>que pague Prometeo el loco aviso de ser ladrón de la divina llama en el Caucaso que sus brazos liga, terribles penas son, mas de improviso ver otro amante en brazos de su dama, si son mayores, quien lo vio lo diga.</p>	<p style="text-align: center;"><i>Los palacios de Galiana / Theatro de los dioses de la gentilidad</i></p> <p>que pague Prometeo el loco aviso de ser ladrón de la divina llama en el Caucaso que sus miembros liga, terribles penas son, mas de improviso ver su amante en los brazos de otra dama⁵, si son mayores, quien lo vio lo diga.</p>
--	--

En una versión temprana del soneto, contenida en la comedia *Los palacios de Galiana*⁶, en el v. 11 se lee «miembros», lectura que pasó a «brazos» en las *Rimas*. En principio, podría pensarse que se trata de una variante introducida por Lope, por las razones que fuesen. Sin embargo, hemos de notar que la palabra «brazos»

⁵ En la obra el soneto lo recita Armelina, que lo ajusta a su situación dentro de la trama.

⁶ La comedia fue publicada en la *Parte veinte y tres de las comedias de Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello, 1638, ff. 230v-257v (el soneto se encuentra en el f. 237v).



se repite en el v. 13, de tal manera que quizá la lectura de *A* se deba más bien a un error atraído por la presencia de «brazos» dos versos después. En este caso hemos de añadir, además, un pequeño elemento sorprendente, debido a la presencia del soneto en el *Theatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria, publicado en 1620. El soneto se encuentra en la p. 560 y su texto, aunque coincide con la versión de las *Rimas* (como sucede en otros poemas de la colección incluidos en el *Theatro*), presenta también en este verso la variante «miembros». Da la impresión, pues, de que en el *Theatro* se quiso corregir la versión de las *Rimas*, tal vez por conocerse la de *Los palacios de Galiana*, si es que no fue indicación del propio Lope, quien firmó una aprobación del *Theatro*.

Otro posible error de los impresos lo encontramos en el conocido soneto 126 («Desmayarse, atreverse, estar furioso»), estudiado entre otros por Profeti (1986: 537-538) y Pedraza Jiménez (1993-1994: I, 35-37), y cuyos tercetos leen así, vv. 9-14:

A

huir el rostro al claro desengaño;
beber veneno por licor süave;
olvidar el provecho, amar el daño;
creer que un cielo en un infierno cabe;
dar la vida y el alma a un desengaño:
esto es amor; quien lo probó lo sabe.

Poética silva

huir el rostro al claro desengaño;
al veneno llamar licor süave;
olvidar el provecho, amar el daño;
creer que el cielo en el infierno cabe;
dar la vida y el alma a un dulce engaño:
esto es amor; quien lo probó lo sabe.

En un manuscrito conocido como *Poética silva* y conservado en el fondo Rodríguez Moñino de la biblioteca de la Real Academia Española (RM-6.898) se copió una versión temprana de algunos sonetos de las *Rimas*, entre ellos, el 126 (Osuna, 2000: I, 259). Las diferentes variantes entre ambas versiones nos permiten observar el proceso de reescritura del soneto, pero más llamativa resulta la del v. 13. La lectura de los impresos, «desengaño», parece errónea: por un lado, repite la palabra en posición de rima del v. 9; por otro, parece romper con el discurso presente en los tercetos, en los que se acumulan situaciones en las que el hablante, enamorado, abraza aquello que le perjudica (bebe veneno, ama el daño) y rechaza lo que podría beneficiarle (huye el desengaño, olvida el provecho). En este contexto, no tiene sentido que el yo lírico entregue la vida y el alma a un «desengaño», pues esto sería lo esperable desde una perspectiva racional, para luchar contra el «engaño» propio del amor. En la lógica del enamoramiento, ajena a la del mundo cotidiano, el desengaño, según dice el v. 9, debe evitarse, no buscarse, de tal manera que, en los impresos, los vv. 9 y 13 se contradicen. En el contexto del poema tiene más sentido dar la vida y el alma «a un dulce engaño», según se expresa en el manuscrito.



La variante de la *Poética silva* llamó ya la atención de Pedraza, quien apunta que el manuscrito «trata de enmendar la rima con la misma palabra [de los impresos]» (1993-1994: I, 461, n. 13), palabras también citadas por Osuna en su aparato crítico de la versión manuscrita (2000: II, 98). Sin embargo, la *Poética silva* tiende a presentar versiones tempranas de los sonetos de las *Rimas* que contiene (así sucede con sus versiones de los poemas 61, 64 y 162), por lo que parece plausible que «dulce engaño» sea una lectura genuina, y no un intento de enmendar un texto anterior. De ser esto cierto, podría pensarse que la lectura «desengaño» constituye un error por repetición introducido en *A*, favorecido por la «d» inicial tanto de «dulce» como de «desengaño», que se transmitió al resto de ediciones.

Además, la lectura del manuscrito parecen sustentarla otros lugares de las *Rimas*, como los vv. 12-14 del soneto 101, donde se reitera el sintagma «dulce engaño», que se opone a «desengaño»:

Pluguiera a Dios duraras, dulce engaño:
que, si ha de dar un desengaño muerte,
mejor es un engaño que da vida

(Vega Carpio, 1993-1994: I, 407).

De igual manera, en versos que intercambian doña Juana y su criada Lucía en *La fortuna merecida* se contraponen el «dulce engaño» y el «desengaño»:

JUANA En vano sigo un loco pensamiento.
LUCÍA En vano sigo, amor, un dulce engaño. [...]
JUANA ¡Oh, si olvidase yo con desengaño!
LUCÍA ¡Oh, si pudiese yo mudar de intento!

(Vega Carpio, 2012a: 705, vv. 1.383-1.390).

En *La locura por la honra* se queja el conde de los memoriales que recibe:

Otro [memorial] de los amantes que hacen cargo
a las mujeres a quien han servido
del dulce engaño y desengaño amargo

(Vega Carpio, 2012b: 291, vv. 2.324-2.326).

También en estos versos de *El peregrino en su patria* aparece «dulce engaño» en posición de rima, en contexto en el que se contrapone al «desengaño»:

Mas como en desventuras manifiestas
suele ser tan costoso el desengaño
y sus veloces alas son tan prestas,



vencido de la fuerza de mi daño,
caí desde mí mismo medio muerto
y conmigo también mi dulce engaño

(Vega Carpio, 2016b: 391).

En estos versos de *La Dorotea* encontramos asimismo el «dulce engaño», al que de nuevo pone fin el «desengaño»:

Mi propia voz me engaña,
y, como voy tras ella,
cuanto la sigo y llamo,
tanto de mí se aleja.
En este dulce engaño,
pensando que me espera,
salen del alma sombras
a fabricar ideas.
Delante se me ponen,
y yo, con ansia extrema,
lo que imagino abrazo,
por ver si efeto engendra.
Pero en desdicha tanta,
y en tanta diferencia,
los brazos que engañaba,
desengañados quedan

(Vega Carpio, 2011: 167).

En un hermoso soneto que recita la condesa en *Las flores de don Juan y rico y pobre trocados*, los engaños del amor llegan a ser «dulcísimos»:

Amor, yo te agradezco las porfias
con que tantos dulcísimos engaños
rindieron hoy las altivezas mías

(Vega Carpio, 2013: 321, vv. 2.757-2.759).

En otro soneto, incluido en la comedia *El conde Fernán González*, el «dulce engaño» se combina con otro elemento presente en el soneto 126, beber veneno:

Los venenos bebidos hacen daño,
pero ¿cuándo, escuchados, los venenos
se han dado a nadie con tal dulce engaño?

(Vega Carpio, en prensa: vv. 1.884-1.886).



Incluso en un contexto tan diferente como el de una sátira, de autoría incierta aunque posiblemente escrita por Lope, encontramos la oposición entre «dulce engaño» y «desengaño»:

Detúvome el amor, el dulce engaño
de aquel tu gran motor, tu entelequía,
pero quiérote dar un desengaño

(vv. 201-203, en Tubau, 2008: 169).

Todos los textos citados, que aún podrían ser más, parecen confirmar que «dulce engaño» es, al menos, lectura genuina de Lope, o propia de su *usus scribendi*, por lo que no debe de ser un intento de corregir la repetición de los impresos, sino, más bien, la primera redacción del lugar, acaso corrompida, en un error por repetición, en *A*.

Otro posible error de los impresos lo encontramos en el soneto 170, vv. 1-4:

<i>A / El grao de Valencia</i>	Real Academia Española, RM-6213 / Biblioteca Nacional de España, ms. 3.907
No tiene tanta miel Ática hermosa, algas la orilla de la mar, ni encierra tantas encinas la montaña y sierra, flores la primavera deleitosa,	No tiene tanta miel Ática hermosa, algas la orilla de la mar, ni encierra tantas encinas la Morena Sierra, flores la primavera deleitosa,

En principio, podría pensarse que la variante del v. 3 presente en dos manuscritos, «la Morena Sierra», es equipolente, pero un lugar del soneto 153, vv. 1-4, siembra la duda:

Si la más dura encina que ha nacido
del corazón de la Morena Sierra,
o el Alpe en su nevada cumbre encierra,
fiero desdén, te hubiera producido

(Vega Carpio, 1993-1994: I, 519).

En este caso todos los testimonios coinciden en la lectura «Morena Sierra», que se pone en relación con la «encina» del v. 1. Por ello, tal vez podría pensarse que también en el soneto 170 la lectura correcta es «Morena Sierra», de nuevo relacionada con «encinas», y que «montaña y sierra» es *lectio facillior* que se introdujo en *A* por no entenderse la lectura «morena» y pasó a los demás testimonios. Además, la mención del Ática en el primer verso parecería hacer preferible también aquí la alusión a un lugar concreto, no indeterminado.

Sin embargo, en este caso un argumento textual invita a la prudencia, pues en la versión del soneto incluida en la comedia *El grao de Valencia*, conservada



en un ms. II/460 (1) de la Real Biblioteca, se lee también «montaña y sierra», lo que inclina a pensar que se trata de una lectura genuina de Lope. También en *La campana de Aragón* encontramos el sintagma:

Fieme de los criados,
que agora parten con ella,
y publico que es don Juan
por esta montaña y sierra

(Vega Carpio, 2019: 364, vv. 810-813).

En la edición que acaba de terminar de *El grao de Valencia*, Daniel Fernández Rodríguez (en prensa) opta por enmendar el texto del soneto de acuerdo con la lectura de los manuscritos, y explica:

La presencia de la variante *Morena Sierra* en dos manuscritos, los profundos paralelismos estilísticos de este pasaje con el soneto 153 de las *Rimas*, las incongruencias de la lección *montaña y sierra* en su contexto inmediato y el carácter a todas luces *difficilior* de *Morena Sierra* me llevan a suponer que la lección del manuscrito es el resultado de un error de copia o de una corrección desafortunada, quizá producido por cierta extrañeza ante la lectura (con minúsculas) *morena sierra*.

La enmienda es plenamente plausible, pero se hace más difícil de adoptar en las *Rimas*. Suponiendo que Lope haya escrito inicialmente «Morena Sierra», resulta factible que el verso se corrompa en «montaña y sierra» en *El grao de Valencia*, obra que se ha conservado en un único manuscrito, pero ¿cómo es que reaparece «montaña y sierra» en las *Rimas*? Al prepararlas, Lope reescribe parcialmente el soneto e incluye el nombre de Lucinda en el v. 14, de acuerdo con el discurso general de las *Rimas*. Así, para sostener que «montaña y sierra» es lectura errónea, habría que suponer que Lope reescribe el texto a partir de una copia que ya tenía el error, y no a partir de un borrador que pudiese haber conservado él, y que Lope no se da cuenta del error «montaña y sierra» y lo mantiene. Por ello, quizá sea más prudente mantener la lectura «montaña y sierra» en el soneto de las *Rimas*, a pesar de que «Morena Sierra» parece a todas luces mejor y *difficilior*.

Una última variante problemática de las ediciones de las *Rimas*, y más a la vista de las versiones manuscritas, la encontramos en el muy difundido soneto 191, vv. 1-4:

Es la mujer del hombre lo más bueno
y locura decir que lo más malo;
su vida suele ser, y su regalo;
su muerte suele ser, y su veneno

(Vega Carpio, 1993-1994: I, 601).



En el soneto se alternan dos perspectivas sobre la mujer: una positiva y una negativa (Alatorre, 2000: 318). Por ello, el v. 2, que, por el contrario, insiste en lo que se ha indicado en el v. 1 (o, mejor dicho, niega la posibilidad contraria), rompe con lo esperable dentro del discurso del soneto, como ya puso de relieve don Cayetano Rosell en su antología de 1856, en la que escribió: «Esta palabra [*locura*] destruye la idea fundamental del soneto. Acaso Lope escribiría *lo fuera*» (1856: 353).

Aunque la enmienda que propone Rosell no es muy afortunada, las versiones tempranas sí parecen confirmar su intuición en torno al carácter anómalo del v. 2 del soneto. Así, en su mayoría proponen una lectura directamente inversa del v. 1: «Es la mujer del hombre lo más malo», que sí se ajusta a la perfección al discursar del soneto. Sin embargo, la diferencia entre «Es la mujer del hombre» y «y locura decir que» es demasiado grande como para pensar en un error mecánico o de copia en el texto de los impresos. Tampoco se aprecia una manera sencilla de salvar la lección de estos o modificarla mínimamente, pues parece muy forzado entender el verso como interrogativo («¿y locura decir que lo más malo?»), o bien ensayar una división de palabras diferente («y *lo cura* decir que lo más malo»; pero ¿qué es lo que cura?). Da la impresión, más bien, de que Lope quiso modificar la lectura de la redacción primitiva, aunque en la revisada se introdujo un error, difícil de precisar.

Frente a otros manuscritos que recogen versiones tempranas, en el 4.140 de la Biblioteca Nacional de España se copia una versión del soneto que coincide en lo fundamental con la de las *Rimas*, con respecto a la cual solo presenta una variante de importancia, precisamente en este v. 2: «y se puede decir que lo más malo». En el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional* sitúan este en el siglo xvii, y dicen sobre él: «se trata de un excelente cancionero del abad Maluenda, aderezado con otras composiciones de otros autores, y copiado por mano autorizada, que corregía frecuentemente los versos» (1998-2008: III, 1.985-1.986). Además del 191, se copian en este manuscrito los sonetos 20 y 132 de las *Rimas*, este último con atribución a Céspedes. Las variantes introducidas en ambos no son de gran importancia, aunque no parece que se estuviese copiando el texto de las *Rimas*, como indica, además, la atribución a Céspedes del 132. Existen, por ello, dos posibilidades fundamentales ante la variante del soneto 191: o bien el manuscrito contiene la versión definitiva, alterada por error en *A*; o bien la versión del manuscrito es un intento de enmendar la de los impresos, aunque en el manuscrito no hay correcciones de ningún tipo. Cabe mencionar también que la variante del manuscrito amortigua el carácter dialógico que tenía el soneto en su redacción primitiva, en la línea de otras variantes que se introducen con respecto a esta⁷. En todo caso, la distancia entre

⁷ Por ejemplo, en vv. 5-6 varias versiones tempranas leen: «Es vaso de bondad y virtud lleno. / A un áspid libio su ponzoña igualo», lectura que mantiene el carácter dialogístico que había apuntado Alatorre con respecto al soneto, como si el v. 5 lo dijese un defensor de la mujer, y el 6,



la variante del texto del manuscrito y la lectura de las *Rimas* quizá aconseje, por prudencia, mantener esta y dejar constancia del problema⁸.

Como ha podido comprobarse, los pasajes examinados no son de la misma entidad, de igual manera que la posibilidad de que exista un error en el texto de las *Rimas* es más o menos dudosa según el pasaje de que se trate. En todo caso, enmendar un texto que ha sido preparado o supervisado por el mismo Lope produce cierto vértigo y es tarea que ha de ser justificada con seriedad. Pero no es menos cierto que, aunque Lope haya sido el responsable de la publicación de los sonetos, tal hecho no nos garantiza que se trate de un texto sin errores, dada además la facilidad con la que se podían introducir en las prensas manuales. Lope, además, aunque debió de cuidar con cierto esmero el texto de los sonetos en la edición de 1602, parece haberse despreocupado de él en ediciones posteriores: en la de 1604 introdujo las variantes ya mencionadas al principio del artículo, pocas y muy localizadas, pero no parece haber revisado el texto de los demás sonetos, como tampoco debió de hacerlo en ediciones posteriores; es decir, de haberse introducido algún error en la edición de 1602, este se habría mantenido en las ediciones siguientes, salvo en casos de erratas o errores evidentes. Por ello, el atento examen de las versiones tempranas de algunos sonetos de las *Rimas*, además de permitirnos analizar el proceso de reescritura que experimentaron varios de ellos con vistas a su inclusión en las *Rimas*, podrá poner de manifiesto, en las versiones impresas, la existencia de algunos errores, o al menos de lugares problemáticos que merecen un comentario o alguna reflexión en torno a ellos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio (2000). «De Góngora, Lope y Quevedo». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 48, pp. 299-332.
- CARREIRA, Antonio (2001). «El manuscrito como transmisor de las humanidades en los Siglos de Oro». *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 6, 1-2, pp. 21-46.
- CARREÑO, Antonio (1998). Ver VEGA CARPIO (1998).
- Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII* (1998-2008). Pablo Jauralde Pou (dir.). Madrid: Arco Libros.

un detractor. En las *Rimas*, sin embargo, los versos pasan a «Cielo a los ojos cándido y sereno / que muchas veces al infierno igualo», lectura que, aunque mantiene la alternancia entre aspectos positivos y negativos de la mujer, parte de una voz única, como sucede también en los vv. 1-2 de acuerdo con la variante manuscrita mencionada.

⁸ El carácter anómalo del v. 2 en la versión de las *Rimas* se observa también, indirectamente, en el texto del soneto copiado en el manuscrito Mib AD. XI.57 de la Biblioteca Braidense de Milán, pues coincide en su integridad con el de las *Rimas* salvo en el v. 2, en el que se recupera la versión temprana «Es la mujer del hombre lo más malo».



- DiFRANCO, Ralph A. y José J. LABRADOR HERRAIZ (2001). «Bibliografía de la Poesía Áurea. Banco de datos preparado por Ralph A. DiFranco y José J. Labrador Herraiz. Muestra de las virtudes que dicho instrumento aporta a quienes se entretienen con el honrado oficio de estudiar la poesía de los siglos XVI y XVII». *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 1, pp. 54-84.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (ed.) (en prensa). «Lope de Vega, El grao de Valencia». En: *Gondomar Digital. La colección teatral del conde de Gondomar* <gondomar.unibo.it>.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1992). «Lope, pastor robado». En *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid: Cátedra, pp. 149-167.
- McNAIR, Alexander J. (2005). «Definitions and Enigmas: the Textual Transmission of Lope de Vega's Sonnet 191 (Rimas)». *Hispanófila*, 145, pp. 1-18.
- MONTESINOS, José F. (1967). *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca: Anaya.
- OSUNA, Inmaculada (ed.) (2000). *Poética silva: un manuscrito granadino del Siglo de Oro*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE B. (1993-1994). Ver VEGA CARPIO (1993-1994).
- PROFETI, Maria Grazia (1986). «Intertestualità e manierismo: il mal d'amore in Lope de Vega e Quevedo». En Daniela Dalla Valle (ed.), *Manierismo e letteratura*. Torino: Albert Meynier, pp. 535-550.
- ROSELL, Cayetano (ed.) (1856). *Colección escogida de obras no dramáticas de frey Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid: M. Rivadeneyra.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO (eds.) (en prensa). *Rimas, y otros versos*. Madrid: Real Academia Española.
- TESO: *Teatro español del Siglo de Oro* (1998). Carmen Simón Palmer (ed.). Madrid: Chadwyck-Healey España (CD-ROM).
- TUBAU, Xavier (2008). *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*. Alberto Blecua (dir.) [tesis doctoral]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona <<https://www.tdx.cat/handle/10803/4889#page=162>> [Consulta: 16/08/2019].
- VEGA CARPIO, Lope de (1951). *Jerusalén conquistada: epopeya trágica*. Joaquín de Entrambasaguas (ed.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Miguel de Cervantes, t. I.
- VEGA CARPIO, Lope de (1954). *Los Ramírez de Arellano: contribución al estudio de las comedias genealógicas de Lope de Vega*. Diana Ramírez de Arellano (ed.). Madrid: Instituto de Estudios Madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VEGA CARPIO, Lope de (1993-1994). *Rimas*. Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.). S. L.: Universidad de Castilla-La Mancha.
- VEGA CARPIO, Lope de (1998). *Rimas humanas y otros versos*. Antonio Carreño (ed.). Barcelona: Crítica.
- VEGA CARPIO, Lope de (2011). *La Dorotea*. Donald McGrady (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Real Academia Española.
- VEGA CARPIO, Lope de (2012a). *La fortuna merecida*. Ana Isabel Sánchez (ed.). En *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*. Laura Fernández y Gonzalo Pontón (coords.). Madrid: Gredos, II, pp. 611-790.
- VEGA CARPIO, Lope de (2012b). *La locura por la honra*. Florence d'Artois (ed.). En *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*. Laura Fernández y Gonzalo Pontón (coords.). Madrid: Gredos, II, pp. 177-320.



- VEGA CARPIO, Lope de (2013). *Las flores de don Juan y rico y pobre trocados*. Luis Sánchez Lailla (ed.). En *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*. José Enrique Laplana Gil (coord.). Madrid: Gredos, II, pp. 155-336.
- VEGA CARPIO, Lope de (2015). *La corona merecida*. Fernando Rodríguez-Gallego (ed.). En *Comedias. Parte XIV*. José Enrique López Martínez (coord.). Madrid: Gredos, I, pp. 583-829.
- VEGA CARPIO, Lope de (2016a). *El caballero del Sacramento*. Marcella Trambaioli (ed.). En *Comedias. Parte XV*. Luis Sánchez Lailla (coord.). Madrid: Gredos, t. I, pp. 535-688.
- VEGA CARPIO, Lope de (2016b). *El peregrino en su patria*. Julián González-Barrera (ed.). Madrid: Cátedra.
- VEGA CARPIO, Lope de (2019). *La campana de Aragón*. Diego Símini (ed.). En *Comedias. Parte XVIII*. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez (coords.). Madrid: Gredos, II, pp. 303-465.
- VEGA CARPIO, Lope de (en prensa). *El conde Fernán González*. Omar Sanz Burgos (ed.). En *Comedias. Parte XIX*. Alejandro García-Reidy y Fernando Plata Parga (coords.). Madrid: Gredos.

Recibido: 27/10/2019
Aceptado: 27/02/2020





ALGUNAS POSIBLES ENMIENDAS A LAS *RIMAS* DE LOPE A PARTIR DE LAS VERSIONES TEMPRANAS

RESUMEN: Uno de los grandes hitos de la poesía de Lope de Vega fueron las *Rimas*, publicadas parcialmente en 1602 (los doscientos sonetos) y en su forma definitiva en 1604. Hasta la fecha, las ediciones modernas se han basado siempre en el texto de los impresos, por considerar que representan la voluntad última de Lope, aunque discrepen sobre si dar preeminencia a la edición de 1604 o a la de 1609. Sin embargo, en este artículo se analizan algunos *loci critici* de las *Rimas* en los que quizá la variante de los impresos se deba a un error introducido en la imprenta, por lo que habría de enmendarse el texto de acuerdo con la de algún testimonio anterior.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, *Rimas*, crítica textual, poesía del Siglo de Oro.

SOME POSSIBLE AMENDMENTS TO LOPE'S *RIMAS* BASED ON EARLY VERSIONS

ABSTRACT: One of the great milestones of Lope de Vega's poetry were the *Rimas*, published partially in 1602 (the two hundred sonnets) and in its final form in 1604. To date, modern editions have always been based on the text of the old printed editions, considering that they represent the last will of Lope, although they disagree on whether to give prominence to the 1604 or 1609 edition. However, in this article I analyse some *loci critici* of the *Rimas* in which perhaps the variant of the editions is due to an error introduced in the press, so that the text should be amended according to the variant of a previous witness.

KEYWORDS: Lope de Vega, *Rimas*, Textual Criticism, Spanish Poetry of the Golden Age.



UN EJEMPLO DE REELABORACIÓN DE UN CUENTO DE ANIMALES EN DOS NOVELAS PICARESCAS (*ALONSO, MOZO DE MUCHOS AMOS Y LAZARILLO DE MANZANARES*)*

DANIELE ARCIELLO

Universidad de León

darc@unileon.es

1. CONSIDERACIONES INTRODUCTORIAS

Con tal de entender cabalmente la visión faunística que prevaleció durante varias décadas del siglo XVII, es forzoso aludir a la conexión ideológica con el simbolismo animal de la Edad Media, ya que nunca hubo un punto de inflexión tajante entre las dos épocas. Bastaría con un somero análisis para percibir cómo se reflejaba la idea del hombre y su relación con la naturaleza en la iconografía animalesca (Morales Muñiz, 1996: 230-231; Piñero Moral, 2013: 86-88). Exenta de todo tipo de estudio científico, la interpretación en este ámbito sufrió un proceso de fijación que estribaba en el contenido de antiguos textos religiosos o laicos. Cada símbolo seguía un esquema de criterios que establecía los puntos de la relación hombre/animal, en la que el dinamismo imprevisible y malicioso del ser humano se contraponía al estatismo de las alimañas, constituido por un conjunto de atributos que Morales Muñiz calificó de manifestaciones cósmicas (1996: 234-237). En el Siglo de Oro no tuvo lugar ningún hiato ideológico: «Predomina la visión simbólica, según la cual los animales tienden a ser considerados, en última instancia, como un mero espejo de los vicios y virtudes humanos» (Morgado García, 2011: 72), particularmente a principios del siglo.

Precisamente en esas fechas se publicó una obra que reprodujo fielmente los dogmas que aquel canon cultural imponía. En el *Tesoro de la lengua castellana* (1611) de Sebastián de Covarrubias Horozco, los animales se ajustaban a una voluntad moralizadora y aleccionadora, que justificó el empleo de fuentes clásicas, ignorando casi por completo las medievales (al margen de las versiones

* Mis agradecimientos van dirigidos a la profesora María Luzdivina Cuesta Torre, por haberme introducido en el maravilloso mundo de las fábulas y de los cuentos populares españoles.



del *Fisiólogo* y de Alberto Magno). El autor se inspiraba en los únicos textos de su época que contenían una carga notable de valores representativos y moralizantes, entre los que sobresalían los *Emblemas* de Alciato (Morgado García, 2011: 78-79). Toda bestia en el texto mostraba un abanico de cualidades entre lo cristiano y lo pagano (si bien esto último subordinado a lo primero), asociado al bien o al mal, como en el caso de la raposa. En muchas ocasiones era expresión de crueldad y astucia malévola, pero en otras ejercía de maestra de sabiduría y prudencia. Por ejemplo, en la voz «romadizo» el autor corona su definición con una «fabulilla» popular:

Cuenta la fabulilla que, pidiendo el león a la zorra que se llegase a él y mirase si era verdad lo que los otros animales le decían, que le olía mal la boca, y viéndolos a todos despedazados, le respondió: «no huelo nada, que estoy romadizada». Advertencia para que a los señores no se les digan sus faltas, aunque ellos den licencia para ello y lo pidan. Esto no se entiende con los predicadores, ni con los confesores, ni abogados, porque estos tienen obligación a decirles verdad, aunque mueran por ello (Covarrubias Horozco, 2006: s.v.)¹.

Se trata del cuento seleccionado para su análisis en el presente artículo, con el fin de cotejarlo con las versiones engastadas en dos obras de inspiración picaresca. El mismo relato ya figuraba en otro estudio, cuyo tema central versaba sobre los elementos fabulísticos más llamativos de reelaboraciones localizables en tres comedias barrocas (Arciello, 2015). Aquí, en cambio, se precisa examinarlo señalando los aspectos referidos al cuento folklórico, tal y como lo clasifican Camarena Laucirica y Chevalier, que lo titularon «El zorro rechaza hacer de árbitro», de tipo 51A. Este es el texto completo:

Una vez era un león y una leona que vivían juntos en una cueva. Y un día dijo el león a su compañera: —No quiero vivir más tiempo contigo, porque apestas. —¿Cómo que apesto? Eso lo dices tú porque quieres irte a vivir con otra. Después de una gran disputa, determinaron celebrar una junta de animales, compuesta por un burro, un cerdo y una zorra, para que dijeran si la leona apestaba o no. Y cuando estuvieron todos reunidos acercóse el burro a la leona y después de olerla dijo estirando el hocico: —¡Puf! *Fiede* que apesta. Entonces la leona le dio una bofetada que le tiró contra el suelo y le dijo: —¿Cómo te atreves a ir en contra de tu reina? Después la olió el cerdo y para que no le sucediera lo mismo que al burro dijo: —¡No!, no apesta. El león, al oír esto, le dio al cerdo: —¡Toma! ¿Te atreves a contradecir lo que tu rey? Y le dio un puñetazo que le tendió al lado del burro. Se levantó la zorra de su asiento y, después de mirar compasivamente al burro y al cerdo, olió largo rato a la leona y separóse de ella diciendo: —Yo no huelo nada porque estoy constipada (1997: 96).

¹ Su versión abreviada se puede leer en la voz «catarro» (Covarrubias Horozco, 2006: s.v.).



Chevalier mencionó en un trabajo anterior el mismo relato, y confirmó su pertenencia al folklore oral (1983: 15 y 28). Su criterio de recopilación siguió el que adoptaron Aarne y Thompson, cuyas pautas dieron lugar a la edición de Uther (2011: 47). Este titula el *tale type* «The Fox Has the Sniffles», anteriormente denominado «Fox Refuses to be Mediator», motivo J811.2, y lo inserta en el apartado de la primera parte de «Wild Animals», cuyo elemento aglutinante es la astucia del zorro. También existía la versión con el lobo en lugar del león².

Durante el Siglo de Oro, muchos cuentos y cuentecillos³ localizados en la producción áurea escrita eran en verdad cuentos orales que todo el mundo conocía, y que muchos autores recopilaban en refraneros o vocabularios, como en el caso de Correas y Covarrubias Horozco (Chevalier, 1975: 14-15)⁴. Tratándose de bienes mostrencos, se caracterizaban por estar sujetos a numerosísimas variaciones y solían traspasar las fronteras entre los diversos géneros (Molho, 1976: 22; Hernández Valcárcel, 2002: 32; Pedrosa, 2004: 125). Además, «los cuentos populares son combinaciones inestables de elementos, que tenían una existencia semiindependiente y que pasaban de uno a otros» (Burke, 1996: 197). En cuanto a sus versiones escritas, «en España, tampoco extrañaba que diversos ingenios literarios escribieran ficciones en que los animales desempeñaban papeles destacados y que se hallan a veces próximos a los cuentos y a las leyendas de animales» (Pedrosa, 2004: 126). A este respecto, la versión del relato⁵ que aparece en

² Es interesante observar cierta afinidad con otro cuento, el 48* «Flatterer Rewarded, Honest One Punished», catalogado previamente como «The Bear who went to the Monkey for the Gold Chain», que incluye también el 68** (Uther, 2011: 43). Su semejanza permite inferir la posibilidad de intercambio entre ellos y la versatilidad que caracterizaba la prosa de los que aportaban modificaciones. Aun así, cabe señalar que dicho método de catalogación es susceptible de críticas, según lo planteado por Vladimir Propp. El lingüista ruso fundamentó su opinión inherente a la escuela finlandesa al desconfiar de una metodología que tiende a una segregación argumentativa excesiva, incompatible con la naturaleza compleja y heterogénea del tejido narrativo, típica del patrimonio folklórico (Propp, 1985: 18). Abenójar Sanjuán coincide con esta postura, consignando que «muchos de los descriptores que contiene *The Types of International Folktales* son muy concisos ya que han sido redactados teniendo en cuenta, fundamentalmente, las versiones europeas. Las descripciones de los tipos cuentísticos son, por tanto, insuficientes para abarcar el enorme espectro de variantes y de subgrupos de algunos cuentos distribuidos por varios continentes» (2018: 689).

³ Es posible hallar una distinción detallada entre cuento y cuentecillo en Chevalier (1978: 41-47).

⁴ El autor ratifica la supremacía de las fuentes orales frente a las escritas al examinar la elección por Alcalá Yáñez de un cuento de barberos para referirlo en *Alonso, mozo de muchos amos* (Chevalier, 1975: 161). Cita, además, las numerosas alusiones en las composiciones de la época; se trata de breves palabras que remiten a relatos apodícticamente muy conocidos, bien por los autores, bien por los lectores (1975: 33).

⁵ La escurridiza definición de cuento, fábula o relato atribuible a la producción aurisecular ha originado multitud de estudios filológicos, que muchos especialistas han publicado durante los dos últimos siglos. De los muchos, quiero mencionar a Zamora Calvo y su breve enumeración de denominaciones de «cuento» (2002: 551-553). Por ende, teniendo presente la oscilación semántica del término, nos decantamos por el uso indistinto de sinónimos a lo largo de nuestro estudio.



el *Catálogo* de Camarena Laucirica y Chevalier fue recogida anteriormente por Aurelio del Llano Roza de Ampudia, que lo tituló «El león y la leona», n.º 163 (1993: 357) y que fue reproducido fielmente, sin ninguna diferencia, por los dos hispanistas⁶.

Hay aspectos de índole vulgar que alejan al relato de la cuentística culta y lo aproximan a lo popular. Entre todos, destacan la jocosidad y la intimidad del hogar, revelados por la pareja conyugal del león y la leona⁷. Por añadidura, Gonzalo Correas registra la sagaz respuesta final de la raposa: «No güelo nada, que tengo catarro. Excúsase uno que no sabe nada» (Correas, 2001: 568). El texto, a la postre, no procede «directamente de la tradición esópica, resultando una fusión entre *El león viejo y la zorra* y *El león, el asno y la zorra*» (Arciello, 2015: 186-187)⁸. Las resonancias folklóricas del cuento se hallan incluso en otro tipo presente en el catálogo elaborado por Uther, el ATU 1598 «Enmity of Lion and Man», en el que el mal aliento del león (o del oso) abre la senda para formular una serie de reflexiones sobre el peso de las palabras. Forma parte de la tradición de algunas regiones norteafricanas, de Europa Oriental y de España. Referimos aquí la descripción de dicho tipo, que en la edición que manejamos es 159B: «A lion (bear) helps a man with his work. The man praises his virtues but criticises “the bad smell of his mouth”. The lion forces the man to strike him on his head with an axe. After a year, the man and the lion meet again. The lion says his wound is healed but it still hurts, and devours the man» (Uther, 2011: 112. El entrecomillado es nuestro).

En cambio, la versión ibérica, en el *Catálogo* de Camarena Laucirica y Chevalier, es fruto del examen de las versiones sefardíes, lo cual da lugar a un tipo folklórico similar, pero no idéntico, pese a que se siga indicando con 159B: «Después de una relación de amistad y mutua ayuda entre el león (o el oso) y el hombre, éste (o su esposa) “le falta al respeto de palabra”. El animal le insta a causarles terribles heridas corporales. Al cabo del tiempo las heridas están curadas, no así el dolor» (1997: 296-297. El entrecomillado es nuestro). Es decir, aquello que origina la hostilidad no es la boca maloliente del león, sino que es algo más genérico que, de todas maneras, da el mismo resultado.

⁶ Sin embargo, en la edición que citamos falta la frase «Entonces la leona le dio una bofetada que le tiró contra el suelo y le dijo». Es probable que esto se deba a un error del editor, ya que se trata de un momento importante en el cuento y sí aparece en la recopilación de Camarena Laucirica y Chevalier, quienes reprodujeron el texto de la edición de 1925 (1997: 96).

⁷ En Arciello (2015: 186), se puede leer un sucinto análisis del cuento.

⁸ Asimismo, Donoso Rodríguez añade que «una versión alterada, con una mona en vez de una zorra y diferente final, aparece en *Esta es la vida del Ysopet con sus fábulas historiadas* (libro 3, fábula 20, f. 71r.-v.)» (2005: 46).



Abenójar Sanjuán, en un estudio muy riguroso, realiza un escrutinio de las variantes, ampliando el ámbito geográfico en el que estas se difundieron y apuntando a que también existieron versiones de algunas regiones en Argelia y de África central, además de una chipriota y de otra pomaca (Bulgaria) (2018: 690-701). Resulta de gran interés que «pese a las discrepancias, a veces notorias, entre ellas, casi todas rematan con una invectiva contra aquellos que hablan mal de sus amigos» (Abenójar Sanjuán, 2018: 689). Muy sugerente es el relato incluido en los *Castigos del rey don Sancho IV*, donde se utiliza una espada para herir al león (2018: 690). A lo mejor, la base de este cuento constituyó el armazón del asturiano «El león y la leona».

Retornando al siglo XVII, dos autores, Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera y Juan Cortés de Tolosa, cuyas publicaciones convencionalmente se vinculan con el rótulo de picaresca, amoldaron la fabulilla, adecuándola a su voluntad, tanto en el estilo como en el contenido, como veremos más adelante⁹.

2. LA VERSIÓN DEL CUENTO EN EL *LAZARILLO DE MANZANARES* (1620)

De acuerdo con los posicionamientos críticos de numerosos expertos, el pícaro que Cortés de Tolosa retrata en su novela manifestaría desde el principio la ausencia de aquella sagacidad y sutileza crítica que el anónimo autor del *Lazarillo de Tormes* soslayadamente imbuyó en su personaje¹⁰. El Lázaro barroco se sitúa en una dimensión liminar entre la inocencia del Lázaro anterior y la mutación que

⁹ Conviene precisar que no fueron únicamente esos dos autores los que modularon el núcleo narrativo de dicha fábula. Francisco Santos, en su *Periquillo el de las gallineras* (1668), pronuncia por boca de su personaje una larga amonestación en contra de los jueces que inicualemente amparan a dignatarios criminales, cuyo colofón es el cuento de la zorra resfriada (2013: 156-157). Pero tanto el protagonista como la obra en sí difícilmente se pueden considerar adscritos a la producción truhanesca (Barrero Pérez, 1990: 29-30; Donoso Rodríguez, 2013: 17-21; Sevilla Arroyo, 2001: XLVib-XLVIIIb). Santos, en efecto, dio a luz un texto «difícil de encasillar; una novela cuyo protagonista debiera ser un pícaro pero que en realidad se opone diametralmente a esta figura» (Donoso Rodríguez, 2013: 47). De ahí la no inclusión de su análisis en este trabajo, ya que, en definitiva, prescinde de acepciones picarescas y al parecer, según anota Donoso Rodríguez en su edición de la novela (Santos, 2013: 157), tampoco demuestra mucha innovación, puesto que *Alonso, mozo de muchos amos* es la fuente directa de la fabulilla en cuestión.

¹⁰ En las páginas introductorias de la edición del texto hecha por Giuseppe Sansone, aparece un listado de estudiosos cuyo juicio restaba valor a la obra (1974: XII-XVII). El crítico italiano disienta en parte de tales aseveraciones, alegando en favor de su postura el mérito de Juan Cortés al presentar, según sus palabras, una suerte de «antilazarillo», que se alejaría del modelo primario. La originalidad del manuscrito se fundaría en un aspecto antitético a lo que fue uno de los *leitmotiv* del otro Lázaro. En efecto, si el hambre se convirtió en motivación propulsora de los frecuentes cambios de amos y consiguientes andanzas del pícaro salmantino, en el caso de su homónimo madrileño ocurría exactamente al revés. Este aprovechaba la oportunidad de saciarse sin muchos esfuerzos gracias a la generosidad de sus amos, lo cual determinaba su voluntad de



padece por causa de las experiencias que va adquiriendo a lo largo de sus peripecias. Pero su recorrido no parece atenerse fielmente al cauce formativo del pícaro antonomástico; más que artífice de acciones criminosas, es espectador y testigo de las que cometen los personajes con los que se relaciona. Es una actitud evidente ya desde su primer oficio, el de mozo de una pareja de pasteleros; cuando decide acatar a la orden de buscar carroñas para rellenar pasteles, lo hace únicamente «por valer más, que ése es el trato de los criados: dar gusto en todo a sus dueños» (Cortés de Tolosa, 1974: 27).

Contrariamente a su conducta servil, el mancebo que le acompaña en su ominosa tarea se reviste de cualidades truhanescas, al comer a escondidas y hurtando a su misma ama. El bribón, pues, es mucho más afín al personaje del manuscrito del siglo XVI —que se las ingenió de la misma forma para saciar su apetito, primero en detrimento del ciego y luego del sacristán avariento— que al mismo protagonista. De ahí que, a medida que se deja involucrar en asuntos criminosos, su anhelo de sufrir un escarmiento resulte incompatible con su comportamiento. A fin de cuentas, son sus amos o sus camaradas los que se dedican a perpetrar picardías; sus fechorías se deben a las perversidades de los demás, que le instigan a cometerlas. Cuando le hacen prisionero, efectivamente, es por algo ajeno a su inclinación al bien (Cortés de Tolosa, 1974: 119-120). Posiblemente su redención radique en el deseo de emanciparse de los demás, con objeto de evitar que influyan en sus decisiones futuras.

La reducción de invectivas y burlas a mera reproducción de los motivos satíricos de inspiración quevedesca¹¹ coincide con una carencia de interés en el ataque a la sociedad de su tiempo. Esto lo confirmaría, por ejemplo, el episodio de su amo el canónigo, cuya intención de concertar matrimonio entre Lázaro y una viuda produce desconfianza en él. En un pasaje, pide a «Vuesa merced» que participe de la jovialidad que impregna aquello que va contando sobre este evento (Cortés de Tolosa, 1974: 133) y a lo largo de su biografía. La relación entre narrador y destinatario ficticio, ya que en otros lugares también se le invita a solidarizarse con el estado anímico de Lázaro, parece muy empática, de tinte amistoso¹². Es como si Juan Cortés compusiera su obra para deleite del lector y no para formular

quedarse y no de huir. Por tanto, podemos suponer la invalidez de la teoría del simple remedo o continuación que se atribuye a la obra de Cortés de Tolosa (Sansone, 1974: XVII-XXI).

¹¹ A este propósito, Miguel Zugasti presenta en su artículo una serie de textos críticos, cuyos autores corroboran la hipótesis de la influencia del genio de Quevedo en la escritura de Juan Cortés (1993: 1.018).

¹² Idea compartida por Sansone (1974: XXIV) y Nieto Ibáñez (2004: 91-92), subrayando este último la personalidad mediocre de Lázaro a la hora de probar fortuna en el Nuevo Mundo. Se trata de un célebre tópico; el mismo Cervantes Saavedra abre la novela *El celoso extremeño* con una reflexión sobre el recriminable acto de huir hacia las colonias: «Refugio y amparo de los desesperados [...] engaño común de muchos y remedio particular de pocos» (2014: 109).



alguna petición. Despojándose de la ironía punzante del otro Lázaro, la novela se reduce a un conjunto de *bona mora*, a las que es preciso atenerse, pero sin la eficacia del talento oratorio de Guzmán o la mordacidad de don Pablo. A la vista de lo comentado anteriormente, no es de extrañar que incluso el cuento fabulístico interpolado adquiriera la función única de respaldar un gastadísimo cliché misógino, lo que avalaría ulteriormente la tesis, precedentemente mencionada, de una narración insípida y carente de espíritu creativo.

La primera parte del capítulo final de la novela consiste en un rosario de dicterios, que fungen de corolario a las interpretaciones oníricas del protagonista. Él es interpelado por una de las amigas del viudo —versadas en charlas insustanciales— con el fin de que le revele el significado de un sueño. Era habitual que muchos recurrieran a la ayuda de los que practicaban el arte de la oniromancia. Su actividad se valoraba considerablemente y suponía un modo eficaz de ganarse la vida. En efecto, no podemos ignorar «la dimensión personal que tuvieron los sueños en aquella época, regalando esperanzas, impartiendo consuelo y sirviendo como norte orientador en la vida de la gente» (Jordán Arroyo, 2017: 60). Pero en la novela de Cortés de Tolosa su papel social queda supeditado al evidenciar la bajeza del mundo femenino, acorde a las implicaciones éticas de la prosa del Siglo de Oro. Lázaro, pues, no deja escapar la oportunidad de insistir en el pecado como peculiaridad femenina (Cortés de Tolosa, 1974: 148-150).

Burlándose de la liviandad de la mujer, inevitablemente ocasiona la indignación de esta, a la que él contesta con un comentario que destaca la falta de gratitud de los que son incapaces de enfrentarse a la sinceridad, otra debilidad que se consideraba proverbialmente femenil. Para ello, Lázaro acentúa la amargura que implica la verdad, «compuesta siempre con çumo de axenxos» (Cortés de Tolosa, 1974: 148) frente a la dulzura de la mentira. El cuento popular que le viene a la memoria y que cierra dicha reflexión tópica presenta una variante¹³ con el perro que hace las veces del asno en el rol de víctima ingenua:

Acordéme entonces de la fábula del león, que, preguntando el mismo si tenía mal olor en la boca, matava a quien le decía que sí. Experimentó este efecto el perro, pues de buenas a buenas le dixo que le olía muy mal. Ansí, señor perro, no haréys vos casas con azulejos: aprended de la zorra que dize que no huele porque está con romadizo (Cortés de Tolosa, 1974: 149-150).

¹³ Bien entendido que existen numerosos estudios relativos a los términos «variación» y «variante», el de Susana Chertudi se destaca por la lúcida diferenciación de las dos categorías; la variación indica cada elaboración de un cuento, mientras que la variante es el conjunto de elementos que reúnen varias versiones, y que a su vez adquiere su singularidad, al ser disímil de otras variantes (1967: 9). Por tanto, he decidido atenerme a este criterio para referirme a las prácticas creativas de los autores examinados.



Es muy sugerente que el autor se inclinase, en este caso, a fusionar dos géneros adscritos a la tradición oral: el cuento de animales y el refrán. El despropósito de edificar moradas con azulejos era máxima muy conocida¹⁴, y Cortés la emplea atinadamente indicando la torpeza de quien actúa impulsivamente, asociando el despilfarro de dinero con la insensatez del animal. Una chispa de originalidad se puede inferir de las connotaciones de necedad asignadas al perro: en esa época simbolizaba familiaridad y fidelidad, rasgos inequívocamente positivos de raigambre medieval (Covarrubias Horozco, 2006: s.v. «perro»; Morales Muñiz, 1996: 244). Tal vez Cortés haga referencia a una fuente más antigua, es decir, a la celeberrima fábula esópica del can mirando en el agua su figura reflejada (Esopo, 1978: 100-101). Tutear al perro, además, incrementa la intensidad de la reprehensión que veladamente se dirige hacia el lector y a la vez recalca la irracionalidad de las mujeres; el mensaje moral es fruto de la dicotomía comportamental perro/zorra. Al valerse de la «transformabilidad» de los cuentos populares orales (Molho, 1976: 17), folklore y paremiología colaboran en la creación de anécdotas que, en el caso del escritor madrileño, logran conferir mayor relevancia a una composición que difícilmente descollaría por otros recursos narrativos.

3. REELABORACIÓN Y *AMPLIFICATIO* DEL CUENTO:

ALONSO, MOZO DE MUCHOS AMOS (1624)

Las palabras de Camarena Laucirica puntualizan la exigüidad de cuentos de la tradición oral propiamente dicha, intercalados en las primeras novelas de pícaros; al parecer, las reminiscencias folklóricas pertenecen al ámbito culto y no a las capas sociales populares (1988: 82). Con todo, es palmario que la obra del doctor murciano¹⁵, cuya primera parte se publicó en 1624, transgrede tal convención y se constituye como fuente literaria de la que brota multitud de cuentos y *exempla* de orígenes muy variados¹⁶. Su finalidad capital reside en apoyar argumentaciones de cariz moralizante que vertebran el diálogo entre el donado de un convento y su

¹⁴ En Correas: «No haremos casa con azulejos. Cuando se ve perder la hacienda» (2001: 570). Es equivalente de «No harás casa con sobrados, con dos ni tres altos» (2001: 570). En el *Diccionario de autoridades* se lee, en la voz «azulejo»: «Phrase común y familiar para dar à entender que el que disipa la hacienda no tendrá caudal para hacer obras, ni casas grandes: aludiendo à lo costosas que son las fábricas grandes, que es donde se suele poner este género de adorno. Lat. *Non illi affulgebit fortuna, ut domum laterculis extruat tessellatis*» (Real Academia Española, 1969: s.v.). Véase también *La Dorotea*: «¡Ay niña niña! No harás casa con azulejos. Ándate a amor por amor y a pelo por pelo, y al cabo al cabo, morir fea y nacer hermosa» (Vega y Carpio, 1958: 429).

¹⁵ He de aclarar que, pese a lo afirmado por el impresor de la primera edición, Jerónimo de Alcalá no era natural de Segovia, como certeramente anota Cea (1983: 7-8).

¹⁶ Cea apunta a que el lector puede toparse con hasta ciento veintisiete formulaciones digresivas y alrededor de doscientos refranes (1983: 62).



vicario. El bello trasfondo que Alcalá Yáñez pincela desde los primeros capítulos alude, según Cea (1983: 57-58), al amor por la naturaleza que sentía san Juan de la Cruz, maestro durante un verano del médico murciano mientras realizaba sus estudios en un convento dominico. Asimismo, la estructura narrativa se aproxima notablemente a las homilias de dicha Orden, dado que sus miembros solían reforzar sus disertaciones por medio de una desbordante cantidad de anécdotas edificantes (Prieto de la Iglesia, 1979: 651).

Esencialmente Alonso, al igual que el Lazarillo de Cortés de Tolosa, se desliga de la propensión delictiva rufianesca, en aras de una elocuencia dogmática (Cea, 1983: 98), coadyuvada por «no haber sido jamás inclinado a cosas bajas y que desdican de honrados términos» (Alcalá Yáñez y Ribera, 2005: 227). Es un personaje en el que se advierte cierta profundidad psicológica que le otorga mayor realismo; en algunos momentos de autoanálisis, hace hincapié en la petulancia e indiscreción que perfilan su formación juvenil¹⁷, y que sucesivamente cimentarán su apego a discursos de carácter sermonario. La entrega con la que pone en tela de juicio toda exhibición humana deplorable le induce a abordar temáticas conocidas, como la moral en el teatro. En efecto, el relato en cuestión se enmarca en la plática sobre el provecho que conllevaría la presencia de los comediantes en una nación ideal. Contrastando el texto con la cuentística popular, nos percatamos de la labor de extensión que Jerónimo de Alcalá lleva a cabo (2005: 448), conforme a aquello que Molho denomina «desfolklorización» de lo popular, en virtud de la pérdida de la función primigenia del cuento (1976: 43).

No obstante, el núcleo del mensaje, es decir, la prudencia frente a los poderosos, no se difumina en la ampliación del cuento. Más bien, con el auxilio de las preguntas del vicario que exhorta al donado a seguir narrando (una técnica sabiamente empleada a lo largo de toda la composición), la perplejidad misma que expresa el protagonista, al formular un juicio concluyente, introduce la fábula y la armoniza con el contexto. Y, desde luego, las alimañas mencionadas no pueden evitar una transmutación de corte antropomórfico, que en la versión recopilada por Llano Roza de Ampudias solo se esboza, y llega a cumplimiento con la pluma del novelista. El matrimonio de los dos leones se humaniza sentimental y jurídicamente. Se recurre a la figura neutral de un juez, oportunamente apelado por la leona para deshacer el lazo nupcial con su marido, harta de su despotismo y maldad, amén de su falta de amor por ella. El león, generalmente elogiado por

¹⁷ Valga de ejemplo cuando en el primer capítulo se evidencia su talento precoz «ya yo era mozuelo de quince a diez y seis, leía bien y escribía razonablemente; de la gramática era lo que sabía más que moderado, pudiéndome con justo título llamar *Petrus in cunctis*» (Alcalá Yáñez y Ribera, 2005: 231), y se intuye el rasgo medular de su futura interacción con los demás, es decir, la afición a entrometerse en todo evento que testimonie. En otro fragmento confiesa pecar de arrogante, por criticar constantemente las bribonadas de los estudiantes a los que sirve (Alcalá Yáñez y Ribera, 2005: 237).



sus virtudes de realeza y coraje en la Edad Media (Morales Muñoz, 1996: 244), suele oscilar entre cualidades positivas y negativas. Covarrubias Horozco sostiene que «es animal ferocísimo, y juntamente generosísimo entre todos los animales después del hombre» (2006: s.v. «león»).

Empero, la magnanimidad no tiene cabida en el ánimo del león de Alcalá Yáñez, lo que se traduce en símbolo del poderío arrogante y tiránico, en el que se ve reflejada la idea de la inmutabilidad de las cosas. En un cuento narrado en el capítulo V, enumera sus delitos en un afán de contrición, haciendo de árbitro la raposa (Alcalá Yáñez y Ribera, 2005: 334-337)¹⁸. Aun cuando da la impresión de redimirse, no puede eximirse de comenzar un «largo preámbulo de quién era, de su fortaleza, majestad y dominio que tenía sobre todas las bestias» (2005: 334). Al zorro no le queda otro remedio que absolverle y de paso granjearse su complacencia, para luego condenar a un asno culpable de un ínfimo delito. Es fácil de colegir, pues, que las dos anécdotas están ligadas entre sí, bien por la moraleja final bien por la actitud de los animales involucrados. Todo conduce a un ejercicio de escritura que, conforme a la estética barroca, consistía en «acoplar la fábula al ambiente de la época en la que se vive» (Martín García, 1996: 28). Sería arduo creer en una verdadera sátira que menoscabe a la soberanía monárquica en beneficio de los estamentos inferiores; es más admisible que los animales sean personajes aglutinados en la esfera de los clichés literario-culturales.

Apreciando la forma de actuar de los dos leones, nos cercioramos del recurso estilístico de la humanización y de cómo el conjunto de acciones convierte el cuento en un proceso civil en plena regla; el león solicita un plazo de tiempo para encontrar testigos fiables para su defensa, porque su pareja aduce razones adecuadas a su intención de divorciarse. El mal aliento del rey de los animales, elemento clave en el cuento popular, aquí resulta un subterfugio que la leona emplea para sus fines. La ampliación despierta la curiosidad del lector, que desea informarse de la resolución del pleito. Por lo tanto, Alcalá Yáñez, que aspira a transmitir el mensaje moralizador, les otorga mayor carga psicológica a las bestias implicadas, proporcionando indicios que hacen intuir el desenlace de la controversia. El león le asegura al lobo que su sincero juicio no tendrá consecuencias nefastas, y le quita la vida una vez escuchado el fallo negativo. El oso sufre el mismo destino —el novelista subraya que «le costó caro» (Alcalá Yáñez y Ribera, 2005: 448) decir la verdad—, conque el imperioso animal exige la opinión de la raposa, muy valorada por su inteligencia, y le insta a oler su boca. Pero ella evita pronunciar su opinión, justificándose con el constipado debido a las cazas nocturnas (Alcalá Yáñez y Ribera, 2005: 449).

¹⁸ Donoso Rodríguez asienta que «este extenso cuentecillo corresponde a una fábula, la n.º 42 (*De Presencia lupi, canis et asini*), de una colección de Aviano, que le fuera agregada por un copista en el siglo xv» (Alcalá Yáñez y Ribera, 2005: 337).



Las reflexiones que Alonso formula a modo de remate didáctico enfatizan una neutralidad que se prefiere a la arbitrariedad sin cimientos filosóficos —generadora de disparates y exclamaciones vanagloriosas—, más típica del vulgo¹⁹. La cordura de la raposa representa el arma ideal para encarar el cúmulo de situaciones caóticas que causa aquel «fluir constante, abundante, especialmente de la tradición del cuento familiar, donde destaca la sátira de estados, con todo su folclore relativo a “la vida de los casados”» (Donoso Rodríguez, 2018: 105. El entrecomillado es nuestro). Además, la futilidad e incluso lo nocivo de entrometarse en contiendas de otros motivan otra digresión que matiza la terquedad de un personaje que, pese a su candidez, es incapaz de evitar su intervención en toda pendencia. El resultado de ello es el pago de multas exorbitantes y la detención, a pesar de su buena fe (Alcalá Yáñez y Ribera, 2005: 340-342). En general, se asiste a un procedimiento diegético que conjuga hábilmente discursos y apologías con relatos de tipo oral, tejiendo una urdimbre de géneros en boga durante aquellas décadas de florecimiento literario (diálogo, novela picaresca, cuento folklórico o excursu moralizante), y de forma simultánea comunica al lector el ambiente espiritual que envuelve a la obra. Los animales y su anfibológica naturaleza de probidad y desvergüenza se vinculan al esfuerzo de un médico que, junto con el velado deseo de un reconocimiento literario que no obtuvo con su obra anterior —*Los milagros de Nuestra Señora de la Fuencisla* (1615)—²⁰, ansía inculcar fundamentos de vida honrada, valiéndose de un donado y de su locuacidad en la amenidad de jardines monacales.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

En esta breve investigación, que ha resumido algunos de los matices escriturales de dos autores auriseculares, se ha ilustrado la manera de configurar un producto procedente de la matriz cuentística verbal y la realización de cambios contundentes con respecto a las fuentes originarias. De importancia primordial ha sido patentizar la idiosincrasia de figuras que, manteniendo pleno respeto por las convenciones prosísticas de la época, se caracterizan por seguir con miramiento un código ético que intensifica el didactismo imbuido en las aventuras de Lazarillo y Alonso. Acercándose al paradigma picaresco, Cortés de Tolosa y Alcalá Yáñez forman parte de un grupo de escritores que «lo renuevan, en coalescencia con su contexto

¹⁹ Aspecto reiteradamente marcado por Alcalá Yáñez y Ribera ya a partir del prólogo, en el que el narrador se enfrenta a las reprimendas implacables del irónicamente apellidado «piadoso lector» (2005: 220). Pocas líneas después, si bien no es estilísticamente innovadora, la sugestiva analogía con las tribulaciones que padece un navío a merced de vientos inclementes ilustra eficazmente la angustia de los que se someten a los dictámenes de un público desconsiderado.

²⁰ Un disgusto que Cea corrobora en su ensayo (1983: 53-54).



inmediato y según el genio de cada autor, tanto en la forma como en el fondo» (Muñoz Sánchez, 2014: 453), mediante el manejo de artificios literarios propios. En este trabajo hemos visto cómo con perspicacia intervienen en la remodelación de un cuento oral que, al derivar en el universo de la palabra escrita, queda subyugado a exigencias estructurales de tipología distinta. De todas ellas, prima sin duda, en palabras de Soons al referirse a la *fabliella* o cuento risible, «una masiva *amplificatio*, que le da las dimensiones de una novela convencional» (1976: 9).

No sería arriesgado afirmar que la propia dilatación diegética sea una prueba concluyente de un acto de plasmación que consagra la vinculación entre lo hablado y lo leído. Alcalá Yáñez y Ribera y, en menor medida, Juan Cortés de Tolosa, a través del cultivo de la prosa extensa, hacen que perviva aquella conmixión que configuraba la literatura desde la Edad Media. Enseñanza moral y deleite, preceptos de eruditos y chanzas de vulgo se fusionan en una amalgama armónica de avisos y anécdotas jocosas. Y aunque vaya menguando a lo largo del siglo XVII la dedicación a la recopilación de dichos, apotegmas o refranes populares, de forma extraoficial siguen sobreviviendo en las obras de la estética narrativa más en boga, es decir, la picaresca.

BIBLIOGRAFÍA

- ABENÓJAR SANJUÁN, Óscar (2018). «La enemistad entre el león y el hombre (ATU 159B): de un apólogo medieval a la tradición oral bereber». *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 38, pp. 689-703. DOI: <https://bit.ly/2OvpN1M>.
- ALCALÁ YÁÑEZ Y RIBERA, Jerónimo de (2005). *Alonso, mozo de muchos amos (primera y segunda parte)*. Miguel Donoso Rodríguez (ed.). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- ARCIELLO, Daniele (2015). «La sabiduría de la raposa y su actitud frente a los poderosos: la fábula del ‘León y la leona’ en varias obras teatrales del Siglo de Oro». *Lectura y Signo*, 10, pp. 185-195. DOI: <https://bit.ly/2YscjIY>.
- BARRERO PÉREZ, Óscar (1990). «La decadencia de la novela en el siglo XVII: el ejemplo de Francisco Santos». *Anuario de Estudios Filológicos*, 13, pp. 27-38.
- BURKE, Peter (1996). *La cultura popular en la Europa moderna*. Antonio Feros (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- CAMARENA LAUCIRICA, Julio (1988). «El cuento de tradición oral y la novela picaresca». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 43, pp. 67-82.
- CAMARENA LAUCIRICA, Julio y Maxime CHEVALIER (1997). *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*. Madrid: Gredos.
- CEA, Fidel (1983). *Los milagros de Nuestra Señora de la Fuencisla y El donado hablador de Alcalá Yáñez y Ribera en la evolución del género picaresco*. Segovia: Diputación Provincial.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2014). *Novelas ejemplares II*. Henry Sieber (ed.). Madrid: Cátedra.



- CHERTUDI, Susana (1967). *El cuento folklórico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- CHEVALIER, Maxime (ed.) (1975). *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- CHEVALIER, Maxime (1976). *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Turner.
- CHEVALIER, Maxime (1978). *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- CHEVALIER, Maxime (ed.) (1983). *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- CORREAS, Gonzalo (2001). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Louis Combet (ed.). Madrid: Castalia.
- CORTÉS DE TOLOSA, Juan (1974). *Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas*. Giuseppe E. Sansone (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ignacio Arellano y Rafael Zafra (eds). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- DONOSO RODRÍGUEZ, Miguel (2005). «Estudio preliminar». En Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera, *Alonso, mozo de muchos amos*. Miguel Donoso Rodríguez (ed.). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 13-157.
- DONOSO RODRÍGUEZ, Miguel (2013). «Estudio preliminar». En Francisco Santos, *Periquillo el de las gallineras*. Miguel Donoso Rodríguez (ed.). New York: IDEA, pp. 13-71.
- DONOSO RODRÍGUEZ, Miguel (2018). «Nuevos antecedentes sobre los cuentecillos de *Alonso, mozo de muchos amos* (1624-1626), de Jerónimo de Alcalá Yáñez». *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 6, 1, pp. 103-116.
- ESOPO (1978). *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*. Carlos García Gual (ed.). Madrid: Gredos.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, María del Carmen (2002). *El cuento español en los siglos de oro. Siglo XVII*. Murcia: Universidad de Murcia.
- JORDÁN ARROYO, María V. (2017). *Entre la vigilia y el sueño. Soñar en el Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- LLANO ROZA DE AMPUDIA, Aurelio del (1993). *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral*. Oviedo: Grupo Editorial Asturiano.
- MARTÍN GARCÍA, Francisco (1996). *Antología de fábulas esópicas en los autores castellanos (hasta el siglo XVIII)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- MOLHO, Mauricio (1976). *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Gredos.
- MORALES MUÑOZ, María Dolores Carmen (1996). «El simbolismo animal en la cultura medieval». *Espacio, tiempo y forma, Serie III, Historia Medieval*, 9, pp. 229-256.
- MORGADO GARCÍA, Arturo (2011). «La visión del mundo animal en la España del siglo XVII: El Bestiario de Covarrubias». *Cuadernos de Historia Moderna*, 36, pp. 67-88.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2014). «La Corte, del mundo maravilla: la picaresca durante el reinado de Fernando IV». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 62, 2, pp. 383-480.
- NIETO IBÁÑEZ, Jesús María (2002). *La novela en la literatura española: estudios sobre mitología y tradición clásicas (siglos XIII-XVII)*. León: Universidad de León.



- PEDROSA, Juan Manuel (2004). *Los cuentos populares en los Siglos de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- PIÑERO MORAL, Ricardo (2013). «De fábulas y bestiarios: la estética de los animales en la Edad Media». *Estudios Humanísticos. Filología*, 35, pp. 85-96.
- PRIETO DE LA IGLESIA, María Remedios (1979). «Picaresca, ascética y miscelánea en el Dr. Alcalá Yáñez». En Manuel Criado de Val (coord.), *La picaresca: orígenes, textos y estructura. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*. Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 647-666.
- PROPP, Vladimir Iakovlevich (1985). *Morfología del cuento*. F. Díez del Corral (ed. y trad.). Madrid: Akal.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1969). *Diccionario de autoridades*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SANSONE, Giuseppe E. (1974). «Introducción». En Juan Cortés de Tolosa, *Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas*. Giuseppe E. Sansone (ed.). Madrid: Espasa-Calpe, pp. VII-XLI.
- SANTOS, Francisco (2013). *Periquillo el de las gallineras*. Miguel Donoso Rodríguez (ed.). New York: IDEA.
- SEVILLA ARROYO, Florencio (2001). «Presentación». En Florencio Sevilla Arroyo (ed.), *La novela picaresca española. Toda la novela picaresca en un volumen*. Madrid: Castalia, pp. V-LIII.
- SOONS, Alan C. (1976). *Haz y envés del cuento risible en el siglo de oro: estudio y antología*. London: Tamesis Books.
- UTHER, Hans-Jörg (2011). *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Part I: Animales Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales, with an Introduction*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope de (1958). *La Dorotea*. Edwin S. Morby (ed.). València: Castalia.
- ZAMORA CALVO, María Jesús (2002-2003). «El cuento, desde su origen hasta su inserción en tratados de magia». *Archivum*, 52-53, pp. 551-565.
- ZUGASTI, Miguel (1993). «La sátira antifeminista en la narrativa de Juan Cortés de Tolosa. La adaptación de un tópico». En Manuel García Martín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 1.017-1.025.

Recibido: 06/01/2019

Aceptado: 03/04/2019





UN EJEMPLO DE REELABORACIÓN DE UN CUENTO DE ANIMALES EN DOS NOVELAS
PICARESICAS (*ALONSO, MOZO DE MUCHOS AMOS* Y *LAZARILLO DE MANZANARES*)

RESUMEN: Característica clave de la literatura áurea fue el indisoluble vínculo entre tradición oral y producción escrita; estos dos elementos dieron lugar a aquello que hoy consideramos como una de las épocas de mayor florecimiento cultural de la península. Teniendo en cuenta dichas consideraciones, el presente artículo propone observar cómo un cuento folklórico de animales se reelabora en dos obras adscritas al género picaresco. Tras un repaso de los aspectos medulares de los protagonistas de las novelas en cuestión, se pondrán de relieve las aportaciones personales de cada uno de los autores analizados a la hora de moldear el cuento, subyugándolo a sus pretensiones ético-literarias.

PALABRAS CLAVE: cuentos de animales, folklore, picaresca, siglo XVII.

AN EXAMPLE OF RE-ELABORATED VERSION OF AN ANIMAL TALE
IN TWO PICARESQUE NOVELS (*ALONSO, MOZO DE MUCHOS AMOS* AND *LAZARILLO DE MANZANARES*)

ABSTRACT: The key characteristic of Seventeenth century literature was the binding connection between oral tradition and written production. The two elements gave birth to what is currently considered as one of the most significant cultural prosperity age for Spain. Taking into account these considerations, the present article proposes to analyse the re-elaboration of a folkloric animal tale in two works attributed to the picaresque genre. After a review of the central aspects of protagonists' personality in the novels in question, it will be highlighted each author's personal contributions, as a result of the remodelling of the tale, subjugated to their ethic-literary intentions.

KEY WORDS: Animal Tales, Folklore, Picaresque Literature, Seventeenth-Century.



DIANA EN PALACIO: EL NOMBRE COMO FORJADOR DE UN DESTINO

RAFAEL MASSANET RODRÍGUEZ

Universitat de les Illes Balears – IEHM

r.massanet@uib.es

1. EL DESTINO ESTÁ EN EL NOMBRE

Aristóteles, en el capítulo noveno de su *Poética*, habla sobre los «nombres potenciales»¹, aquellos que determinan unas cualidades y características propias del personaje al que designan. Morley, a raíz de esta cuestión, se preguntó lo siguiente: «In the *comedia*, do certain given names connote certain stations in life or certain callings?» (1959: 222). Frente a la idea del nombre literario como simple etiqueta carente de significado (Mill, 2002), encontramos la teoría de la hipersemanticidad²:

Aceptar la idea de un nombre propio carente de contenido, significaría reducir el análisis de los nombres literarios a los aspectos meramente formales o, en el mejor caso, limitar la investigación semántica a los nombres naturalmente motivados. Un rápido examen de algunas de las obras más relevantes de la literatura universal prueba indudablemente el hecho de que en un texto de ficción los nombres propios son altamente significativos y siempre cumplen una finalidad poética (Ionescu, 1993: 305).

Sin embargo, las pesquisas de Morley no prosperaron más allá de extensos listados que resultan de utilidad como documentación inventarial y punto de partida para estudios como el que nos proponemos abordar. Estos trabajos se centran

¹ «τυχοντα ονοματα» (Aristóteles, 1988: 158).

² Barthes (1967) desarrolla esta teoría en relación a la obra de Proust, *En busca del tiempo perdido*. Establece tres grandes poderes que presenta el nombre propio: el de esencializar, el de citar y el de exploración.



en demostrar una correlación entre los nombres propios y las diferentes clases sociales a las que pertenecen los personajes de cada una de las comedias.

El nombre no se establece al azar, sino que impregna al personaje con una serie de características determinadas por su etimología y origen:

Se asume, pues, que el nombre posee un *numen* sagrado y ejerce un mágico poder sobre quien lo lleva [...] Aunque sean los autores cómicos, sobre todo, los que hayan sacado un mayor partido literario de la relación que los nombres guardan con las cosas que designan, no obstante, donde la alianza entre *nomen* y *numen* se halla mejor reflejada desde un punto de vista antropológico es en la tradición teológica, y bastará recordar los muchísimos personajes bíblicos cuyos actos quedan justificados por los nombres propios que llevan (y viceversa, cuyos nombres, lejos de ser arbitrarios, son adjudicados a modo de premonición de lo que va a pasar) (López López, 1989: 6-7).

Crea un antecedente ante el público, quien, al conocer el nombre de un personaje de la obra a la que asiste, establecerá un horizonte de expectativas. Sin embargo, tal como señala Meunier: «Leer el nombre propio no trastorna la comprensión de la comedia, pero sí permite profundizar en la construcción de su universo mental y poético» (2015: 115).

Entre todo el compendio de textos teatrales áureos, debemos trazar una diferenciación entre las obras de asunto histórico y mitológico, y el resto. Entre las primeras encontraríamos nombres fijados en torno a personajes conocidos, en los que la capacidad inventiva del autor no puede desviarse de las líneas del relato ya establecido:

Some of the names are fixed by history or legend - Greek in *El Aquiles*, biblical in *La mejor espigadera*, *La mujer que manda en casa* and *La venganza de Tamar*, historical in *La vida de Herodes*. For such names Tirso had no choice, but there seemed no practical way of excluding them from a study. The line between invention and tradition is too hard to draw (Morley, 1959: 222).

Sin embargo, ¿qué ocurre cuando se designa a una persona con un nombre que remite a alguna de estas figuras pero que, en apariencia, no posee relación alguna? La respuesta se rige por el mismo principio que en el primer grupo. Los personajes adquieren rasgos en su comportamiento que parten de las asociaciones que se establece con la etimología del nombre asignado: «La literatura moderna [...] se vio en alguna de sus épocas especialmente marcada por la idea de que los nombres propios contienen la clave del destino de las personas, tanto el de aquellas que los llevan como el de sus más inmediatos semejantes» (López López, 1989: 7).

Morley y Tyler, en su estudio sobre *Los nombres de los personajes en las comedias de Lope de Vega*, presentan un extenso listado en el que clasifican el uso que hace el Fénix de los Ingenios de los nombres de sus personajes en relación



con la posición social y su función dentro de la obra³. Nombres como Alejandro, Diego o Enrique se reservan para personajes nobles, mientras que quien fuera bautizado como Tirso, Gil o Belardo nunca alcanzarían ese estado, siendo relegados a las clases bajas, como pastores, graciosos o villanos. Esta situación indica una clara tipología distinguida desde la propia nomenclatura del personaje, que influirá de manera directa en el imaginario colectivo del público:

La relación «nombre/cosa», que al principio filosóficamente se nos insinuaba bajo apariencia de relación «manera de ser/destino», tiene su paralelo filológico en el binomio «nombre/función», esto es, en la congruencia —o no— entre lo que el nombre significa y el papel o tipo que el personaje que lo lleva incorpora (López López, 1989: 11).

La sola mención del nombre provoca que el público identifique al personaje con un determinado papel, e, incluso si este se presentara bajo un disfraz, el nombre desvelaría para el público su posible realidad:

Se desemboca así en nombres o categorías de nombres ligados a tipos literarios más que sociales: la dueña, el gracioso, etc [...] Como fácilmente se observa, este tipo de nombres cómicos no se limitan a caracterizar la función dramática del portador, sino que implican además alusiones individuales [...] La jerarquía de unas y otras connotaciones dependerá de cada caso particular (Arellano, 1986: 56).

Hay que tener presente que el universo dramático áureo es tan amplio que el estudio de un único nombre en toda la producción del periodo es una tarea titánica, que puede no darnos ningún tipo de resultado. Como señala Hoek: «plusieurs types de remotivation peuvent jouer à la fois dans un seul nom prope, l'une entraînant l'autre» (1981: 237). El valor de un nombre dependerá en última instancia del género literario, de la clase del discurso poético, de la época o de la intención final del autor.

Con esto en cuenta, podemos afirmar que los nombres variarán ligeramente de referente, o presentarán características sutilmente amplificadas, dependiendo de la tipología de la comedia en que aparezcan. Así ocurre con el nombre de Diana en las comedias tradicionalmente conocidas como palatinas. Mientras que en una comedia de corte mitológico aparecerá sobre las tablas la propia diosa latina, haciendo gala de los motivos que la caracterizan, en comedias de corte cómico no encontraremos dioses, sino hombres. La cuestión radica, sin embargo,

³ Morley también llevó a cabo un estudio acerca de los nombres de los personajes en las comedias de Tirso de Molina. Sin embargo, es más breve y sesgado y, aparte de un extenso listado, no aporta un estudio detallado que relacione los nombres con las clases sociales ni con el oficio que desempeñan.



en el grado de identificación de caracteres que se pueden vincular con la supuesta fuente clásica de la que bebe.

2. DEFINIENDO LA ESCENA PALATINA

Las características de la comedia palatina se han fijado a lo largo del tiempo desde que Weber (1977) y Wardropper (1978) establecieron una diferenciación tipológica y acuñaran el término (Weber, 1975). Posteriormente, autores como Vitse (1988) u Oleza (1997) terminaron de perfilar las coordenadas exactas a través de las que poder clasificar las distintas obras producidas durante este siglo.

Bances Candamo, en su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, preceptiva inacabada, establece la primera diferencia entre las comedias modernas frente a las antiguas, que divide entre comedias historiales y comedias amorosas, subdividiéndolas a su vez entre las de capa y espada y las de fábrica. Es precisamente la definición de estas últimas las que más se asemejan al concepto actual de comedia palatina:

Las de fábrica son aquellas que llevan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques, etc., y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuyo artificio consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores y, en fin, sucesos extraños, y más altos y peregrinos que aquellos que suceden en los lances que, poco ha, llamé caseros (1970: 33).

La perspectiva desde la que escribe Bances Candamo nos permite interpretar sus palabras como un análisis de la evolución de los géneros dramáticos del siglo xvii⁴. Más allá de las descripciones literarias que puedan proporcionar los distintos autores de la época, debemos atender los rasgos principales que la crítica ha ido estableciendo desde una posición alejada temporalmente de la concepción de esta clase de comedias. Los rasgos imprescindibles para considerarlas pertenecientes al género palatino son los siguientes:

La localización espacial no española, a lo que se suma una imprecisión temporal. La lejanía de la esfera conocida permite al autor crear situaciones verosímiles, sin que los espectadores tengan que sentir una identificación directa con lo representado. Al desarrollarse la acción en un país exótico y en un tiempo indeterminado, el público no exigirá el cumplimiento riguroso de la verosimilitud

⁴ Estos rasgos definitorios ya estaban presentes en la escena española en manos de dramaturgos del último cuarto del siglo xvi, como Cristóbal de Virués, Jerónimo Bermúdez, Morales, Lupercio Leonardo de Argensola o Juan de la Cueva.



respecto al entorno conocido. Se establece un pacto entre espectador y autor por el que es capaz de aceptar lo representado, aunque no se ajuste a la realidad. Esta lejanía supone una libertad en la creación del dramaturgo, pudiendo situar a sus personajes en situaciones que, en géneros más cercanos a una esfera histórica, sería imposible. El dramaturgo logra escapar del estereotipo temático del periodo, al superar el límite espaciotemporal, y logra ofrecer asuntos de carácter extraordinario sin enfrentarse de manera directa a la sociedad establecida del momento.

No obstante, siempre deben aparecer elementos reconocibles para el espectador, ya sea mediante personajes de origen español, ya mediante la mención de topónimos o elementos de su cultura. Hay que tener en cuenta que debe producirse una conexión entre el espectador y la obra representada. Lo externo a su esfera de conocimiento aleja el interés que pueda tener, por lo que es necesario que se produzca una identificación entre quien ve y lo que ve:

Llamamos así a la relación personal, consciente o inconsciente, que establece el espectador con las vivencias de los personajes. La razón principal por la que una historia resulta interesante al público reside en que su contenido conecta en algún aspecto con su vida, aunque solo sea de forma imaginaria, de alguna manera enlaza lo que pasa en escena con sus propias luchas, deseos y conflictos (Alonso de Santos, 2012: 190).

Otra de las características es la fantasía en este género de comedias, alejándose de la esfera cotidiana:

Las comedias que no se desarrollan en el «aquí y ahora», las que se basan bien en *novelle* italianas, bien en la libre imaginación del dramaturgo. Este género de comedia apenas se propone reflejar la realidad observable y tangible del mundo del espectador. Fantasioso o novelesco, es de ficción en grado sumo (Wardropper, 1978: 209-210).

Junto al alejamiento espaciotemporal es lo que permite que las tramas puedan ser aceptadas entre el público como verosímiles. No obstante, la localización espacial no española y la imprecisión temporal no constituyen todos los elementos que configuran la comedia palatina. Oleza señaló un detalle muy importante que, en muchas ocasiones, se ha pasado por alto, como es la ocultación, elemento imprescindible para el enredo: «Episodio de ocultación —voluntaria o involuntaria— de la identidad, que tiene por origen la desestabilización del orden justo (social, amoroso, moral...) y por punto final el restablecimiento del orden» (Oleza, 1997: 236). No debemos considerarlo tan solo como el recurso del disfraz físico, sino también todos aquellos hechos que provoquen que las intenciones del personaje queden ocultas para el resto, tanto para alguien concreto como para un grupo de individuos. Con esto podemos entender lo que Béziat (1996) definió



como «silencio», extendiendo a cualquier discurso que no necesariamente sea expresado verbalmente.

Vitse se encarga de señalar el componente sociodramático que las comedias palatinas incorporan, poniendo en contacto personajes de distinto nivel social, difuminando las fronteras que se encuentran entre ellos, situación que no se podría dar fuera del mundo teatral:

Un elenco de personajes que pertenecen, por una parte, a la alta nobleza (rey, príncipes y señorías), y, por otra, a categorías subalternas (secretarios, villanos...) y cuyo distanciamiento social, al parecer insalvable, sufre un proceso (logrado o no) de reducción, a través de las complejas figuras del desprecio y de la correspondencia en el amor (en toda la polisemia de la palabra) (Vitse, 1988: 557).

La comedia palatina aborda asuntos de la vida de los personajes que orbitan en torno al palacio y su séquito, espacios y personajes alejados del público que asistía a las representaciones. Se produce, por tanto, un distanciamiento de lo cotidiano, entrando en el terreno de lo fantástico, aspecto ya mencionado. Por otra parte, debido al alto rango social de los personajes se producirá un fuerte contraste cuando tengan que relacionarse con sus subalternos, dando lugar al humor, rasgo que se encarga de señalar Vitse como elemento indispensable para considerar una comedia como palatina: «pour une tonalité franchement frivole ou burlesque ou grotesque ou bouffonne, ou qu'on pournait encore dire "de farce" ou de "conte merveilleux" [... pour leur] nature hyperbolique» (Vitse, 1990: 324). No obstante, Oleza se muestra reacio a considerar que las comedias palatinas tengan que ser necesariamente de tono humorístico:

En todo caso el universo palatino no es ni unilateralmente cómico ni unilateralmente frívolo. Si muchas de las comedias palatinas hicieron de la fantasía un instrumento audaz —tanto como insolente— para explorar la corrupción y los crímenes del poder, las ambiciones y deseos ilegítimos de los tiranos, las pasiones adulterinas de reyes y grandes señores, las desigualdades de estado y linaje entre individuos o la vanidad e hipocresía de la vida cortesana, compartieron este instrumento con las tragedias y las tragicomedias palatinas, que exploraron esos mismo conflictos, pero desde una modalidad ejemplar y adoctrinante. No es seguro que las tragedias y tragicomedias fueran más allá, en esta exploración, de lo que fueron las comedias, posiblemente al contrario: el carácter ejemplar de los dramas impidió la libertad de movimientos, de imaginación y de crítica que se permitió, en grandes dosis, a la comedia, no a todas las comedias, es claro (Oleza, 1997: 251).

Las características que aquí hemos señalado son las principales que conforman el género conocido como comedia palatina, que podrían resumirse en una obra protagonizada por personajes ilustres enmarcados en espacios alejados



de los hispanos. Sin embargo, no todas ellas cumplen con el propósito de este trabajo. Para ello, seleccionaremos tres de diferentes autores que incluyen entre sus *dramatis personae* damas bajo el nombre de Diana. A través de su análisis comprobaremos que todas presentan unas características comunes que remiten a la diosa mitológica, pues, según la tradición platónica pero también judeocristiana, «el nombre es como imagen de la cosa de quien se dice» (León, 1959: 398).

3. DE LA DIOSA A LA DAMA

Diana es el nombre por el que se conoce a una divinidad sabina que no tardó en ser identificada con la diosa griega Artemisa, e incluso llegó a suplantar a Selene en el panteón mitológico, compartiendo rasgos, representaciones y mitos similares. Su primitivo carácter la califica como divinidad de la naturaleza, indómita y feroz. Es diosa de la caza y desprecia el amor, castigando con dureza y frialdad a quienes intentan retenerla, ya sea dios u hombre, por lo que es habitualmente tomada como representación de la doncella arisca que no se deja seducir, siendo incluso cruel. Sin embargo, ante las afiladas flechas de Cupido poco puede hacer y acabará posando sus ojos y su alma ante un humilde pastor de nombre Endimión. Por su faceta de cazadora es, además, un espíritu vengativo, que no descansa en la persecución y aniquilación de su presa. Por todo ello, fue nombrada protectora de las Amazonas, guerreras y cazadoras como ella e independientes del yugo del hombre.

Esta relación intertextual entre los nombres de los personajes de las comedias y su posible origen literario fue estudiada por Vitse (1988), confirmando así la multiplicidad de lecturas y niveles de interpretación que permiten las comedias del teatro del Siglo de Oro español. En muchos de los personajes llamados Diana creados por los dramaturgos auriseculares encontramos esta variedad de lecturas en su construcción. Estas mujeres se perciben como fuertes, desconocedoras del amor y frías ante los hombres que pretenden cortejarlas. El público, conocedor del trasfondo mitológico que goza el nombre de Diana, tendrá una imagen preconcebida de este personaje. La onomástica, sin lugar a duda, será un indicativo de la posición social a la que pertenece:

El tercer rasgo [de la comedia palatina] apunta hacia la particular onomástica de las protagonistas señoriales, que ha de estar acorde con su rango: abundan las Serafinas, Rosauras, Porcias, Teodoras, Madalenas, Auroras, Alejandras, Lisenas, Leonoras, Clemencias, Estelas, Isabelas, Sirenas, Clavelas... y los Fadriques, Enricos, Segismundos, Fisbertos, Arnestos, Mauricios, Rogerios, Prósperos, Otones..., nombres todos con ribetes altisonantes que se salen de lo cotidiano (Zugasti, 2003: 165).



El nombre de Diana, al remitir a la divinidad, posicionará al personaje entre los estamentos más elevados de la sociedad. Como bien escribe García Ramón: «La onomástica personal refleja, en efecto, los valores sociales positivos (y también los negativos) de su colectividad, y, en general, la visión del mundo de sus hablantes» (2001: 105). Su comportamiento estará condicionado a ojos del espectador, quienes esperan encontrar a una mujer con un alto sentimiento de individualidad y de rechazo de la figura masculina, que intentará someterla a su poder. No obstante, antes de proseguir en nuestro análisis, debemos establecer una importante diferencia entre el género de la comedia donde esta figura esté presente. Las comedias mitológicas no basan su personaje en la divinidad latina, sino que es la propia diosa la que adquiere un protagonismo destacado en la acción. La Diana mitológica aparece no solo personificada sino también caracterizada como tal. Se basa en mitos clásicos, interpretaciones renacentistas e incluso libros de emblemas para reflejar ciertos adornos y caracterización sobre la escena que permitan identificarla sin dificultad. En *El amor enamorado* de Lope de Vega, por ejemplo, aparece Diana con «un perro al lado, como la pintan» (1999: v. 849aco.) y también «lleva una media luna en el tocado» (1999: v. 1.880aco.). En *Celos aun del aire matan* de Calderón de la Barca, aparece una acotación inicial donde indica que aparezca con un venablo, elemento del que más adelante hará uso, pero que ya señala a la diosa como la divinidad de la caza. Más adelante, se precisa su vestuario: «el [velillo] de Diana con estrellas de oro y el de las tres con algunas llamas de oro» (2002b: v. 1.448aco.). Por tanto, las Dianas que aparezcan en este tipo de comedias no son de interés para nuestro estudio, pues nuestra pretensión es ver el reflejo del personaje divino sobre los mundanos.

McKendrick (1974: 283-284) señala la figura mitológica como fuente para la construcción del modelo de la «mujer esquiva», a la que acceden los dramaturgos a través de la recuperación de los mitos clásicos durante el Renacimiento y las *Metamorfosis* de Ovidio. Esta tipología señalaría «the woman who [...] is averse to the idea of love and marriage. As a natural outcome, she is usually, but not invariably, averse to men as well» (McKendrick, 1974: 142). Y a su vez, se encarga de señalar que esta «esquivez» puede tener diversas manifestaciones, que pueden equipararse al carácter de la diosa cazadora, tal como hemos descrito antes:

In the plays the origin of the heroines' *esquivez* varies widely within the spectrum of vanity and pride. Some resent the idea of subjecting themselves to a man, others are so mannish that the very notion of love and marriage is anathema to them. Some think no man worthy of them, while for others to fall in love is folly for men and women alike (McKendrick, 1974: 282-283).



No obstante, menciona otras diosas y criaturas mitológicas que pudieron haber influido en su caracterización como Atenea/Minerva, Dafne, Proserpina o las propias Amazonas, «who rebelled *en masse* against love and marriage and enjoyed the freedom of an all-female society» (McKendrick, 1974: 284). Diana diosa se convierte en el modelo de múltiples personajes femeninos en el teatro áureo y los propios dramaturgos así dan constancia en sus comedias:

No solo, pues, de Diana
 en la venatoria escuela
 discípula creció, pero
 aun en la altivez severa
 con que de Venus y Amor
 el blando yugo desprecia

(Calderón de la Barca, 2002a: vv. 289-294).

Debido a la complejidad de esta diosa, los dramaturgos abordan las distintas vertientes que presenta su carácter y agudizan o matizan las que puedan resultar de mayor interés a la hora de desarrollar sus personajes mortales en escena: «The combination of chastity and the chase as epitomized in her is one that recurs frequently in the drama. So also does the combination of a hatred of men and the chase associated with the Amazons» (McKendrick, 1974: 301).

Las Dianas mortales que encontraremos en las comedias palatinas del Siglo de Oro se fundamentarán en torno a dos puntos. Por un lado, estos personajes femeninos con un papel destacado pertenecerán a un estamento social elevado, como la nobleza o la realeza. Por otro, las características que definirán su carácter orbitarán siempre en torno a las propias de la diosa, comentadas con anterioridad. Si bien no siempre cumplirá con todas ellas, el dramaturgo potenciará aquellas que puedan interesar a favor del desarrollo de la trama. Los distintos autores dramáticos de la época cumplen con esta premisa, nombrando de esta manera a las protagonistas de carácter arisco que defienden su propia individualidad frente a los personajes masculinos que intentan imponer su dominio. A continuación, para demostrar nuestra hipótesis, analizaremos a las protagonistas de tres comedias palatinas de tres distintas plumas de nuestra literatura áurea.

4. DIANA EN *EL CELOSO PRUDENTE* DE TIRSO DE MOLINA

En la comedia *El celoso prudente*, el Mercedario nos presenta a la Diana, aparentemente, más distanciada de la imagen de la diosa mitológica. Si bien se muestra reacia y desdeñosa en su carácter para la pasión y el compromiso amoroso, siempre se encuentra dispuesta a obedecer las órdenes de las figuras de autoridad



presentes en su vida. Por ello, sabe aceptar sin protestas un casamiento forzado que, en general, rechazan sus homónimas teatrales. Mediante este desacostumbrado comportamiento, no conforme al tópico de la mujer esquiva, Tirso subraya el sentido del honor y de la lealtad de Diana, su adhesión tanto a la voluntad de su padre como al amor de su esposo, lo que no carece de importancia para la continuación de la intriga y la consecución del enredo.

Diana es hija de Fisberto, un noble al servicio del rey de Bohemia, y hermana mayor de Lisena, a quien pretende ayudar en su enredo para lograr su matrimonio con el príncipe Sigismundo. Por ello, se ve abocada a un matrimonio con don Sancho, un noble español que comenzará a sospechar sobre el honor de su esposa, hasta el punto de plantearse acabar con ella. Por su disponibilidad noble y fiel, este personaje femenino presenta un carácter pasivo, provocando que se deje llevar por los acontecimientos que le rodean en favor de lograr la felicidad de su hermana. Es un personaje observador, con aplomo e inteligencia, pero sin iniciativa propia y subordinada a los valores del honor y de la familia.

Debido a estas características, es Diana la primera en ver que a su hermana le ocurre algo raro, y los sentimientos que la mueven a ello es la conjunción entre la responsabilidad fraternal y el honor para con la familia. Viendo que la relación no perjudicará a la familia, amablemente se muestra ante ella como amiga y se ofrece a ayudarla a conseguir su felicidad, aun a costa de la suya propia. Cuando Fisberto vuelve de improviso a su casa y descubre en el jardín a sus hijas con un desconocido que se da a la fuga, es la propia Diana quien deja que las culpas recaigan sobre ella, sintiéndose responsable en su papel de guardiana. Incluso cuando, durante el transcurso del tercer acto, oye a don Sancho planear su muerte, ni desmiente ni se excusa, cargando con el secreto para que Lisena logre su objetivo. Es, sin lugar a duda, un personaje fiel: fiel a su hermana, por quien está dispuesta a llevar una mancha en su honor por un delito que no ha cometido; y fiel a su marido, don Sancho. Fiel es así también a su honor y al honor familiar, tanto aquella en la que nació, y con la que comparte un vínculo sanguíneo, como aquella a la que se incorpora mediante el matrimonio con el noble español.

Diana se muestra al principio de la comedia con un comportamiento rígido y duro, sobre todo hacia el amor y los personajes masculinos, asemejándose, tal como su hermana señala, a Anajarte:

LISENA Y que cuantos quieren bien,
una Anajarte alemana
en tu severidad ven,
siendo en el nombre Diana

(Tirso, 1946: vv. 131-134).



No obstante, tras su matrimonio con don Sancho y el trato que este le dispensa, su dureza se irá ablandando y en su interior despertarán sentimientos verdaderos hacia su persona. Como señala Redondo: «Tirso de Molina, paralelamente a los ingenios contemporáneos, juega pues con los elementos antroponímicos, pero también con las reglas impuestas por la comedia acerca de las actuaciones que corresponden a cada cual, según su estatus social» (2005: 1.310).

Diana, por su conexión con Lisena y con don Sancho, y por haber permitido ser inculpada, se convierte en el personaje central sobre el que orbitan las tramas de la comedia. Todas las malinterpretaciones y malentendidos giran en torno a su figura. Dejándose culpar por su hermana y permitiendo que ella haga uso de su nombre en escenas posteriores, irá plantando las semillas de la duda en los personajes de poder como el rey, su padre o su propio marido. Se convierte, por tanto, en el punto de enlace en el que convergen dos acciones tan dispares, una amorosa, otra acerca del honor:

Don Sancho's fear for his honor are balanced by Lisena and Prince Sigismundo's desire to marry. These two themes are linked through Diana, Lisena's sister and Sancho's wife. Her position as connector binds the two elements of the plot together and places her as the pivot point for both halves (Turner, 2006: 99).

Tanto si fracasa la traza de su hermana y Alberto, como si don Sancho lleva a cabo su terrible plan, la muerte de Diana se presenta como segura.

Dentro de la esfera social, Diana es un personaje que goza de gran libertad de movimiento, igual que la diosa recorría los bosques. El matrimonio al que se ve forzada se da porque se ha producido una situación que ha escapado de su control: el honor de su familia está en juego y es la única manera en que puede salvarlo y, al mismo tiempo, cumplir con sus obligaciones como hermana mayor. Hasta el momento, nadie ha obligado a Diana a pasar por el altar, disfrutando del poder de la decisión. Cuando su padre descubre a las hermanas de noche en el jardín, duda de la explicación dada por su primogénita, quien, libremente, propone su ingreso en un monasterio:

DIANA ¿Eso se ha de imaginar
de mí? Ireme a un monasterio,
y podraste asegurar

(Tirso, 1946: vv. 867-869).

Podríamos pensar que esta decisión se debe a las restrictivas normas que regían una sociedad patriarcal, cuando se trata de una decisión tomada libremente. No hay que olvidar que las posibilidades de la mujer durante el siglo XVII eran limitadas:



Exceptuando a las nobles que tenían la vida resuelta económicamente y a la villana, cuyo lote no era muy diferente del de otras campesinas en el mundo, no había muchas sendas que la mujer pudiera seguir en aquel tiempo fuera del matrimonio. Su abanico de posibilidades incluía: recluirse en un convento, darse a la mala vida, ponerse al servicio de alguna gran dama, o la vida en familia (Hernández García, 1998: 79).

Diana es quien decide, libremente, cargar con las acusaciones de su hermana, pudiéndose negar. Es quien permite que Lisena use su nombre para comunicarse con Sigismundo, aun conociendo los peligros que puede entrañar esta decisión. Por tanto, la libertad de la que goza es lo que le permite ofrecerse como «sacrificio» para el bien de su familia, ya que al cargar con la «culpa» permite salvar tanto a su hermana como a su marido.

Pese a que es su hermana quien le acusa de ser la dueña del papel y el retrato, ella acepta sin queja el delito, salvándola y permitiendo que pueda llevar a cabo su plan para lograr el matrimonio con Sigismundo. De igual modo, debido a que don Sancho cree que su honor está en riesgo, la muerte de Diana serviría para sanarlo, sirviendo así de sacrificio. Aunque finalmente no llega a ocurrir, la tragedia planea durante dos terceras partes de la comedia. Se inserta, por tanto, en el ideal cristiano del sacrificio por un bien mayor, ya que es consciente que, de las dos, su hermana es la que más tiene que ganar en esta situación.

5. DIANA EN *EL PERRO DEL HORTELANO* DE LOPE DE VEGA

Este caso posiblemente presente el carácter más humano al tiempo que el más distante con sus semejantes. Desde el pedestal en que se encuentra, gracias a su posición social, observa inmutable las proposiciones que sus pretendientes le hacen, sin éxito alguno. No será hasta que presencie la relación entre Teodoro y Marcela que los celos aflorarán, provocando en su persona sentimientos encontrados, desestabilizando su semblante distante y altivo, cuasi divino. La dama protagonista de esta comedia, al igual que sus homónimas, adquiere en su construcción diversos rasgos de su contraparte divina. Su gran belleza, que atrae a multitud de hombres a sus puertas, así como su rechazo sistemático al amor o a cualquier vínculo afectivo que coarten su libertad, se convierten en sus rasgos más destacados, referenciados por diversos personajes a lo largo de la comedia:

OTAVIO ¿Nadie en Nápoles te quiere
 que, mientras casarse espere,
 por donde puede te ve?
 ¿No hay mil señores que están,
 para casarse contigo,
 ciegos de amor? [...]



Muy bien harás,
 pues cuando segura estás
 te han puesto en este cuidado;
 pero aunque es bachillería,
 y más estando enojada,
 hablarte en lo que te enfada,
 esta tu injusta porfía
 de no te querer casar
 causa tanto desatinos,
 solicitando caminos
 que te obligasen a amar.

DIANA ¿Sabéis vos alguna cosa?

OTAVIO Yo, señora, no sé más
 de que en opinión estás
 de incansable, cuanto hermosa

(Vega, 2002: vv. 66-104).

Al igual que ocurre en los casos anteriores, para reforzar la asimilación con su divino referente grecorromano, los personajes de la comedia comparan a la dama con distintos personajes o situaciones mitológicas. Esta técnica refuerza la construcción interna del personaje a ojos del espectador, al tiempo que tiene la función de recoger los precedentes clásicos de los que el autor hace uso, no tan solo como fuente del personaje, sino de todo su universo dramático. De este modo, Anarda, su criada, reprehendiendo su actitud ante los hombres, la compara con dos figuras femeninas que aportan unas características definitorias a su carácter, que comparte con el resto de casos presentados:

ANARDA Los dos que de aquí se van
 ciegos de tu amor están;
 tú en desdeñarlos excedes
 la condición de Anajarte,
 la castidad de Lucrecia,
 y a quien a tantos desprecia...

(Vega, 2002: vv. 1.593-1.558).

La comparación con mujeres como Anajarte o Lucrecia refuerza la construcción del personaje durante la segunda jornada de la comedia, caracterizando a Diana como una mujer fría y distante con los hombres, de espíritu duro e impertérrito frente al sentimiento amoroso, así como casta y mujer de entereza, capaz de morir antes que ser deshonrada. Marcela, por su parte, en la primera jornada de la comedia, relaciona a la dama con la luna, atributo de Selene que, más tarde, adquiriría Diana:



MARCELA Todo lo sabe en efeto,
 que si es Diana la luna,
 siempre a quien ama importuna,
 salió y vio nuestro secreto

(Vega, 2002: vv. 911-914).

No podemos dejar de lado un rasgo principal de la Diana diosa y es su faceta como protectora de la caza. En el caso de esta comedia, la condesa parece emprender una batida incesante contra su secretario Teodoro, en un juego de constante persecución, cansándolo y liberándolo cada vez que ve cercana la consecución de sus intenciones. A diferencia de otras comedias de enredo en las que es el galán quien emprende una persecución, a veces física, a veces verbal, hacia su objeto de deseo, en esta comedia de Lope de Vega no es Teodoro quien pone los ojos en Diana, sino la condesa en él, espoleada por la saeta de los celos. La imposibilidad de que la unión entre ambos se lleve a cabo por razones sociales, no impide a la dama tener a su secretario en su punto de mira, como un desafío imposible que debe perseguir impulsada por su deseo.

La fortaleza de Diana se vislumbra también en sus relaciones sociales dentro de la comedia. Se trata de una mujer que no se encuentra sometida a ninguna jerarquía superior y masculina, al menos dentro de los parámetros que establece el texto. En comparación con el resto de personajes, se sitúa en la cima de la pirámide del poder, estando el resto subordinados a ella, incluso los varones. La inclusión de un padre o un hermano en el reparto hubiera arruinado la inconsistencia en la toma de decisiones de Diana, característica propia que define, además, la singularidad de la trama y el título de la comedia.

6. DIANA EN *EL DESDÉN CON EL DESDÉN* DE AGUSTÍN MORETO

Este último caso es considerado como «uno de los ejemplos más conocidos de la mujer esquiva en el teatro español del Siglo de Oro» (Castells, 2010: 205). Presenta una actitud cínica frente al amor, que ha adquirido a través de sus estudios en filosofía e historia, los cuales le han demostrado que este sentimiento solo produce en los amantes «ruinas y destrozos, / tragedias y desconciertos» (Moreto, 1999: vv. 837-838). Diana, pese a su actitud arisca e independiente, no aleja a los hombres, sino más bien supone un atractivo foco en el que centran sus atenciones. A un lado tendríamos que dejar el interés que pueden suscitar estas pretensiones de matrimonio, pues no queda claro si la atracción se debe únicamente a la belleza de la dama o si también están involucrados intereses políticos, ya que no hay que olvidar que su padre es conde de Barcelona. Su decisión de no casarse radica en su creencia, teórica, de que el matrimonio supone la muerte intelectual y espiritual de las personas.



Respecto a la inteligencia y sabiduría que, aparentemente, caracterizan a este personaje y la posicionan contraria a la unión entre hombre y mujer, debemos atender a las razones que diversos investigadores, como Castells (2010), han presentado. Los extensos conocimientos de Diana acerca de materias diversas pueden sorprender y asombrar al iletrado, pero, prestando atención a su discurso, no tardamos en encontrar una carencia de conocimientos básicos en materias como la geografía o el latín. Por eso, su encuentro con Carlos, quien no se deja intimidar o desarmar fácilmente por sus alambicadas disertaciones, produce en la protagonista un fuerte conflicto social e íntimo, pues sucede un cambio en su consideración de mujer sabia a ignorante.

Estos conocimientos le sirven como escudo tras el que protegerse del destino que su padre quiere imponerle bajo la forma de bodas y pretendientes, negándole el libre albedrío. Su oposición a casarse con alguien que, bajo su consideración, sea inferior a ella, demuestra su autodeterminación a la par que rebeldía frente a las figuras de autoridad. Sin embargo, su actitud, propia del modelo de la «mujer esquiva», acabará relajándose y acabará casándose con Carlos, por propia decisión, manteniéndose firme en sus propósitos. Pudiendo haber dejado que el galán se casara con su criada Cintia, es a través de su propia voz que decide su destino, al tiempo que cumple con la petición paterna de casarse:

En el primer acto Diana indica que ha llegado a estas conclusiones después de largos años de estudio, aunque también sugiere que esta actitud es una parte natural de su carácter. Esta postura contradictoria sugiere que pudiera estar confundida sobre el origen de su desdén, pero sus discusiones con Carlos indican que su postura es solo el resultado de su preferencia personal (Castells, 2010: 212).

Para terminar de cumplir con la identificación entre este personaje y la diosa en la que se inspira, a lo largo de la comedia aparecen multitud de aspectos mitológicos de manera recurrente que ayudan a perfilar el retrato de la protagonista:

Hasta el nombre de esta mujer desdeñosa remite a la Diana casta de la mitología [...] Los ecos mitológicos acogen también el nombre de sus criadas: Laura —laurel, Dafne— y Cintia —advocación de Diana, a la que se veneraba en el monte Cintio— y todo el ambiente y las resonancias mitológicas son en esta comedia mucho más que meros ornamentos prescindibles (Lobato, 2008: 405).

Los distintos personajes que se relacionan con la dama se refieren, en diversas ocasiones, a escenas y mitos relacionados con la diosa que ayudan a pintar e identificar al personaje con su fuente más directa, así como las características:



A su cuarto hace la selva
de Diana, y son las ninfas
sus damas, y en este estudio
las emplea todo el día.
Solo adornan sus paredes
de las ninfas fugitivas
pinturas que persuaden
al desdén: allí se mira
a Dafne huyendo de Apolo;
Anaxarte, convertida
en piedra, por no querer;
Aretusa, en fuentecilla
que al tierno llanto de Alfeo
paga en lágrimas esquivas

(Moreto, 1999: vv. 195-208).

El nombre o las referencias mitológicas mencionadas son tan solo la base en la que se asienta la asimilación entre la diosa y la dama. La Diana de esta comedia, así como la de *El perro del hortelano*, reflejan también en su carácter la vertiente cazadora, omitida en el caso de *El celoso prudente*. El ser rechazada por Carlos, primera vez que le ocurre, despierta en la dama el deseo de superar ese obstáculo que se le ha presentado, un desafío autoimpuesto por su propia naturaleza. Para ello, perseguirá al caballero, compitiendo con él, sobre todo desde lo intelectual, hasta lograr vencerlo, sometiéndolo e imponiéndose. Diana logra la victoria a través del matrimonio, arrebatándose a su criada Cintia, y alzándose, por tanto, con una doble victoria. La protagonista encarna de este modo la esencia de la diosa cazadora, implacable en su batida, provocada por el mismo desdén del que ella hace gala con sus pretendientes:

To begin with, the efficacy of disdain has already been proved to his chagrin by Carlos, who has fallen in love with Diana in spite of her ‘hermosura modesta / con muchas señas de tibia’ (Act I, BAE XXXIX, 1) because for the first time in his life he is unable to take what he wants just for the asking. He is not slow to realize that only the challenge which the unattainable represents for his own egoism will succeed in shaking Diana’s, and he therefore poses as an *hombre esquivo*, daring Diana to try to reduce him to the same state of object submission as her other suitors. Diana swallows the bait: ‘He de hacer empeño / de rendir su vanidad’ (Act I, BAE XXXIX, 6c), little realizing that with these words she is passing judgement, not on Carlos’ motive, but her own (McKendrick, 1974: 149).



7. LA DAMA FRENTE A LA DIOSA: CONTRAVINIENDO LA FIGURA MITOLÓGICA

Con todo lo expuesto hasta el momento, podemos comprobar cómo los personajes femeninos de la comedia palatina nombrados «Diana» comparten unas características comunes, al provenir de manera directa de la divinidad homónima grecorromana. Sin embargo, existe un aspecto que contraviene la libertad e individualidad que la diosa goza: el matrimonio. Todas las Dianas dramáticas, sin excepción, acaban finalmente casadas, pese a las muestras de frialdad, dureza y rechazo hacia esta unión y, más concretamente, hacia la figura masculina y el poder que este ejerce sobre ellas. Por tanto, ¿por qué motivo acaban casadas, contraviendo el referente mitológico?

La respuesta la encontramos en el orden natural y social que regía la Europa del siglo XVII, que reside en la responsabilidad de los individuos de casarse y tener descendencia, respaldándose en motivos humanos y políticos:

Las normas contemporáneas consideran que la postura de la mujer esquiva sobre el matrimonio y las relaciones humanas representa una rebelión inaceptable en contra de las leyes naturales. Como resultado de esta contradicción, al final de estas obras la mujer esquiva típicamente se enamora del protagonista y acepta su papel natural como esposa y futura madre (Castells, 2010: 206-207).

Tal como se encarga de señalar McKendrick: «any evasion or denial of love is a revolt against Nature itself» (1974: 149). Los textos dramáticos cumplen una función moralizadora, a través de los que se transmiten enseñanzas al público, iletrado o no, que asistía a las representaciones⁵. Pese a mostrar, como en el caso de las comedias aquí analizadas, a una mujer rebelde sobre las tablas, la trama presentada no podía acabar sin un cambio en el comportamiento de este personaje, respondiendo a las leyes naturales imperantes de la época. Así el matrimonio se contempla como el destino necesario, imperante e ineludible de las damas, que se refuerza a través de los versos recitados en los corrales. Esta relación entre matrimonio y ley natural se hace explícita de manera directa en las propias comedias, para que personajes y público sean conscientes de ello:

¡Que por error su agudeza
quiera el amor condenar;
y si lo es, quiera enmendar
lo que erró naturaleza!

(Moreto, 1999: vv. 555-558).

⁵ No debemos olvidar la máxima *docere et delectare* que tan amplia difusión tuvo entre los dramaturgos del Siglo de Oro español. Tirso de Molina tituló incluso de este modo su segunda miscelánea, *Deleitar aprovechando*, publicada en 1632.



Este orden natural no es solamente aplicable a las mujeres. Los hombres también debían responder ante el mismo, y no pueden escapar de él: «For the Golden Age the natural forces in man were as powerful as those in woman and he was as subject to love as she» (McKendrick, 1974: 151). No obstante, es cierto que un personaje rebelde femenino suscitaba un mayor impacto entre el público, ya que normalmente solía encontrarse siempre sometido a una figura de autoridad masculina. Al no ser habitual que gozara de independencia e individualidad, esta situación gozaba de mayor atractivo para el público que presenciara la comedia.

8. CONCLUSIONES

En las producciones del Barroco español, el antropónimo no funciona tan solo como un identificador individual, sino también como una marca que contiene información definitoria acerca de quien lo porta. Este sistema de «nombres parlantes», cuyo origen se remonta a Plauto, es compartido por todos los dramaturgos y escritores de la época, permitiendo la creación de un cosmos de antropónimos cuyo significado, etimología o vinculación con un referente clásico conocido ayuda a la caracterización del personaje al que designan.

Los nombres propios de los personajes poseen un valor semiótico y semántico específico y un potencial significativo o de intervención en el interior del campo literario en el que aparecen. Como indica Ionescu:

El estudio de la onomástica literaria no puede prescindir del aspecto semántico y debe proponerse descubrir las funciones y los valores literarios de los nombres ficticios, o sea, explicar de qué manera y en qué medida estos contribuyen a la construcción del significado global de una obra determinada (1993: 306).

Sin embargo, siempre deben estar supeditados a las características propias del género y la época en que tienen lugar, ya que su aportación puede dar lugar a una lectura propia o encauzada que puede divergir del referente tradicional.

Por tanto, el nombre de Diana, en el contexto de la comedia palatina, tendrá la función principal de caracterizar al personaje. En su esencia, poseerá una serie de particularidades que nos remitirán, a grandes rasgos, a la diosa grecolatina homónima: será un personaje independiente, que rechaza cualquier tipo de unión, fría y distante con los hombres y que pertenece a un estado elevado de la sociedad. No obstante, cada uno de los casos tendrá una serie de remotivaciones que, sin alejarse de los rasgos distintivos ya expuestos, permitirán perfilar al



personaje en función de la finalidad de la comedia y el contexto en el que el dramaturgo lo enmarque, individualizando y dotándolo de un valor particular. Es por este motivo que, aparentemente, estas damas acaben casándose, cumpliendo la ley natural y alejándose, por tanto, del destino solitario que se impone la deidad virgen de la caza.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE SANTOS, José Luis (2012). *Manual de teoría y práctica teatral*. Barcelona: Castalia.
- ARELLANO, Ignacio (1986). «Semiótica y antroponimia literaria». En *Investigaciones semióticas I*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 53-66.
- ARISTÓTELES (1988). *Poética*. Valentín García Yebra (trad.). Madrid: Gredos.
- BANCES CANDAMO, Francisco (1970). *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. Duncan W. Moir (ed.). London: Tamesis Books.
- BARTHES, Roland (1967). «Proust et les noms». *To Honor Roman Jakobson*. The Hague and Paris: Mouton, t. I, pp. 150-158.
- BÉZIAT, Florence (1996). «Sobre algunos aspectos del silencio en cuatro comedias palatinas de Tirso de Molina». *Scriptura*, 11, pp. 43-62.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2002a). *Afectos de odio y amor*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/afectos-de-odio-y-amor--0/>> [Consulta: 16/05/2019].
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2002b). *Celos aun del aire matan*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/celos-aun-del-aire-matan--0/>> [Consulta: 16/05/2019].
- CASTELLS, Ricardo (2010). «El papel contradictorio de la mujer esquivada en *El desdén, con el desdén* de Agustín Moreto». En Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde Moheno (eds.), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. Ciudad de México: Colegio de México, pp. 205-215.
- GARCÍA RAMÓN, José Luis (2001). «Onomástica y cultura clásica». *Estudios Clásicos*, 120, pp. 105-118.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Carmela (1998). *Fondo y forma del teatro del siglo de oro*. Madrid: La Avispa.
- HOEK, Leo (1981). *La marque du titre*. Berlin: DeGruyter.
- IONESCU, Christian (1993). «Onomástica literaria: dominio interdisciplinar». *Bulletí de la Societat d'Onomástica*, 54-55, pp. 305-315.
- LEÓN, Luis de (1959). *Obras completas*. Félix García (ed.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- LOBATO, María Luisa (ed.) (2008). *El desdén con el desdén*. En Agustín Moreto, *Primera parte de comedias, I. La fuerza de la ley. El mejor amigo, el rey. El desdén con el desdén*. Kassel: Reichenberger.
- LÓPEZ LÓPEZ, Matías (1989). «La relación “nombre/cosa”: el ejemplo de los personajes plautinos». *Faventia*, 11, pp. 5-18.



- McKENDRICK, Melveena (1974). *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer varonil*. London: Cambridge University Press.
- MEUNIER, Philippe (1995). *Stratégies onomastiques et poétiques dans le théâtre de Tirso de Molina*. Nadine Ly (dir.) [tesis doctoral]. Bordeaux: Université Bordeaux III.
- MEUNIER, Philippe (2015). «Tirso de Molina y la poética del nombre». En Blanca Oteiza (ed.), *Prosas y versos de Tirso de Molina*. Madrid / Pamplona / New York: Instituto de Estudios Tirsianos / Instituto de Estudios Auriseculares.
- MILL, John Stuart (2002). *A System of Logic*. Honolulu: University Press of the Pacific.
- MORETO, Agustín (1999). *El desdén con el desdén*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-desden-con-el-desden--0/>> [Consulta: 16/05/2019].
- MORETO, Agustín (2008). *Primera parte de comedias, I. La fuerza de la ley. El mejor amigo, el rey. El desdén con el desdén*. Miguel Zugasti, Esther Borrego Gutiérrez, Beata Baczyńska y María Luisa Lobato (eds.). Kassel: Reichenberger.
- MORLEY, Sylvanus Griswold (1959). «Character Names in Tirso de Molina». *Hispanic Review*, 27, 2, pp. 222-227.
- MORLEY, Sylvanus Griswold y Richard W. TYLER (1961). *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Castalia.
- OLEZA, Joan (1997). «La comedia y la tragedia palatina: modalidades del arte nuevo». *Edad de Oro*, 16, pp. 235-252.
- REDONDO, Agustín (2005). «Reescritura de la historia y problemas textuales, antroponimia y dramatización de los conflictos en la comedia de Tirso de Molina, *Cómo han de ser los amigos*». En Pedro Manuel Piñero Ramírez (coord.), *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 1.297-1.316.
- TIRSO DE MOLINA (1946). *El celoso prudente*. En Blanca de los Ríos (ed.), *Obras dramáticas completas*. Madrid: Aguilar.
- TURNER, Robert (2006). *Disguise, Identity and Female Cross-Dressing in Selected Works of Tirso de Molina*. Nashville: Vanderbilt University.
- VEGA, Lope de (1999). *El amor enamorado*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-amor-enamorado--0/>> [Consulta: 16/05/2019].
- VEGA, Lope de (2002). *El perro del hortelano*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-perro-del-hortelano--0/>> [Consulta: 16/05/2019].
- VITSE, Marc (1988). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.
- WARDROPPER, Bruce (1978). «La comedia española del Siglo de Oro». En Elder Olson (ed.), *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel, pp. 181-242.
- WEBER, Frida (1975). «El perro del hortelano, comedia palatina». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, pp. 339-363.
- WEBER, Frida (1977). «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega». En François López, Joseph Pérez, Noël Salmon, Maxime Chevalier (coords.), *Actas del quinto congreso internacional de hispanistas*. Bordeaux: Université de Bordeaux, pp. 867-871.



ZUGASTI, Miguel (2003). «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro». En Eva Galar y Blanca Oteiza (coords.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*. Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 159-185.

Recibido: 23/05/2019

Aceptado: 20/12/2019





DIANA EN PALACIO: EL NOMBRE COMO FORJADOR DE UN DESTINO

RESUMEN: El presente estudio se propone analizar si el nombre influye en la construcción del personaje en las producciones dramáticas del Siglo de Oro, así como si su destino en la trama está predestinado por él. Debido a la gran cantidad de personajes y la amplia variedad en cuanto a tipología de textos teatrales, centraremos nuestra atención en el uso que dan del nombre de Diana en las obras de un grupo reducido de autores (Lope de Vega, Tirso de Molina y Agustín Moreto) dentro de la conocida como comedia palatina, y cómo remite a la diosa grecolatina homónima.

PALABRAS CLAVE: Onomástica, Tirso de Molina, Agustín Moreto, Lope de Vega, teatro del Siglo de Oro, comedia palatina.

DIANA IN THE PALACE: THE NAME AS CREATOR OF A FATE

ABSTRACT: The present study intends to analyze whether the name influences the construction of the character in the dramatic productions of the Spanish Golden Age as well as how her fate in the plot is predestined by it. Due to the large number of characters and the wide variety of types of theatrical texts, we will focus our attention on the name of Diana in the plays of a small group of authors (Lope de Vega, Tirso de Molina and Agustín Moreto) within the comedy known as palatine, and how it refers to the homonymous Greco-Roman goddess.

KEYWORDS: Onomastics, Tirso de Molina, Agustín Moreto, Lope de Vega, Spanish Golden Century Theater, Palatine Comedy.



LAS ARMAS DE LA POESÍA: LOS POEMAS DE LOS DIÁLOGOS DE LA PINTURA DE CARDUCHO*

ADRIÁN J. SÁEZ

Università Ca' Foscari Venezia

adrianj.saez@unive.it

Entre las muchas razones por las que brilla el Siglo de Oro, seguramente tenga un lugar especial la coincidencia entre sendas camadas de artistas y poetas excepcionales, que retuercen las ideas de su tiempo, logran verdaderos *capolavori* para la historia y —en pocas palabras— ponen patas arriba el panorama coetáneo. Además, esta revolución es tanto paralela como simultánea, porque unos y otros se conocen, tratan y hasta trabajan mano a mano según alcances, funciones y sentidos diversos. Del amplio abanico posible de interacciones artístico-poéticas, en esta ocasión se pretende examinar la participación comprometida de un grupo de poetas del entorno de Lope de Vega dentro de una fuerte polémica artística. El ensayo se estructura en tres puntos: luego de una primera introducción al conflicto con sus motivaciones y personajes, sigue el análisis de la andanada de poesías al caso y se acaba con unas ideas finales, siguiendo los sagaces acercamientos de Sánchez Jiménez (2015a y 2015b) al haz de cuestiones que se arremolinan en torno al poema lopesco¹.

* Este trabajo se enmarca en los proyectos «SILEM: Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna» (FFI2014-54367-C2-1-R del MINECO) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y «VIES: Vida y escritura I: Biografía y autobiografía en la Edad Moderna» (FFI2015-63501-P) dirigido por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva).

¹ Asimismo, se relaciona con la edición de Sánchez Jiménez y Sáez (2018), con estudios de González García y Urquizar Herrera.



1. EN EL NOMBRE DE LOPE: UNA ANDANADA DE ARTISTAS Y POETAS

Y es que la historia artística en el siglo xvii está marcada decisivamente por una serie de polémicas y tensiones que acompañan —a modo de *chiaroscuro*— al triunfo de una cohorte de grandes artistas, al tiempo que favorecen grandemente la progresiva conformación del concepto de pintura española. En la toma de conciencia en torno a esta idea capital y las reflexiones teóricas se suma una actitud militante compartida por pintores y poetas que prueba tanto una renovación de la hermandad clásica —*ut pictura poesis* mediante— como la consciente consolidación y reivindicación de una tradición nacional en ambos campos (Portús, 2012).

En este sentido, la razón de ser de esta alianza se encuentra tanto en las comunes aspiraciones de prestigio como en asuntos más de tejas abajo, porque el diálogo picto-poético es un auténtico nudo gordiano que abraza cuestiones puramente estéticas (poética, retórica) pero que alcanza igualmente a asuntos prácticos (economía, valoración social) (Egido, 1990: 165)². De hecho, tras los cantos de sirena de la tratadística más estupenda se esconde una preocupación fundamental para los pintores: los impuestos y el reconocimiento social anejo. Así, en verdad la unión de pinceles y plumas se refuerza con la campaña contra los sucesivos intentos de imposición de la alcabala, que minaban la campaña en marcha por la dignificación de la pintura al equiparar a los artesanos con los artistas, entre otras razones.

La *querelle* se extiende en el tiempo ramificándose en varias etapas (1625-1633, 1638-1640, 1671 y 1676) y desde el asalto inicial los pintores cuentan con la colaboración —tan solidaria como interesada— de los poetas, que desarrollan una defensa del arte que se entiende como una apología *pro domo sua*. En la primera polémica se encuentra ya el tono habitual de esta alianza con la intensa contribución de los poetas, que participan activamente en dos de los tres principales alegatos pictóricos de la época: aunque la veda se abre con los *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* (1626) de Butrón, un tratado armado como un gran mosaico de argumentos eruditos y *auctoritates* variopintas, la colaboración poética es fundamental tanto en el *Memorial informatorio por los pintores* (1629) como en los *Diálogos de la pintura* (1633, pero con colofón de 1634) de Vincenzo Carducho, amén de otra serie de textos menores y un sinfín de pasajes diseminados aquí y allá³.

² Para estos y otros detalles, véanse Gállego (1976), Díez-Monsalve Giménez y Fernández de Miguel (2010), Sánchez Jiménez (2011: 136-144), Cruz Valdovinos (2012), García Reidy (2013: 63-66) y Sánchez Jiménez y Sáez (2018).

³ Nombre (Vincenzo, Vicencio, Vincencio, Vicente) y apellido (Carducho, Carducci) bailan según se dé más acento al origen italiano o la vida española. Ver respectivamente Sánchez Jiménez y Sáez (2018), así como Andrews, Roe y Noble Wood (2016) y Bass y Andrews (2016). Dentro del resto de textos, brilla la silva «El pincel» de Quevedo: ver Cacho Casal (2012).



De uno a otro cambia tanto el elenco como la modalidad de participación: así, en el primer texto polifónico hay un poco de todo (predicadores como Juan Rodríguez de León, juristas como Jerónimo Butrón, historiadores como Lorenzo Vanderhamen) y solo tres poetas (Lope de Vega, José Valdivielso y Juan Jáuregui), mientras que en el segundo el diálogo de Carducho da cabida a siete poetas (más otros tres poemas de regalo entre medias)⁴; asimismo, se pasa de una gavilla de textos (alegatos y deposiciones) de valor teórico reimpresos al final del volumen a poemas, con lo que en un segundo momento los ingenios desenvainan sus verdaderas armas en el combate por los pintores.

Estas son las armas de papel, las armas de la poesía, y el cambio tiene toda la razón de ser del mundo, porque al frente de este fuego cruzado se encuentra Lope, como cabecilla de una serie de ingenios que toman la pluma para batirse por la pintura. Así, toma el testigo de Butrón, que al parecer había comandado la embestida multidisciplinar del memorial. Pero las cosas no son tan sencillas, porque realmente la orquestación de la campaña picto-poética es compartida: según explica Sánchez Jiménez (2015b), la iniciativa primera (artística) es de Carducho, que seguidamente pide la colaboración poética de Lope y su círculo. Para ello, la relación entre el pintor y el poeta debía de ser muy íntima, porque —entre otras cosas— era una simbiosis ideal por la que Carducho se beneficiaba de la fama y el poder lopescos para dignificar y reforzar su batería de argumentos, mientras que Lope se valía de los artistas en su defensa del natural y la lucha contra los cultos, aun a costa de supeditar ciertas ideas a su amistad y entorno (Sánchez Jiménez, 2013).

Claro como el agua se ve en un parlamento donde Carducho —por boca del Maestro— da cuenta de que el texto de Lope es una obra de encargo acerca de cómo la pintura «[a]fectuosamente suple y rehace lo consumado y acabado del voraz tiempo y de la solícita Parca»⁵:

Pedí al famoso frey Lope de Vega, que, con su erudita fecundidad de conceptos y hermosura dulce de versos, dijese algo a este pensamiento y me envió esta silva: léela advertido, para que, absorto a la maravilla, celebres la excelencia de la pintura, sino es que con la viva presencia de los objetos que te ofrece el poema, pare la artificiosa armonía de las potencias y sentidos (V, f. 80v).

De hecho, se incluye un pequeño texto de Lope tras la silva, como aldabonazo final del quinto diálogo:

⁴ Y añádase el capote de otros personajes en los preliminares, según recuerda Lawrence (2016: 37-42).

⁵ Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía con ocasionales retoques de ortografía y puntuación, a excepción de la silva lopesca, que procede de Sánchez Jiménez y Sáez (2018: 246-248).



Señor mío, si yo hubiera retratado a la pintura como Vuestra Merced la tendrá pintada, los dos hubiéramos conseguido el fin deste intento, pero pues ella ha de abonar mi ignorancia, quedaré consolado de que le ofrezco estos requiebros, como a dama que quise tanto desde que nací a sus puertas. Dios guarde a Vuestra Merced (V, f. 82v).

Y luego viene el grabado, según una estructura que —con variaciones— generalmente se compone de una cadena de diálogo-poema-grabado donde la conversación didáctica se redondea con una doble imagen (la evocación ecfrástica de la poesía y el grabado) a modo de resumen del tema de cada jornada⁶. Sin entrar en detalles, al valor mnemotécnico se añade un pequeño *paragone* entre poesía e imagen, pues la fuerza visual de algún poema supera al propio grabado: así, en el arranque del segundo diálogo el Discípulo dice que la lectura de «los versos que anoche me diste», le han hecho pensar que «podías escusar el dibujo, según forman, hablan y pintan a los sentidos, y con no menos dulzura que el canto [de los pájaros] que escuchas» (f. 38r).

Volviendo a la camarilla de poetas, todos —o casi— son miembros del círculo lopesco: José de Valdivielso es uno de sus amigos más cercanos desde su primera —y polémica— estancia en Toledo (1590-1591), así como miembro de su corte poética; fray Diego Niseno era otro compadre y colaborador del grupo Lope-Montalbán (Tobar Quintanar, 2010: 131-133); el lugar del doctor y poeta Miguel de Silveira parece deberse más bien a la admiración (Blanco, 2013 y 2017); Antonio de Herrera Manrique parece ser un poeta joven poco conocido, responsable del *Güerto florido* que se incluye como continuación al *Huerto desecho* (1633) (Asensio, 1963: 26-27; Carreño, 2007: 168-169, n. 496); con Francisco López de Zárate participa en la Academia de Medrano y se cruzan poemas y dedicatorias; y cierra la fila Juan Pérez de Montalbán, amigo y discípulo predilecto de Lope (Dixon, 2013a y 2013b). En prueba de esta relación, baste recordar la presencia de muchos de ellos (Valdivielso, Niseno, Silveira, López de Zárate y Pérez de Montalbán) en el *Laurel de Apolo* (1630: I, vv. 441-445; VII, vv. 175-187; IV, vv. 142-145; III, vv. 259-265 y VII, 298-310, respectivamente), así como en varias epístolas lopescas⁷.

Por si fuera poco, la elección tenía otra buena razón de ser, ya que varios habían sacado a relucir sus plumas en alabanza y defensa de la pintura: con Lope

⁶ Ahora, los corolarios de cada diálogo comentan los grabados, pero no siempre los poemas. Las ilustraciones, diseñadas con las figuras de la *Imagologia* de Ripa como modelo y realizadas posiblemente a partir de dibujos de Carducho, fueron realizadas por los grabadores Francisco Fernández y Francisco López (Kubler, 1965: 440), quizás espoleados por un retrato de Lope conocido por su primer testamento (4 de febrero de 1627), donde aparece con «una Envidia pintada» (Portús, 2008: 138; Sánchez Jiménez, 2015b: 108-109).

⁷ Sobre Lope, ver la estupenda semblanza de Sánchez Jiménez (2018).



y sus mil y una relaciones con el arte abriendo camino (Sánchez Jiménez, 2011), le siguen Valdivielso con al menos otro poemita al texto de Butrón («A la apología por la pintura, de don Juan de Butrón») y López de Zárate con todo un manojuelo de poesías pictóricas («Al retrato de Inocencio X», «A Pedro Pablo Rubens, famoso pintor flamenco», etc.) (Pérez d'Ors, Fisher y Mountjoy, 2007: 234, n.º 2).

2. UNA ANDANADA POÉTICA

Con este bagaje, la ráfaga poética está compuesta por una galería de ocho poemas (uno más siete), más otros tres poemitas entremetidos⁸:

1. Los dos primeros corren a cuenta de Valdivielso (las silvas «A Vicencio Carduchi, Protógenes deste siglo» y «Con desvelo estudioso», preliminares y diálogo II, s.p. y f. 37r-v).
2. Un soneto de fray Diego Niseno («De su afán estudioso conducido», III, f. 45v).
3. Una canción de Silveira («Los vivientes anima», IV, f. 63r-v).
4. Una silva de Lope («Si cuanto posible en lo imposible», V, ff. 81r-82v).
5. Una lira de Herrera Manrique («Aquel pintor primero», VI, f. 106r-v).
6. Una canción real de López de Zárate («Si ofende a las virtudes el que canta», VII, ff. 128v-129v).
7. Y la silva final de Pérez de Montalbán («En superior lugar estoy sentada», VIII, f. 162r-v).

Las cuentas no son exactas, porque —seguramente para tomar impulso— tras el poema preliminar el primer diálogo queda vacío, para que desde el segundo cada sección se acompañe de un poema, más tres casos de poesías entremetidas en el cuerpo del texto (el soneto «Cogió una tarde Febo su pincel» de un ingenio anónimo, y los tercetos dantescos «No guardaré el rigor de los preceptos» de Bartolomé Leonardo de Argensola y «Comienza luego a conocer los senos» de Lupercio Leonardo de Argensola, respectivamente en los diálogos 4, 5 y 7, ff. 47v, 68v y 122v).

Estos poemas tienen un valor de *commento* e ilustración, ciertamente, pero la andanada picto-poética gana fuerza porque —salvo el poema paratextual— los textos mantienen una relación directa con los grabados incluidos en el libro: así, la silva de Valdivielso («Con desvelo estudioso») que cierra el segundo diálogo parece ilustrar los dos primeros grabados y especialmente el segundo («*Ratione et labore, non voluptate et otii*» e «*In vanum laboraverunt*»), «Con método y trabajo,

⁸ En los preliminares, consta un epigrama latino «En alabanza del autor» del maestro Juan Fernández de Ayuso, cura de San Miguel de Escalona.



no placer y ocio» y «Lo intentarán en vano», I y II, ff. 24r y 36r); el soneto de Niseno recrea la tercera imagen («*Ad magna praemia per magnos pervenitur labores*»), «Se llega a grandes recompensas a través de grandes esfuerzos», III, f. 46r); la canción de Silveira glosa el grabado («*Pictoribus promiscum obicetum atque poetis*»), «Objetivo común de pintores y poetas», IV, f. 64r); la silva de Lope hace pareja con una imagen alegórica de la pintura («*Ars magna naturae renovat omnia*»), «El gran arte renueva todo lo que existe en la naturaleza») y cierran juntos el dialogo (V, ff. 81-83r)⁹; a la lira de Herrera Manrique sigue otro grabado («*Ut ars naturam, ut pictura Deum*»), «El arte es a la naturaleza, lo que la pintura a Dios», VI, f. 107r); la canción real de Zárate es muy similar a la imagen («*Ipsi fecit nos et nos ipsi nos*»), «Él nos hizo a nosotros y nosotros a nosotros mismos», VII, f. 130r); y, finalmente, el poema de Pérez de Montalbán se remite al último grabado («*Liberalium lux artium excelsa*»), «La más alta luz de las artes liberales», VIII, f. 163r). Se trata, por lo tanto, de dos buenos ejemplos de poesía xilográfica, que realizan écfrasis de grabados¹⁰. Con este panorama, parece que el plan de Carducho comprendía una serie de grabados (la portada y ocho más), que ofreció en su mayoría (menos el primero) a un grupo de poetas del entorno de Lope «para que los glosaran en un fascinante ejercicio de écfrasis» (Sánchez Jiménez, 2015b: 106). De este modo, los poemas de los *Diálogos de la pintura* son doblemente artísticos porque encomian la pintura valiéndose además del arte (grabados), precedidos por una alabanza del artista al uso¹¹.

Efectivamente, la primera silva de Valdivielso («A Vicencio Carduchi, Protógenes deste siglo») queda al margen de la serie ecfástica tanto por su situación en los preliminares como por su naturaleza genérica, ya que se trata de un encomio al artista, según un esquema epigramático bien conocido en la época (Ponce Cárdenas, 2012, 2013a y 2013b), que Valdivielso amolda a su práctica paratextual, y que —como una especie de parásito— le permite engarzarse a la perfección con el texto mayor (Baldissera, 2017). El poema se organiza a partir de un apóstrofe directo a Carducho por parte de las pinturas, que trazan un elogio en dos secciones y con otras tantas ideas artísticas combinadas: así, una primera parte (vv. 1-25) proclama la victoria de Carducho sobre dos célebres pintores clásicos («Parrasio y Apeles, de todos vencedores, / de los tuyos [pinceles] vencidos», vv. 3-5) por la gran capacidad ilusionista

⁹ Sánchez Jiménez (2015b: 104 y 106) señala que la segunda silva de Valdivielso «ilustra tanto el segundo grabado como posiblemente este primero, aunque tan solo en una mínima parte», «una relación parcial y remota».

¹⁰ Para otros casos, ver Garzelli (1998), Ponce Cárdenas (2015) y Boadas (2016).

¹¹ Es la diferencia que va de la modalidad ecfástica a la variante para-ecfástica, según Ponce Cárdenas (2014: 13-38). Pero ojo: al menos en un ejemplar (Biblioteca de Catalunya, signatura Esp. 133-8.º, disponible en Google Books) las imágenes están trastocadas y se presentan en otros lugares.



de Carducho, que logra hacer hablar a sus imágenes («en la línea menor que distribuyes, / animas movimiento, aliento influyes»; «produciendo / formas que, sin hablar, están viviendo; / formas que, sin vivir, están hablando», vv. 9-10 y 18-20) con una fuerza afectiva adicional («afectos», v. 7); seguidamente, la segunda parte (vv. 26-53) se centra en los honores merecidos, con el favor de los «tres Filipos» (v. 26, en referencia a Felipe II, Felipe III y Felipe IV) que, cual nuevos «Lisipos» porque con sus obras esculpen «almas / [...] en bronce» (vv. 27-29), retoman el *exemplum* clásico, y la invitación a formar parte de la *Accademia del Disegno* de su patria Florencia con el honor de «los laureles» (v. 35), en un ejercicio de «capitalización» del prestigio cultural de la *città-stato* (Bass y Andrews, 2016: 1.311) que, por cierto, remite a un pasaje de los *Diálogos de la pintura* (I, ff. 10v-13r). De hecho, este guiño florentino y especialmente la mención de la nobleza («[...] le ennobleciera / si noble no naciera», vv. 36-37) solo se explica a la luz del texto del tratado («[I]os académicos que fueren desta academia, quedan nobles ellos y sus hijos, cuando de suyo no lo sean», I, f. 11v), en una nueva muestra del alto grado de hilván con el contexto y el texto de los poemas. El cierre insiste en el manejo de la idea de la pintura como *poema silens* y revela todavía más su capacidad parlante (*vox sola deest*):

Cesen, oh, pues, las dudas,
 si vivimos o no, por vernos mudas,
 que dice majestad nuestro silencio,
 de severas no hablamos,
 si bien decimos mientras más callamos:
 «Vida nos dio Vicencio;
 vida nos dio, mas tan agradecida
 que, si vida nos dio, le damos vida»
 (vv. 46-53).

La segunda silva de Valdivielso ya inicia la unión con las imágenes, pues se entrelaza desde el *incipit* («Con desvelo estudioso», v. 1) con la defensa de la erudición y el trabajo representados en el primer grabado («*Ratione et labore...*») y, además de encomiar la «traducción» de la verdad en la pintura («luces / la verdad, admirada / de verse cuando al lino la traduces / en el rasgo menor ejecutada», vv. 7-10), realiza sobre todo una descripción al detalle de la segunda imagen («*In vanum laboraverunt*»):





[IMAGEN 1]. «*In vanum laboraverunt*», V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, II, f. 36r.

Así, el retrato de Valdivielso se corresponde punto por punto con el grabado: el «joven» sentado en un «lugar arduo» (vv. 3-4), escoltado por las figuras de la Verdad con una antorcha en la mano y la Paciencia tras el lienzo que le conducen a la fama (representados en vv. 11-16, con menciones directas a las alegorías y al «laurel»), mientras sufre el acoso atrevido del «escuadrón [...] susurrante» y «malicioso» que con su «zumbido ignorante» trata de escalar «la difícil cumbre» (vv. 17-18, 25 y 41), que representa el ataque de la envidia, una cuestión que



vuelve a unir el mundo del arte con el círculo de Lope (Portús, 2008; Sánchez Jiménez, 2015b: 106-109).

Pese a que no hay ningún comentario al respecto en el texto de los *Diálogos*, el soneto de Niseno conecta en breve formato con el tercer grabado, de tema similar al anterior:



De su afán estudioso conducido,
la cumbre ocupa el joven alentado;
de la inmortalidad acompañado
y del honor a que anheló, asistido.
De los que como brutos han vivido
ya cercenó la Parca el copo hilado;
consumelos el tiempo acelerado
y el cielo los condena a eterno olvido.
¡Oh, ignorancia de aquel que se prohíbe
la vida, aun cuando vive, pues no quiere,
feliz, lograr la vida que recibe!
Y así dos veces muere, pues se infiere
que con el ocio muere cuando vive
y con la vida acaba cuando muere.

[IMAGEN 2]. «Ad magna praemia per magnos pervenitur labores», V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, III, f. 46r.

Nuevamente se trata de una imagen presidida por tres figuras, donde un joven coronado y armado de pinceles va escoltado por sendas representaciones del honor y la inmortalidad, victorioso frente a la muerte (simbolizada en la Parca con la guadaña) y el tiempo (una figura alada con un reloj de arena en la cabeza) que se sitúan a ambos lados de la imagen, según una disposición descrita en los dos cuartetos del soneto, para pasar en los tercetos a la lección final, con el elogio del trabajo y su justa recompensa junto a la crítica del ocio como una segunda muerte.

La canción de Silveira, a su vez, se presenta como un resumen que anticipa el cuarto grabado («*Pictoribus promiscum...*»), «jeroglífico» dedicado al «pensamiento de la simpatía de la pintura y de la poesía, y la eficacia y fuerza que han de tener en la imitación y en mover», así como en recuerdo de que «ambas artes emplearon plumas y pinceles, teniendo por objeto a la misma naturaleza» (IV, f. 62r):





[IMAGEN 3]. «Pictoribus promiscum obicetum atque poetis», V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, IV, f. 56r.

Si en la imagen la Naturaleza se presenta en el centro con la cornucopia y un ave (en representación del mundo vegetal y animal, respectivamente), mientras un pintor y un poeta tratan de reflejarla en sus obras en una suerte de *paragone*, el poema de Silveira se remite a varios elementos del grabado: la Naturaleza («docta sin arte», v. 2) con su poder vivificador (vv. 1-18) es el tema principal, con los «pechos» (v. 8, hasta cinco en la imagen) con los que cría a los animales y la cornucopia («Amaltea floreciente copia», v. 18), los dos «imitadores» con el dueto de la poesía como pintura parlante y la pintura como poesía muda («una en voces canoras, / la otra en sombras de pinceles mudos», vv. 19-22), pero siempre con la difícil labor de *imitatio* de la Naturaleza (vv. 25-36).



Significativamente situado en el centro de los *Diálogos* de Carducho se presenta la silva «Si cuanto fue posible en lo imposible» de Lope, bien estudiada por Sánchez Jiménez (2015a y 2015b) como un ejemplo ideal para entender el manejo del arte del poeta, junto con su potencia gráfica (*enárgeia*) y su capacidad para valerse de un «estilo elevado y cuasi cultista» cuando lo juzgaba oportuno (2015a: 151). En buena ley, el poema va a juego con la imagen más compleja y rica del volumen («*Ars magna...*»):



[IMAGEN 4]. «Ars magna naturae renovat omnia», V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, V, f. 83r.

En breve, el poema lopesco se organiza como una suerte de «escala de Jacob de la pintura» (Asensio, 1983: 45) que realmente comprende cuatro secciones marcadas por la hipotiposis (Sánchez Jiménez, 2015a):



1. La imagen angélica y el vuelo hacia la deidad (vv. 1-17), que pone sobre la mesa la capacidad de la pintura para representar a la divinidad todo lo humanamente posible («cuanto fue posible en lo imposible», v. 1).
2. La fuerza del arte para dar forma a las ideas (la *electio* y la *correctio*, más la alusión al *paragone*) y vencer al paso del tiempo y de la muerte (vv. 18-35), que en la imagen aparecen derrotados a ambos lados de la pintura.
3. El poder resucitador del arte (vv. 36-57), que da nueva vida a «hazañas, libros y memorias» (v. 37) e «ilustres sabios, capitanes fuertes» (v. 48) que son el grupo de personajes situados en el tercio inferior del grabado, en un nuevo triunfo frente a la escultura («túmulo de mármoles sombríos», v. 47).
4. Una invocación final a la pintura como reina de las artes (vv. 58-92), con mención de cuestiones técnicas como la perspectiva (con que «acercas lo mas lejos», v. 70), una enumeración a modo de *aleph* de todos los elementos posiblemente representados por la pintura (vv. 76-89) y el elogio de su dignidad, que enlaza con la reivindicación de los *Diálogos*. Así es el final:

tú exenta, en fin, de las comunes leyes,
divina en todo, por divino modo,
si no lo crías, lo renuevas todo
(vv. 90-92).

Aquí y allá se encuentran elementos religiosos, pero el argumento divino está en el corazón del poema de Herrera Manrique y del grabado anejo («*Ut ars...*») (imagen 5).

Así, la imagen de Dios disponiendo los astros en el cielo en la esquina superior derecha se corresponde con el «pintor primero» que dispone «el mundo», es «origen del lucero» y se da «a conocer por la pintura» (vv. 1-3 y 6) con que se inicia el poema, según otro tópico clásico (*Deus pictor*) que equipara la creación al arte. Este contraste estructura tanto la imagen, que carea la obra divina en la mitad derecha con la labor pictórica en la izquierda, como el poema, con el elogio del autor primero (vv. 1-24) frente al «pintor famoso» y su copia del natural (vv. 25-48), en una comparación a cuatro bandas (arte-naturaleza, pintura-divinidad) que hace bueno el lema del grabado («*Ut ars naturam, ut pictura Deum*»). De hecho, junto a la invitación al atrevimiento («Logra cuanto pensares / y piensa siempre porque mucho logres», vv. 37-38), la función de modelo de la imagen es clara, porque Herrera Manrique dedica el final del texto a Minerva (vv. 43-48), que es la figura femenina situada tras el lienzo.





[IMAGEN 5]. «*Ut ars naturam, ut pictura Deum*», V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, VI, f. 107r.

Con una dosis de amonestación a decir del Maestro («reprehendiendo y alabando»), la canción de López de Zárate se dedica a la alabanza de un asunto religioso fundamental («las diferencias y modos de pintar los sucesos e historias sagradas con la decencia que se debe») y «del autor» (VII, f. 128r), en diálogo con la imagen oportuna («*lpsi fecit...*»):





[IMAGEN 6]. «*Ipsi fecit nos et nos ipsi nos*», V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, VII, f. 128r.

En este caso, no hay una comparación entre dos planos escindidos, sino la representación de Cristo y la Virgen como modelos al vivo para la pintura del artista, que significativamente es el evangelista san Lucas, que según la tradición también era pintor. Con esta clave como guía, López de Zárate aborda tres cuestiones fundamentales de la teoría artística de la época (Pérez d'Ors, Fisher y Mountjoy, 2007: 233-236): 1.º la potencia de la pintura como lenguaje, que «es sin lengua y sin voz tan elocuente» porque logra dar «glorias callando, / siendo aún más que si hablara sentencioso» (vv. 5 y 10-11); 2.º la gran capacidad para mostrar afectos y emociones de cara al público («en lo marcial mostrando furores, / en la piedad lo blando, / almas en lo amoroso», vv. 7-9); y 3.º la concepción de la función sagrada del pintor, que debe controlar las



técnicas, emplearlas en el arte religioso y tratar de tener «a moral perfection [...] and even a certain kind of sanctity» en imitación del modelo evangélico, a lo que se podría añadir —cual cuarto punto extra— la victoria del pincel «tan valiente» como el arte ideal sobre otras opciones hermanas como la escultura y la arquitectura, ya que logra convertir «en mármores colores» y levantar «jaspeadas pirámides» (vv. 1-3).

Para acabar, el último disparo de Pérez de Montalbán vuelve a dar voz a la pintura, en écfasis de una imagen del arte sentada que recuerda al segundo grabado (imagen 7).



[IMAGEN 7]. «*Liberalium lux artium excelsa*», V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, VIII, f. 163r.



Si ya varias de las parejas de imágenes y poemas habían ensalzado a la pintura como el arte más cercano a Dios, este último dueto la proclama como el arte de las artes y con toda la potencia del parlamento en primera persona: así pues, se presenta «[e]n superior lugar [...] sentada» (v. 1) y la parte del león del texto se dedica a una éfrasis de la pintura por sí misma (vv. 1-42), que explica el sentido de las palmas que la coronan como símbolo de la gloria «por la perpetuidad que a todo he dado» (v. 18), la antorcha (o «hacha») por «la luz preclara [...] / que de las otras artes doy felice» (vv. 29-30) y los «dos globos» terráqueo y celeste sobre los que se sitúa como «señal notoria» de que —*imitatio* mediante— «a lo divino y a lo humano alcanza» (vv. 37-42). Solamente hay un pequeño cambio —más que desajuste—, porque en el grabado porta en la mano izquierda la paleta con los pinceles sobre un lienzo, mientras que en el poema se declara que su «mano un libro ofrece», que para más detalles va «abierto», porque ella misma es un «libro mudo» que enseña «lo presente, pasado y lo futuro» (vv. 3 y 19-24), una variación que puede considerarse un tributo al topos de la poesía *muta* o un guiño —todo lo sutil que se quiera— al libro de Carducho en el que se insertan grabado y poesía con su importancia.

Con este bagaje, queda la victoria en el *paragone*: acorde con el lugar en el trono por encima del resto de las artes (música, escultura, arquitectura, etc.) que en la imagen —y solo ahí— se distinguen con claridad por sus atributos, en el texto finalmente la pintura se dice *primus inter pares* del resto de artes porque las comprende a todas junto a «los números, los puntos y las partes» (v. 46), por la sencilla razón de ser un arte que sigue el ejemplo divino (vv. 49-54) que, asimismo, después ha gozado del apoyo de Carducho como el «Apolo que al mundo la publique» (vv. 55-60). Así las cosas, la tanda poética de los *Diálogos* se cierra con un elogio doble del arte pictórico y de Carducho.

Por último, queda por ver rápidamente la función de los tres poemas insertos en otros tantos pasajes de los *Diálogos*: «Cogió una tarde Febo su pincel» de «un ingenio devoto desta edad» (IV, f. 47v); «No guardaré el rigor de los preceptos» de Bartolomé Leonardo de Argensola; y «Comienza luego a conocer los senos» de Nuño de Mendoza, que *a priori* parecen tener un valor ornamental y secundario.

El primero, con la extraña anonimía dentro de una entrega poética donde importan tanto los textos como los nombres y apellidos, es un «epigrama» dedicado a la pintura «como mano de Dios» y «pincel [...] de la luz del sol» (IV, f. 47r) y que parece compuesto *ad hoc*:

Cogió una tarde Febo su pincel,
y sobre el lienzo de una nube añil,
tirando líneas de oro entre marfil
dejólo tan hermoso como él.
La nieve del jazmín en el clavel



ardiendo, burla del purpúreo abril,
 y entre dorado azul, colores mil,
 varían en vellos de hermosa piel.
 Perfila los extremos de cristal
 con el oro apurado en su crisol,
 soplando el manto en variedad igual;
 si esto en las nubes causa el arrebol,
 de aqueste sol visible y material,
 ¿qué hará en las almas el divino sol?

La máscara anónima tiene un punto sospechoso —quién sabe si detrás se oculta Carducho por las razones que fuere—, pero sea como fuere es un poemita que diseña con palabras el colorido de un atardecer («a una [pintura] que al ponerse en el ocaso formó», IV, f. 47v), como si el sol («Febo») fuera un artista que pinta sobre las nubes y describe con detalle las tonalidades (doradas, blancas, azules) como si fuera un lienzo paisajista compuesto por un *Deus pictor* pagano, por lo que el poema es un ejemplo de expresión fácil de «grandes conceptos», en un encomio del estilo claro y sencillo tanto en pintura como en otras artes («En la pintura pasa lo mismo y en todas las materias», IV, f. 47v).

En compensación, los otros dos poemas son de padre conocido:

Bartolomé Leonardo de Argensola
 No guardaré el rigor de los preceptos
 en muchas partes, sin buscar excusa
 ni perdón, por justísimos respetos;
 y si algún Aristarco nos acusa,
 sepa que los preceptos no guardados
 cantarán alabanzas a mi musa,
 que, si sube más que ellos ciertos grados,
 por obra de una fuga generosa,
 contentos quedarán y no agraviados.
 ¿Así habrás visto alguna ninfa hermosa,
 que desprecia el ornato o lo modera,
 quizá con negligencia artificiosa?
 Que es mucho de hermosura verdadera
 a veces consultar con el espejo,
 mas por la adulación que dél espera,
 que por necesidad de su consejo.

Lupercio Leonardo de Argensola
 Comienza luego a conocer los senos
 desta gran población de sedas y oro,
 y de pinturas admirables llenos,
 que en ley del arte valen un tesoro;
 en la de Dios, Él sabe lo que cuesta:
 Leda en el cisne, Europa sobre el toro;
 Venus pródigamente deshonesto,
 sátiros torpes, ninfas fugitivas;
 Diana entre las suyas descompuesta,
 que las tendría por figuras vivas
 quien juzgarlo a sus ojos permitiese,
 y en la descompostura por lascivas,
 pero que ni unos pámpanos creciese
 el pincel descortés, ni otro piadoso
 velo, que a nuestra vista estorbo hiciese.

Y no cualquiera, pues se trata ni más ni menos que de los hermanos Argensola, prestigiosos cabecillas de la corte cultural del conde de Lemos en el virreinato de Nápoles (1610-1614, con la inoportuna muerte de Lupercio Leonardo de Argensola en 1613), que escriben igualmente sendos poemas de traza italiana (tercetos



dantescos) para la ocasión, pues no se recogen en sus *Rimas* (1634), aunque el segundo —si bien con alguna variante— se recoge más adelante en el *Arte de la pintura* (1649) de Francisco Pacheco (Angulo Íñiguez, 2009: 31-32): el primero es una defensa de las pequeñas licencias del arte como «medio más conveniente para el fin de la explicación de la historia, de la decencia y agrado que se pretende para enterar y aficionar a todos» (V, f. 68r) frente a posibles críticas puntillosas de Aristarcos (v. 4), a la par que el segundo constituye un ataque contra la pintura de desnudo de tema mitológico por la falta de decoro, cuestión que precisamente se defiende para las imágenes religiosas. Esto es: aunque a primera vista podrían parecer tres poemitas casi aleatorios y menores frente a los demás, manifiestan igualmente una solidaridad sobresaliente con los diálogos pictóricos.

3. DISEÑO Y POESÍA: FINAL

A fin de cuentas, la andanada poética de los *Diálogos de la pintura* manifiesta una dimensión altamente contextual marcada por la polémica de la alcabala y es un ejemplo pintiparado de la colaboración entre artistas y poetas, ya que el nombre de Carducho bien podría ir acompañado por el de Lope de Vega como general en jefe de los poemas comprometidos, que inician y concluyen con dos de sus colaboradores más íntimos (Valdivielso y Pérez de Montalbán). En este marco, todos los textos —salvo los paratextos— se construyen en relación con las ideas expuestas en cada diálogo, pero únicamente la silva de Lope se atreve a plantear directamente la motivación pura y dura que late en el fondo de un tratado que se puede definir como una entrega polifónica por la diversidad de voces en juego y la panoplia de elementos lanzados a la escena. Los poemas van mucho más allá de esta causa *de pane lucrando* y multiplican los conceptos y las ideas artísticas: la excelencia de la pintura y su nobleza, la cercanía a la divinidad, el *paragone* con la escultura y otras artes, entre otras claves que siempre miran a la poesía por el rabillo del ojo. Sin embargo, en el centro de la exhibición de ingenio poético está la conexión con la serie de grabados del tratado, porque en mayor o menor medida los poemas son una éfrasis de las imágenes dentro de un diálogo en el que se complementan mutuamente, de modo y manera que la galería de poemas de los *Diálogos de la pintura* se adscribe a la modalidad de la poesía xilográfica. Este abanico de poesías sobre dibujos es artístico por los cuatro costados, porque se valen de las imágenes precisamente para defender y encomiar el arte de la pintura: es el filo de la pluma, las armas de la poesía.

BIBLIOGRAFÍA

ANDREWS, Jean, Jeremy ROE y Oliver NOBLE WOOD (ed.) (2016). *On Art and Painting: Vicente Carducho and Baroque Spain*. Cardiff: University of Wales Press.



- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (2009). *La mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- ASENSIO, Eugenio (1983). «Un Quevedo incógnito: las “silvas”». *Edad de Oro*, 2, pp. 13-48.
- BALDISSERA, Andrea (2017). «Valdivielso *laudator* (et *ensor*): los poemas encomiásticos paratextuales». En Luciana Gentili y Renata Londero (eds.), *Sátira y encomiástica en las artes y letras del siglo XVII español*. Madrid: Visor Libros, pp. 89-102.
- BASS, Laura R. y Jean ANDREWS (2016). «“Me juzgo natural de Madrid”: Vincencio Carducho, Theorist and Painter of Spain’s Court Capital». En Anne Holloway e Isabel Torres (eds.), *Imaginary Matters: Realizing the Imagination in Early Modern Iberian Culture - Bulletin of Spanish Studies*, 93, pp. 1.301-1.337.
- BLANCO, Mercedes (2013). «“La ley con fuego escrita”: acerca del *Macabeo* de Miguel de Silveira». En Encarnación Sánchez García (ed.), *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco: testimonianze a stampa*. Napoli: Tullio Pironti Editore, pp. 293-353.
- BLANCO, Mercedes (2017). «La cultura ibérica del exilio marrano: Góngora y Camões en *El Macabeo* de Miguel Silveira». En Aude Plagnard y Jaime Galbarro (ed.), *Literatura áurea ibérica - e-Spania: revue interdisciplinaire d’études hispaniques médiévales et modernes*, 27, s.p.
- BOADAS, Sònia (2016). «Los grabados de Virgil Solis: una fuente iconográfica para las comedias mitológicas de Lope de Vega». *Hispanic Review*, 84.4, pp. 427-457.
- CACHO CASAL, Rodrigo (2012). «Quevedo y la filología de autor: edición de la silva *El pin-cel*». *Criticón*, 114, pp. 179-212.
- CARDUCHO, Vincencio (1633). *Diálogos de la pintura*. Madrid: Francisco Martínez. [Hay edición moderna: Francisco Calvo Serraller (ed.), Madrid: Taurus, 1979; y facsímil: Madrid: Maxtor, 2011].
- DIXON, Victor (2013a). «Un discípulo de Lope de Vega». *Teatro de Palabras: Revista sobre Teatro Áureo*, 7, pp. 263-278.
- DIXON, Victor (2013b). «New (and Ancient) Lights on the Life of Juan Pérez de Montalbán». *Bulletin of Spanish Studies*, 90.4-5, pp. 509-534.
- EGIDO, Aurora (1990). «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura». *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, pp. 164-197.
- GÁLLEGO, Julián (1976). *El pintor, de artesano a artista*. Granada: Universidad de Granada.
- GARCÍA REIDY, Alejandro (2013). *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- GARZELLI, Beatrice (1998). «“Bien con argucia rara y generosa”: Pedro Morante visto da Quevedo». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 1, pp. 143-156.
- KUBLER, George (1965). «Vicente Carducho’s Allegories of Painting». *The Art Bulletin*, 47, pp. 439-445.
- LAWRENCE, Jeremy (2016). «Carducho and the Spanish Literary Baroque». En Jean Andrews, Jeremy Roe and Oliver Noble Wood (eds.), *On Art and Painting: Vicente Carducho and Baroque Spain*. Cardiff: University of Wales Press, pp. 19-70.
- MONTERO DELGADO, Juan y Pedro RUIZ PÉREZ (1991). «La silva entre el metro y el género». En Begoña López Bueno (coord.), *La poesía del siglo de Oro: géneros y modelos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 19-56.
- PÉREZ D’ORS, Pablo, Tyler FISHER y Kathleen MOUNTJOY (2007). «Francisco López de Zárate’s “Canción real” in Vicencio Carducho’s *Diálogos de la pintura* (1633): An



- Annotated Edition of the Poem with an Introduction and English Translation». *Hispanic Research Journal*, 8.3, pp. 233-240.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2012). «La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento». *Criticón*, 114, pp. 71-100.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2013a). «“Cebado los ojos de pintura”: epigrama y retrato en el ciclo ayamontino». En Juan Matas Caballero, José M.^a Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Góngora y el epigrama: estudios sobre las décimas*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 143-166.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2013b). «Sociabilidad cortesana y elogio artístico: epigramas al retrato en la poesía de Góngora». En Mechthild Albert (ed.), *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 141-163.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2014). *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid: Fragua.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2015). «*Cupido Navigans*: varia fortuna de un motivo iconográfico». *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 20.2, pp. 39-79.
- PORTÚS, Javier (2008). «Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro». *Anales de Historia del Arte*, n.º extraordinario, pp. 135-149.
- PORTÚS, Javier (2012). *El concepto de pintura española: historia de un problema*. Madrid: Verbum.
- SÁEZ, Adrián J. (2011). «“Los gritos de la verdad”: una imagen del *Arte nuevo* (vv. 43-44) y su significado». *Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, 17, pp. 107-122.
- SÁEZ, Adrián J. (2015). *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*. Madrid: Visor Libros.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2011). *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega Carpio*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2013). «Lope de Vega y Diego Velázquez (con Caravaggio y Carducho): historia y razones de un silencio». *Rilce*, 29.3, pp. 758-775.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2015a). «Hipotiposis y defensa de la pintura: la silva “Si cuanto fue posible en lo imposible” de Lope de Vega (1633)». *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 20, pp. 151-170.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2015b). «Vicencio Carducho y Lope de Vega: los grabados de los *Diálogos de la pintura* y la silva “Si cuanto fue posible en lo imposible”». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, 91, pp. 101-121.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2018). *Lope: el verso y la vida*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y Adrián J. Sáez (ed.) (2018). *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- TOBAR QUINTANAR, María José (2010). «La huella de Diego Niseno en el *Tribunal de la justa venganza*». *Boletín de la Real Academia Española*, 90. 301, pp. 131-159.
- VEGA, Lope de (1963). *Huerto desecho*. Eugenio Asensio (ed.). Madrid: Librería Fernando Fe.
- VEGA, Lope de (2017). *Laurel de Apolo*. Antonio Carreño (ed.). Madrid: Cátedra.

Recibido: 25/01/2019

Aceptado: 14/03/2019





LAS ARMAS DE LA POESÍA:
LOS POEMAS DE LOS *DIÁLOGOS DE LA PINTURA* DE CARDUCHO

RESUMEN: Dentro de los *Diálogos de la pintura* (1633) de Carducho, se incluyen una serie de poemas de sentido altamente contextual e intención fuertemente polémica, que merecen examinarse tanto por la galería de poetas en acción (todos del entorno de Lope) como por los argumentos artísticos manejados y su relación directa con los grabados del libro, que presenta los textos como poesía xilográfica, y, por lo tanto, doblemente artística.

PALABRAS CLAVE: pintura, polémica, poesía xilográfica, *Diálogos de la pintura*, Carducho, Lope de Vega.

POETRY WEAPONS: POEMS IN CARDUCHO'S *DIALOGUES ON PAINTING*

ABSTRACT: Within Carducho's *Painting dialogues* (1633), there is a series of poems of highly contextual sense and strongly polemic intention, that deserves to be examined because of the gallery of poets in action (everyone from Lope's circle), as well as for the artistic arguments used, and its direct relation with the engravings of the book, that presents the texts as xylographic poetry, and, therefore, doubly artistic.

KEYWORDS: painting, polemic, xylographic poetry, *Painting dialogues*, Carducho, Lope de Vega.



LAS EXEQUIAS A MARIANA DE AUSTRIA EN LOS VIRREINATOS AMERICANOS, *TRASLATIO* Y METÁFORAS EN VUELO*

JUDITH FARRÉ VIDAL

Consejo Superior de Investigaciones Científicas – CCHS

judith.farre@csic.es

El águila como metáfora asociada al poder tiene un recorrido muy amplio que abarca desde las culturas mesoamericanas hasta la tradición clásica. Dentro de este prolijo marco de interpretación, es también una de las estrategias fundamentales en la configuración simbólica del elogio a Mariana como reina de la Casa de Austria. Si bien la metáfora de la aurora y la luna (Farré Vidal, 2003: I, 267-294) ocuparon un lugar preeminente para el encomio a las reinas de los Austrias en sus etapas de juventud, pues son metáforas de fertilidad que equiparan la sucesión dinástica y la renovación de los ciclos en la naturaleza, la asimilación simbólica con el águila desempeñó un papel predominante en las etapas más maduras de sus reinados. A partir de edades más adultas y, sobre todo, en las etapas más cercanas a la muerte, el águila cumple un importante papel, tal y como ha estudiado Rodríguez Moya en la tradición jesuita de redacción de las exequias femeninas (2013: 61). Y en el caso específico de Mariana, como reina regente hasta la mayoría de edad de Carlos II, es especialmente significativo. La singular y novedosa condición de Mariana, que pasó de ser consorte a ejercer de reina regente, la convierte en un interesante caso de estudio (Oliván, 2006). Esa especial condición, unida a la coyuntura con la que Perú y Nueva España afrontaban en 1697 la crisis de la monarquía, el reinado de Carlos II, el incierto panorama ante la sucesión y el cambio de siglo, son las razones para este estudio comparado sobre las exequias americanas a Mariana de Austria. Mi objetivo no es el análisis

* Este texto forma parte del proyecto de investigación «En los bordes del archivo II: escrituras efímeras desde los virreinos de Indias» (FFI2015-63878-C2-2-P) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España <<http://www.enlosbordesdelarchivo.com>>. Una primera versión de este trabajo se presentó en el VII Seminario Internacional de Historia Comparada-Red de Sucesión «Mariana de Austria: gobierno, piedad y representación en la Monarquía de España (1649-1696)», celebrado en la Universidad Autónoma de Madrid (Madrid, 27-28 de febrero de 2018).



concreto de la iconografía de los túmulos, sino trazar una comparación entre los procesos de localización y adaptación del ritual político de la muerte llevados a cabo en los dos virreinos, su *traslato* a partir de la formulación central en la metrópoli y dentro de un marco de redes cosmopolitas en una cultura global.

Los *Llantos imperiales de Melpomene regia*, seguramente más pomposos en el título que en su ejecución, resumen las ceremonias que tuvieron lugar el 12 de julio en el Colegio Imperial de Madrid por la muerte de «la ínclita Reina Señora Doña Mariana de Austria, madre de don Carlos II, Rey de las Españas, Emperador de América. Hija, nieta, bisnieta y continuada descendiente de los emperadores de Alemania. Esposa que fue meritísima del señor Rey don Felipe IV». El título del impreso madrileño apunta el eje vector con el que trazar los procesos de localización a los que se someterá el ritual de las exequias en lugares alejados como Lima y México, al tiempo que destaca su papel de madre de Carlos II, que encaja dentro de un linaje y una genealogía imperial. Esta entronización dinástica es por un lado necesaria para destacar la figura de Carlos II como rey y, por otro lado, a pesar del luto por la pérdida, garantizar la continuidad y la estabilidad de la monarquía.

Esa idea de permanencia es la que desarrollarán los jeroglíficos del túmulo madrileño, que plantearán el elogio a la vida de Mariana en cuatro etapas cíclicas: la vida, la muerte, el sepulcro y la salvación, y que irán trazando la alegoría de los distintos emblemas y jeroglíficos (*Llantos imperiales de Melpomene regia*, f. 69r). De todo el diseño iconográfico destacan dos aves: el águila y la paloma, símbolos de la vertiente política y espiritual, a la vez que signos de vida y muerte, respectivamente. Según la *Iconología* de Ripa, la definición de la paloma tiene una clara proyección espiritual que encaja muy bien en la terna compuesta por Felipe IV, Mariana y Carlos II:

el símbolo del Espíritu Santo, tercera persona de la Santísima Trinidad y vínculo del amor entre el padre y el hijo, por mediación del cual se comunica la Divina Justicia a todos aquellos príncipes que gobiernan el Mundo. Se hace dicha paloma blanca y resplandeciente, porque dichas cualidades son de aquellas que consideramos visuales y nobilísimas (Ripa, 1996: II, 9).

La paloma aparece en uno de los emblemas que se describen en los *Llantos imperiales* de Madrid. En él se representa la ciudad de Dios, tal y como la pinta san Juan en su *Apocalipsis*, con su puerta central abierta para recibir una paloma blanca, «ideada piadosamente en ella la alma justa de nuestra Reina, al ir volando a entrar en el cielo» (*Llantos imperiales de Melpomene regia*, f. 90v). En su pico llevaba un mote con la inscripción: «Sin miedo de eclipses voy / a vivir dichosa en una / ciudad sin sol y sin luna» (f. 91r). La explicación de la imagen alude al eclipse lunar que precedió a la muerte de la reina madre, pero



también a su aceptación serena y piadosa de la muerte tras el largo proceso de enfermedad que tuvo que afrontar. Además, con el emblema su alma se asocia a una paloma, símbolo también del Espíritu Santo, y queda sellada la continuidad dinástica de una monarquía espiritualista como la de los Austrias.

El eclipse como indicio de grandeza y la paloma como signo de espiritualidad pueden interpretarse en términos similares. Como ejemplo de esta complementariedad simbólica, el *Romance que explica la correspondencia que tuvo la muerte de la Reyna Madre Ntra. Sra., por el eclipse de luna, con la de Philipo Quarto, su esposo, que la pronosticó un cometa*, un manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de España. El romance lo firma Melchor de Guzmán Osorio Dávila Manrique de Zúñiga, XII marqués de Astorga y virrey y capitán general de Galicia, aunque bajo el título de «un cortesano y fiel criado». Del texto, una poesía laudatoria de circunstancias con escaso valor literario, puede destacarse la elaboración simbólica que equipara a ambos monarcas y los indicios sobrenaturales que son testimonio de su majestad extraordinaria:

Mucho tienen de celestes
los reyes, sin duda alguna,
pues los libros superiores
con expresión lo insinúan.
Del soberano Filipo
por un cometa se anuncia
la ausencia deste hemisferio,
para el que glorioso ocupa,
que siendo cuarto planeta
era etiqueta muy justa
que una exhalación de Febo
antedijera su tumba,
y hoy de la gran Mariana,
la primera sin segunda
y la mayor que en el orbe
se puede haber visto nunca,
que presidió en tal ocase
y a sus imperios ilustra,
correspondiendo sus obras
a los oficios de luna,
la transmigración sensible
de tan grande [semblanza],
equivoco eclipse acaso
misterioso la dibuja

*(Romance que explica
la correspondencia, f. 1r).*



La lectura sobrenatural del eclipse como presagio de la muerte de Mariana, que en el anterior romance se equipara con el cometa que precedió la muerte de Felipe IV, también aparece en el impreso de las exequias limeñas, la *Funeral pompa y solemnidad...*, donde se describe un emblema a propósito del eclipse:

Pintose un cielo nublado y a un lado el Sol eclipsado y al otro la Luna, y la Reina en medio muerta, con muchas estrellas enlutadas y abajo esta copla: Muere la Aurora y se enlutan / Cielo, Sol, Luna y Estrellas, / que reina el eclipse en todos, / si en todos el dolor reina (*Funeral pompa*, f. 114v).

La muerte de la reina madre, más allá de contener los elogios habituales, significaba una de las últimas oportunidades para incluir algún miembro de los Austrias españoles en el santoral. Lo ha estudiado Gómez Vozmediano, que al tratar el expediente eclesiástico informativo en torno al proceso de beatificación de Mariana, recoge la siguiente noticia: «que la noche que llevaron el cuerpo de la reina al Escorial, según contaron los que la acompañaron, iba sobre la litera todo el camino una paloma blanca dando vueltas, cosa que causó igual admiración» (2005: 570). El proceso de beatificación no fue más allá, aunque se generaron algunas noticias curiosas. Dentro de la documentación conservada destaca la nota procedente de Puerto Rico, que aseguraba que un águila real estuvo sobrevolando la catedral mientras se estaban celebrando las exequias fúnebres. Dicha información se adjuntó rápidamente al expediente en curso (2005: 571).

Las noticias sobre el intento de beatificación son más bien escasas, pero llama la atención que tengan un mayor protagonismo en lugares alejados de la corte, como sucede en las exequias americanas, donde la cualidad de santa se incorporó rápida y claramente al elogio fúnebre. Por ejemplo, en la *Funeral pompa y solemnidad* de Lima se preguntaba el relator:

qué haría este inevitable poder en los pechos de unos vasallos tan leales auxiliando la destreza de sus sagradas consonancias con las memorias de una Reina grande, justa y, si se disculpa el conocimiento de una piedad enternecida, santa (f. 55v).

También José Vidal de Figueroa, en el *Sermón* en los funerales celebrados en la catedral de México, se planteaba cómo predicar las «obsequiosas honras» de Mariana ya que:

morir o acabar esta vida mortal para pasar a la eterna con aclamaciones de santa son dos puntos distintos, que piden estilos diferentes y afectos encontrados: morir y dejar el Reino en desconsuelo y tristeza pide estilo fúnebre con que provocar a llanto [...] pero salir de esta vida mortal con aclamaciones de santa pide estilo festivo, alegre y panegírico para dejar muy consolado a su reino por haber subido a más sublime corona (*Sermón en las honras*, f. 58r).



La paloma también se representa en algunos emblemas que se describen en las exequias de Lima. Por ejemplo, en uno de ellos se destaca el vuelo ascendente, que puede interpretarse como un signo expreso de espiritualidad: «una nave, ya sumergidos los árboles en las turbadas ondas y de las gavias volaba una paloma hacia las nubes, ceñido todo este rótulo: *Alliditur Navis, non laditur Avis*» (f. 34r); en otro ejemplo, esta idea se refuerza con la serenidad que aporta la rama de olivo en el pico: «Y sobre este globo volaba una cándida paloma llevando en el pico una rama de oliva, anuncio de las serenidades, con tal ingenio entregada al movimiento de las alas, que solo un pie estribaba en el rótulo, que decía: *Volabo & requiescam*» (f. 40r).

Si bien, como vemos, la imagen de la paloma y las cualidades de serenidad y espiritualidad que se le asocian tienen una presencia importante en el diseño de los túmulos americanos, el elemento central de todas las composiciones es el águila, símbolo de la preponderancia de la esfera política. Así se marca también en los *Llantos imperiales* publicados en Madrid:

Estaba pintado el cadáver de la Reina nuestra Señora en su féretro y recostado sobre una imperial águila de muy sobresaliente grandeza, que afianzando el pie del féretro en las garras y las alas en ademán de vuelo extendido y como viajada a la altura, semejaba llevarla al cielo (*Llantos imperiales*, f. 83r-v).

En correspondencia, como *traslatio* del modelo madrileño, uno de los elementos centrales en las exequias limeñas era un «águila que coronada y empuñando un cetro con la garra tendía heroicamente las alas» (f. 31v). Es interesante notar cómo en la propuesta peruana del túmulo, el águila aparece como símbolo en numerosas ocasiones, unas veces como metáfora de la reina y otras como representación de su alma. Esta segunda lectura, que recuerda el episodio antes mencionado del águila sobrevolando la catedral de Puerto Rico durante la misa funeral por Mariana, es una de la más interesantes. Por ejemplo,

Bien espera esta feliz Ciudad de Lima mejorado el favor, más seguro el amparo, que gozaba al advertir coronada de estrellas esta Real Águila, que sube en alas de sus virtudes, desde el incendio de este Túmulo, para que si la muerte nos privó de una prudente Reina que gobierne, nos dé el cielo un astro favorable que nos alumbre (*Funeral pompa*, f. 10r).

Hacia el final del impreso limeño se corrobora esta idea de subida a los cielos y se apunta, como colofón, la idea de apoteosis:

Por eso te ha inaugurado el cielo con el imperial manto de sus eternos resplandores, en lugar de la efímera púrpura que arrebató el mundo de tus hombros. Por eso, pues Águila Real asciendes por los funestos humos de la pira a aumentarle al empíreo,



la numerosa suerte de sus astros, sin que la notoriedad de tu naturaleza obligase a la veneración de los peruanos al recuerdo de la fabulosa apoteosis (*Funeral pompa*, f. 163r).

Por su parte, la metáfora de la mujer-águila sobre la que se edifica la simbología del túmulo de la catedral de México se construye a partir del ejemplo del túmulo del emperador Carlos V (Cervantes de Salazar, *Túmulo imperial a las exequias del invictísimo Carlos V*, México: 1560), que se presenta como argumento de autoridad:

El Águila es símbolo de fortaleza en letras humanas y divinas, baste por todas la dibujada en el Real túmulo del invencible Carlos quinto con esta inscripción, insignias de los fuertes, en que afianzo una Mitra docta, leer Mujer Águila, en lugar de mujer fuerte. Así se equivocan o se unen los dos autores con bisagra de oro, que forjaron a nuestra dormida emperatriz-águila mujer fuerte-águila del sermón (*La imperial águila renovada*, s.p.).

A pesar de la grandilocuente elaboración simbólica que supone el emblema del águila, las exequias de 1696 en Madrid fueron más bien discretas y austeras en su ejecución material. Como ya han estudiado Osorio (2004), Allo Manero (1989, 2004) y Jouve Martín (2016), la pragmática de los lutos de 1693 que regulaba el gasto fue una de las razones por las que las honras fúnebres moderaron los recursos. Así, por ejemplo, la condesa de Berlips le escribía al elector Palatino algunos detalles del funeral celebrado en Madrid. En una carta puede leerse lo siguiente:

el ataúd salió precedido de los Grandes a caballo, con hachas en las manos, y tres religiosos de cada Orden, también con hachas. Detrás del féretro iban tres damas en burros y la camarera mayor en una mula. Al pasar la última puerta se rompieron las andas, accidente que ha debido ocurrir otras veces, y la ceremonia se retrasó tres cuartos de hora (Jouvé, 2016: 196).

Esa austeridad también aplica para el caso novohispano, tal y como se desprende del comentario de Antonio Robles en el *Diario de sucesos notables*: «Honras de la reina en Santo Domingo. Lunes 10 celebró la Inquisición en Santo Domingo las honras de la Reina; el túmulo fue más lucido que el de la Catedral; cantaron misa las religiones en las capillas y los responsos en el túmulo» (Robles, 1946: III, 54). Llama la atención que las exequias celebradas por los dominicos fueran más lucidas que las auspiciadas por la catedral, donde tiene su sede el obispo. Un caso muy distinto es el de las celebraciones en Lima. Aunque en la relación impresa de las exequias limeñas se llegó a reproducir la cédula real y los rigurosos deseos de contención en el gasto, se aprecia como primera novedad que todos los gastos corrieron a cuenta del virrey:



No permitió en aquel grave congreso su generosísimo ánimo, afligido con la pérdida de nuestra Reina y cuidadoso con las atenciones que mandaba nuestro Rey y Señor se tuviesen a su Real hacienda, aunque estas solo se coartaban a los lutos de los Ministros, que excediesen en su pecho a las piedades de príncipe religioso, a las fervorosas lealtades de vasallo, y así dijo que todos los gastos del real túmulo quería que corriesen por su cuenta y que se fabricase con toda la magnificencia posible a expensas de su caudal, sin que se tocase en efecto o ramo alguno de la Real Hacienda (*Funeral pompa*, f. 20r-v).

El factor económico se convierte así en una de las diferencias fundamentales entre las exequias organizadas en ambos virreinos. Las diferencias en el gasto tienen que ver con la distinta situación sociopolítica de cada virreinato. Por un lado, en Nueva España el arzobispo Juan de Ortega y Montañés fue nombrado virrey interino del 27 de febrero hasta el 18 de diciembre de 1696. Su cargo era en sustitución del cuestionado conde de Galve que, enfermo y muy desgastado en el gobierno tras la revuelta de 1692, presentó varias veces su renuncia, que fue finalmente admitida en septiembre de 1695. Sus últimos años de gobierno estuvieron estigmatizados por el tumulto de 1692 y contrastan con su primera fase en el cargo, que estuvo marcada por la victoria en la isla de Santo Domingo ante los franceses y sus embestidas contra los piratas ingleses (Gutiérrez Lorenzo, 1993: 121). Tras estos últimos años grises del mandato del conde de Galve, 1696, el año de celebración de las exequias de Mariana de Austria, fue para Nueva España un año de transición, marcado por el gobierno de un obispo-vicevirrey interino que no asumió grandes proyectos, ni buscaba reconocimiento alguno en la corte madrileña. Además, otro aspecto que se debe tener en cuenta es que la corte novohispana también era consciente de la temporalidad del gobierno, por lo que ninguna de las partes del entramado palaciego debía estar interesada en sufragar un fasto en estas condiciones.

Por el contrario, el virrey en Lima desde 1689 era el III conde de la Monclova, grande de España de primera clase, comendador de la Zarza en la Orden de Caballeros de Alcántara, consejero de Guerra y gentilhomme de Cámara de Carlos II. Sirvió en las guerras de Flandes, Sicilia, Cataluña y Portugal (Rubio Mañé, 2005: I, 257). Se trataba de un noble de primera clase que, además, contaba con un ilustre pasado militar. La prueba más palpable y notoria de ello fue la batalla de las dunas de Dunquerque, en 1658, en la que perdió el brazo derecho que sustituyó por una prótesis de plata. La huella del valor de sus gestas militares se equipara a su generosidad y magnanimidad. Dicha ecuación se hace visible en uno de los emblemas de las exequias de Lima, donde se llegó a pintar su brazo acompañado de un soneto:



Este brillante túmulo erigido / a expensas desta mano generosa, / que de la luz del Austria es mariposa / prendiendo en sus lealtades lo encendido. / Es del  guila real luciente nido, / en que anima la vida más gloriosa, / pues Fénix siendo de virtud dichosa, / opone eternidades al olvido (*Funeral pompa*, f. 154v).

El conde de la Monclova había sido anteriormente virrey en Nueva España, por lo que su nombramiento como virrey en Lima debe verse como otro ascenso tras la labor desempeñada en México. En Perú hered  una hacienda pública muy disminuida tras la crisis del trigo de 1687, el último terremoto y los conflictos internacionales que debía financiar la Corona. A pesar del estado general de crisis económica, la capital limeña ostentaba su hegemonía como emporio comercial del Pacífico. Podían alternarse etapas de crisis y florecimiento, pero la capital del virreinato peruano insistía en proyectar una imagen sofisticada de la ciudad «con toda suerte de acontecimientos festivos, especialmente las entradas reales pensadas para reafirmar la lealtad al régimen monárquico» (Holguera, 2017: 93).

En este ambiente general, en el que el virreinato peruano consolidaba su madurez, emergía la figura particular del experimentado conde de la Monclova. Su personalidad, más allá de su prestigio como militar y gobernante, puede también medirse a partir de las posesiones de las que se rodeó, que le presentan como un coleccionista culto que proclamaba «su condición distinguida, transformándolo en indiscutido director del gusto», y «cuyas preferencias est ticas» fueron tomadas como signos de modernidad e «imitadas por algunos integrantes de la élite urbana» (Holguera, 2017: 93). Esta dimensión coleccionista es especialmente significativa en un momento de reconstrucción de la ciudad tras los últimos temblores.

Así pues, la distinta personalidad y situación de ambos virreyes marca en 1696 una diferencia fundamental entre ambos virreinos, que conduce también a distintos planteamientos en la organización de las exequias a Mariana. Aunque antes de analizar las especiales circunstancias que rodean las exequias limeñas es necesario presentar los rasgos que comparten con las novohispanas. Además de la simbología de las aves que señalaba en líneas anteriores, fundamentalmente en lo que respecta al  guila, cabe destacar la coincidencia de presentar a mujeres bíblicas, modelos de fortaleza, para diseñar el imaginario del elogio: Judith como asunto del sermón novohispano y Raquel en la simbología del túmulo peruano.

Por ejemplo, José Vidal de Figueroa declara que la «inteligencia del texto» novohispano se ha de entender «solo del tiempo que después de Judith viuda gobernó a Israel y que en todo este tiempo no hubo quien inquietara al reino» (f. 60r) y destaca la regencia como principal asunto para la alegría:

conforme a esta explicación acomodare con más rigor a la letra el *Mulierem fortem quis inveniet* a la Reina Nuestra Señora, quien hallar  una mujer fuerte que sepa gobernar no solo un reino unido en doce tribus, como la madre de Salomón; ni



una familia y casa como la madre del Nacienceno, sino una dilatada monarquía dividida en muchos reinos, sin faltar a las horas de oración mental con Dios y otros ejercicios espirituales en que se ocupaba para su mayor perfección, pues cese ya Salomón de preguntar si habrá una mujer tan fuerte como su madre, que yo respondo mostrándole la reina Nuestra Señora Doña Mariana de Austria, que supo gobernar no solo un reino, sino una monarquía con tanto acierto y paz como le enseñó la experiencia (*Sermón en las honras*, f. 61v).

Por su parte, la relación limeña expone sobre el túmulo que

El pensamiento fue imitar en todas las circunstancias de su construcción aquel célebre y primero sepulcro que advierten las Sagradas Letras labró Jacob en una bien dispuesta pirámide a la hermosísima Raquel, estribando en doce robustas piedras que servían de basas y significaban las doce tribus, y en este real mausoleo hicieron representación de doce reinos que se explicaron más en la elegancia de doce simulacros (*Funeral pompa*, f. 30r).

Junto a la simbología más esencial del ritual político de la muerte, que consiste en trazar con emblemas el elogio simbólico y político del rey muerto, cabe destacar como singulares los procesos de localización y adaptación del ceremonial llevados a cabo en los dos virreinos. En ambos casos, la *traslatio* señala los beneficios obtenidos por cada virreinato en tiempos de Mariana, aspecto que explicaría que anteriormente se hubiera destacado el periodo de gobierno y regencia por encima de las vertientes de Mariana como madre y viuda. En la ciudad de México, José Vidal de Figueroa resume en el sermón el sentir general de estas estrategias de localización y declara cómo la retórica exige un discurso general de alabanza hacia la monarquía, necesario para la unidad del imperio, que más tarde pasará al «compendioso epítome» de cada reino:

Hasta aquí ha procedido el discurso en lo general de la monarquía, porque no era bien que nos dividiéramos en el sentimiento cuando estuvimos tan unidos todos los reinos a su amor, como sujetos a su obediencia el tiempo de su gobierno; pero será preciso que este reino declare algo de lo mucho que le debió, y porque es tanto, que no cabe en la brevedad de este sermón, redúzcolo a este compendioso epítome (*Sermón en las honras*, f. 65v).

Por su parte, en Nueva España se señala, en primer lugar, la consagración de la catedral de México, dedicada a la reina madre en la celebración de su natalicio del 22 de diciembre de 1667, por lo que se loa que haya sido la madre del primer rey de España allí coronado «con la solemnidad que pide la escritura Sagrada» (*Sermón en las honras*, f. 66r). En segundo lugar, se destaca la limosna de 10.000 pesos para fundar la misión evangélica en las islas Marianas y redimir las almas



que «eran pobres e inútiles y estériles para el comercio humano» y estaban al paso de México a las islas Filipinas (*Sermón en las honras*, ff. 67r y 68r).

Más interesante es nuevamente el caso de Lima, donde puede apreciarse una dimensión apoteósica propia. Junto a la mayor ostentación que se proyecta en Lima respecto a Madrid y México, cabe apuntar que sus exequias se plantean recrear proximidad en la imagen de la lejana reina que no se conoció en vida:

Su real vida nos hizo dichosos con su gobierno; su feliz muerte nos deja envidiados con su ejemplo: nos favoreció desde el trono, nos ilustra desde el sepulcro (*Funeral pompa*, f. 7v).

[...]

Los que por la suerte de las remotas regiones que habitamos no conocimos a nuestra felicísima Reina, la alcanzamos a ver en la altura del suntuoso túmulo que nos negó el infortunio de la distancia en su vida, nos concedió la industria del poder en su muerte (*Funeral pompa*, f. 8r-v).

Los anteriores ejemplos tratan de proximidad y fastuosidad. El gasto, el artificio y el homenaje a la reina difunta se interpretan en clave política: la altura del túmulo es símbolo de la grandeza de Mariana. Pero, junto a la grandeza política, en el homenaje caben también el amor y la lealtad:

Fue ingeniosa grandeza del corazón que dedicó tanto gasto a las últimas resoluciones del arte, porque no fuesen demostraciones menores que la causa del sentimiento, y así depositó su amor y lealtad en las cuatro pirámides que como abrasadas mariposas rodeaban el lucimiento del túmulo (*Funeral pompa*, f. 41r).

El virrey asumió todos los gastos de las exequias, la impresión del voluminoso impreso que daba cuenta de ellas, e incluso la reconstrucción de la catedral donde se edificó el túmulo. De todo ello se desprende el empeño personal del virrey en su ejecución:

Siendo alma de todas las disposiciones (que importaban a la Majestad de las Exequias y convenían a aquel generoso ardimiento con que siempre ha atendido al cumplimiento de los reales servicios), consagró a la Augustísima memoria de la difunta reina la fábrica suntuosa, la funesta máquina de un túmulo, por cuya magnífica arquitectura parece que lidiaron el Amor y el poder (*Funeral pompa*, f. 3v).

El III conde de la Monclova se presenta como «padre destos reinos más que virrey» (*Funeral pompa*, f. 3r). También queda claro en la relación limeña que su papel no fue solo el de mecenas, que quiso ser también «ejecutor» de sus órdenes y asistir también con «la pericia de su voluntad», puesto que mientras duró la obra:

le tuvo en continuo movimiento desde el palacio a la iglesia, ya alentando a los artífices, ya mejorando las labores, ya dirigiendo los pinceles, ya corrigiendo los diseños, sin que excusase ejercicio que conducía a la brevedad y grandeza de la



obra, y a aquella parte de consuelo que suele librar en liberales impensas el amor lastimado, procurando con la elegancia del artificio arrebatarle a la muerte aquella generosísima vida que ya no la deja ser aliento la mortalidad (*Funeral pompa*, f. 4v).

El tono paternalista con que se presenta el virrey y su intervención en el diseño y ejecución del túmulo resultan excepcionales si se comparan con, por ejemplo, las exequias que tuvieron lugar en Nueva España. En el caso de Lima, una ciudad que debía estar ruinoso por los últimos terremotos, la construcción del túmulo, así como la reconstrucción de la catedral, son dos ejemplos claros de la voluntad particular del III conde de la Monclova, hombre de Estado y noble de primera clase, de seguir ejerciendo su valor y lealtad por la monarquía. Al mismo tiempo, desde una perspectiva general, los desvelos del virrey apuntan a la proyección de la imagen de la ciudad como una urbe pujante y sofisticada, en un momento de crisis generalizada. Las exequias son un acto de amor y lealtad hacia la monarquía y la propia ciudad de Lima:

El desconsuelo de todos, efectos fueron del antiguo reconocimiento del natural amor que como mayorazgo de la fe española ha vinculado en este reino la lealtad, siempre ha corrido con estimación, pero ahora ha manifestado su ley, apurando todo el valor de sus quilates, en el fuego del crisol que labró la fidelidad en el pecho del Excelentísimo Señor Conde de la Monclova, donde, sin que le pueda apagar el venenoso soplo de la envidia, vive inextinguible aquella llama del amor a sus reyes (*Funeral pompa*, f. 160v).

La voluntad del virrey y la lealtad de Perú resultan patentes en las fastuosas exequias celebradas en Lima, en las que el virreinato peruano proyecta además una majestuosa imagen que contrasta con las discretas celebraciones llevadas a cabo en la catedral novohispana. La celebración de estos funerales también es testimonio de una decisión e interés particular del virrey, quien evidencia fastuosas disposiciones a pesar de la austeridad y la contención en el gasto que se pedía en la cédula real.

Como conclusión, se puede apuntar que este tipo de representaciones luctuosas del poder real en el contexto colonial siguen una estricta etiqueta, bien marcada desde la metrópoli. Se construyen también a partir de unas lealtades dinásticas bien definidas. A pesar de todo, en su *traslato* al contexto americano, es necesario considerar también el especial contexto que marcan las estructuras locales y sus circunstancias particulares. Una cuestión que, además, a finales del siglo xvii es fundamental, en tanto que el cambio de siglo traerá consigo la llegada de los Borbones para sustituir a los Austrias como dinastía reinante. En este contexto de crisis generalizada, desde la perspectiva americana, también es importante tener en cuenta el progresivo protagonismo del virreinato peruano en las rutas comerciales del Pacífico.



En este caso, las diferencias entre los contextos de los dos virreinos determinan dos formas diferentes de celebrar las exequias a Mariana de Austria, que a su vez reflejan distintos objetivos. Como vimos, la transitoriedad de un obispo-*virrey* interino, sin ambiciones en la corte madrileña y sin un proyecto local y de futuro definido, marcó que en Nueva España la celebración siguiera la austeridad marcada desde Madrid y se limitara a las retóricas simbólicas propias del elogio fúnebre.

En el caso del Perú, a pesar de la crisis, deben considerarse dos factores distintivos. Por un lado, la necesidad de proyectar y exhibir una imagen próspera y sofisticada, acorde con su pujante hegemonía como emporio comercial del Pacífico. Por otro lado, la personalidad y especial impronta del III conde de la Monclova. La implicación y la personal huella que imprime el *virrey* en el diseño y realización de las exequias, además de buscar establecer una posición en la corte madrileña, le confieren un protagonismo en el luto que excede los límites exigidos por el protocolo: corre con todos los gastos y se implica activamente en su diseño y ejecución.

El gasto y el gusto del *virrey* son patentes en la ostentación pública de las exequias y es interesante trazar coincidencias con las pautas que rigen su colección particular, cuyo inventario fue resuelto ante el escribano Francisco Sánchez Becerra en 1705 (Holguera, 2017: 96), donde se combinan: muestras de imágenes de culto consolidadas en el acervo popular criollo («dos lienzos de Nuestra Señora de Guadalupe grande y otro pequeño» [2017: 98]); y, a modo de galería de hombres ilustres, varios ejemplos aparentemente irreconciliables, pero muestra de su tiempo: «un lienzo de cuerpo entero del Rey Don Carlos II con su marco dorado»; «otro del rey Nuestro Señor, Dios guarde, Don Felipe quinto con marco dorado» (2017: 98); «once lienzos pequeños de la casa de Francia» y «un cuadro pequeño de una madame francesa» (2017: 99); «otros dos lienzos de medio cuerpo con su marco dorado de los señores reyes Don Carlos II y Mariana»; «otro del señor don Juan de Austria» y «otro del señor Cardenal Portocarrero» (2017: 99).

La colección particular del *virrey*, como un gabinete de curiosidades, atesoraba una muestra de retratos en la que conviven Austrias y Borbones y donde quedan plasmadas las tensiones políticas de finales del siglo XVII. El III conde de la Monclova, hombre piadoso y hombre de estado, se sirve del programa alegórico de las exequias a Mariana para proyectarse públicamente como «padre destes reinos más que *virrey*». El luto por Mariana es una cuestión de estado, una oportunidad con la que sellar el compromiso del *virreinato* ante la monarquía, pero es también una ocasión con la que el *virrey* desea proyectar en la ciudad de Lima su cercanía familiar con la reina madre, fruto de sus relaciones en la corte madrileña.



BIBLIOGRAFÍA

- ALLO MANERO, María Adelaida (1989). «Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1, pp. 121-138.
- ALLO MANERO, María Adelaida y Juan Francisco ESTEBAN LLORENTE (2004). «El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII». *Artigrama*, 19, pp. 39-94.
- CHOCANO MENA, Magdalena (1999). «Poder y trascendencia: La muerte del rey desde la perspectiva novohispana (ss. XVI y XVII)». *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas (Anuario de Historia de América Latina)*, 36, pp. 83-104.
- ESQUERRA, Matías de (1697). *La imperial águila renovada por la inmortalidad de su nombre en la fuente de las lágrimas que tributó a su muerte... esae mexicana Corte... para que descanse... doña Mariana de Austria cuyas fúnebres pompas executó... don Juan de Ortega Montañez obispo de Valladolid... describelas el hermano... México: Imprenta de Iuan Ioseph Guillena Carrascoso [Biblioteca Nacional de España, 2/67.474].*
- FARRÉ VIDAL, Judith (2003). *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*. Kassel: Reichenberger.
- GÓMEZ VOZMEDIANO, Miguel (2005). «En olor a santidad. La fallida beatificación de la reina Mariana de Austria». En María Victoria López Cordón y Francisco Fernández Izquierdo (eds.), *Actas de la VIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna (Madrid, 2-4 de junio de 2004)*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, I, pp. 555-576.
- GUTIÉRREZ LORENZO, María Pilar (1993). *De la corte de Castilla al virreinato de México: el Conde de Galve (1653-1697)*. Guadalajara: Diputación Provincial.
- GUZMÁN OSORIO DÁVILA MANRIQUE DE ZÚÑIGA, Melchor de (1697). *Romance que explica la correspondencia entre muerte de la Reyna Madre [Mariana de Austria]..., por el eclipse de luna, con la de Philipo Quarto, su esposo, que la pronosticó un cometa [Biblioteca Nacional de España, ms. 12.955/18].*
- HOLGUERA CABRERA, Antonio (2017). «La galería pictórica del III conde de la Monclova (1690-1705)». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 48, pp. 91-104.
- JOUBE MARTÍN, José Ramón (2016). «Reina, madre y águila del imperio: las exequias por Mariana de Austria en Lima (1697)». En Catherine Poupeney Hart, Sebastián Ferrero y Juan C. Godenzzi (eds.), *El Perú en su historia: fracturas y persistencias*. Paris: Éditions Le Manuscrit, pp. 195-232.
- OLIVÁN, Laura (2006). *Mariana de Austria. Imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- OSORIO, Alejandra (2004). «The king in Lima. Simulacra, Ritual and Rule in Seventeenth-Century Peru». *Hispanic American Historical Review*, 84.3, pp. 447-474.
- PINTO, Jorge de (1697). *Llantos imperiales de melpomene regia: llora la muerte de la inclita reyna señora doña Maria Ana de Austria, madre de don Carlos II*. Madrid: Antonio de Zafra [Biblioteca Nacional de España, 2/63.621].
- RIPA, Cesare (1996). *Iconología*. Madrid: Akal.
- ROBLES, Antonio de (1946). *Diario de sucesos notables*. Ciudad de México: Porrúa.



- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2013). «La mujer-águila y la imagen de la reina en los virreinos americanos». *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 4, pp. 58-75.
- ROMERO GONZÁLEZ DE VILLALOBOS, Bernardo (1697). *Funeral pompa, y solemnidad en las exequias a la muerte de la cathólica y serenissima Reyna Madre D. Mariana de Austria... que celebros en la Iglesia metropolitana de Lima... Melchor de Portocarrero...* Lima: Joseph de Contreras [Biblioteca Nacional de España, 2/68.251].
- RUBIO MAÑÉ, José Ignacio (2005). *El Virreinato: Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- VIDAL DE FIGUEROA, José (1696). *Sermón en las honras de la reyna Nuestra señora Doña Mariana de Austria [...]*. Mexico: s.l. British Library Online <<https://n9.cl/2dh7>> [Consulta: 24/01/2020].

Recibido: 27/01/2020

Aceptado: 03/03/2020





LAS EXEQUIAS A MARIANA DE AUSTRIA EN LOS VIRREINATOS AMERICANOS,
TRASLATIO Y METÁFORAS EN VUELO

RESUMEN: La singular y novedosa condición de Mariana de Austria, que pasó de ser consorte a ejercer de reina regente, la convierte en un interesante caso de estudio. Esa especial condición, unida a la coyuntura con la que Perú y Nueva España afrontaban en 1697 la crisis de la monarquía, el reinado de Carlos II, el incierto panorama ante la sucesión y el cambio de siglo, son las razones para este estudio comparado sobre las exequias americanas a Mariana de Austria. Mi objetivo no es el análisis concreto de la iconografía de los túmulos, sino trazar una comparación entre los procesos de localización y adaptación del ritual político de la muerte llevados a cabo en los dos virreinos, su *traslatio* a partir de la formulación central en la metrópoli y dentro de un marco de redes cosmopolitas en una cultura global.

PALABRAS CLAVE: Mariana de Austria, exequias reales, virreinos americanos, metáforas, rituales políticos.

AMERICAN FUNERAL RITES FOR MARIANA OF AUSTRIA IN THE
 AMERICAN VICEROYALTIES, *TRASLATIO* AND FLY METAPHORS

ABSTRACT: The unique and novel situation of Mariana of Austria, who went from being Consort to becoming Queen Regent, the particular circumstances in which Peru and New Spain faced the crisis of the monarchy in 1697, along with the uncertain panorama over the succession, the reign of Charles II and the turn of the century, are the cornerstones of my analysis of the American funeral rites of Mariana of Austria. My objective is not the specific analysis of the iconography of the tombs, but to draw a comparison between the processes of localization and adaptation of the political ritual of death carried out in the two viceroyalties, their *traslatio* from their central formulation in the metropolis and within a framework of cosmopolitan networks within a global culture.

KEY WORDS: Mariana de Austria, Funeral Rites, American Viceroyalties, Metaphors, Political Rituals.



UN IMPRESO LUJOSO DE *DUELOS DE AMOR Y LEALTAD*,
DE CALDERÓN: LA BODA ENTRE LA INFANTA MARÍA LUISA DE
BORBÓN Y EL ARCHIDUQUE PEDRO LEOPOLDO DE AUSTRIA*

LAURA CARBAJO LAGO

Universidade de Santiago de Compostela – GIC

laura.carbajo.lago@usc.es

El 16 de febrero de 1764 tenía lugar el casamiento por poderes entre la infanta María Luisa de Borbón y el archiduque de Austria, futuro emperador Leopoldo II, en Madrid. La celebración de efemérides de tal magnitud — cumpleaños, aniversarios, nacimientos, proclamaciones... — era la perfecta ocasión para mostrar el esplendor y la grandeza de la monarquía española ante el resto de potencias europeas, de manera que no se escatimaba en banquetes, bailes, comitivas reales, recepciones de embajadores, fuegos artificiales y, por supuesto, en representaciones teatrales¹.

Los numerosos actos organizados para el festejo del gran acontecimiento comenzaron el día 10 de febrero de 1764, cuando la familia real se trasladó desde su residencia habitual al Buen Retiro, donde asistiría a los diversos eventos planeados para la ocasión. Esta estancia se prolongó hasta el día 25, momento en el que regresó de nuevo al Pardo, tal y como informa la *Gaceta de Madrid*². A lo largo de esas dos semanas la corte se vistió de gala y se vivió una auténtica exhibición de lujo y ostentación. Se organizaron nada menos que ocho fiestas de

* La autora de este artículo es beneficiaria de una ayuda para la formación del profesorado universitario concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, FPU17/05123. El trabajo se enmarca en el proyecto de investigación que financia la ayuda del Plan Galego IDT Grupo GIC (GI-1377), GRC, 2019-2022, ED431C 2019/03, cuyo IP es Santiago Fernández Mosquera. Una primera versión fue presentada en el Congreso Internacional «Calderón: texto y significado», celebrado en Santiago de Compostela los días 18 y 19 de junio de 2018.

¹ Con respecto a los festejos realizados por la celebración de bodas de la realeza durante el siglo XVIII, véanse Pineda y Cevallos (1881), González Cruz (1997: 227-262) y Bourgade (2000: 219-230).

² *Gaceta de Madrid* (14/02/1764: 56 y 28/02/1764: 80).



teatro, en su mayoría acompañadas de un suntuoso banquete, refresco y baile para el disfrute de destacadas personalidades de la alta nobleza española y extranjera. El género y la temática de las piezas elegidas fue muy variado, desde traducciones de tragedias francesas, serenatas italianas, hasta comedias de autores contemporáneos españoles o más que consolidados, como Calderón.

Este auténtico despliegue de medios requirió de una planificación con varios meses de antelación, pues eran numerosos los elementos que se debían cuidar para lograr un espectáculo acorde con las circunstancias. En la *Gaceta de Madrid* se informa del acuerdo matrimonial y audiencia del conde de Rosenberg, embajador austríaco, con el rey, el 8 de octubre de 1763³, y es significativo que el 29 de ese mismo mes el marqués de Grimaldi, secretario de Estado, comunique al Consejo de la Orden de Carlos III la concurrencia de actores y actrices a casa de los embajadores por las fiestas del casamiento, según un documento custodiado por la Biblioteca Nacional de España (ms. 11.265/42):

Ilustrísimo señor:

Los embajadores de Viena, París y Nápoles deben hacer fiestas de Teatro en sus casas en celebridad del casamiento de la señora Infanta Doña María Luisa con el Archiduque Leopoldo, y servirse para ellas de los comediantes de Madrid. Parece que las que llaman autoras y todas las demás actrices han convenido de muy buena voluntad en presentarse y tomar las piezas y papeles que les han señalado los embajadores por medio de sus comisionados, y que solo una actriz llamada la Guzman se ha resistido con muy mal modo. Prevengo a Vuestra Señoría Ilustrísima dé orden del Rey que la haga advertir que ya no solo ha de aceptar el papel que ha reusado, sino que le ha de solicitar y contentarse de que la den este, cualquiera otro o ninguno [...] y que otro ninguno no imite su atrevimiento; y que al mismo tiempo disponga Vuestra Señoría Ilustrísima que entiendan todos los comediantes que así será agradable y que se esmeren en dar gusto a los citados embajadores, dedicándose a admitir dócilmente lo que de su parte se les quiera hacer aprender para el mayor acierto y lucimiento de sus fiestas [...].

Dios guarde a V. S. I. muchos años. San Lorenzo, 29 de octubre de 1763, el Marqués de Grimaldi, Señor Gobernador del Consejo.

Efectivamente, tal y como explica Grimaldi en el documento, el embajador de las Dos Sicilias y el de Francia ofrecieron en sus respectivas residencias una lujosa ceremonia con representaciones teatrales, y el conde de Rosenberg,

³ «El día 8 de este mes tuvo una audiencia privada del rey Nuestro Señor el excelentísimo señor Conde de Rosenberg, para tomar el carácter de Embajador cerca de Su Majestad, que han querido darle el Emperador y Emperatriz Reina, sus amos, en señal de satisfacción por el ajuste de matrimonio, que ha concluido entre el serenísimo señor Archiduque Leopoldo, futuro príncipe heredero de Toscana, y la serenísima señora Infanta María Luisa [...]» (*Gaceta de Madrid*, 11/10/1763: 335).



embajador delegado de la casa real del cónyuge, dio hasta tres fiestas las noches inmediatamente posteriores al 16 de febrero, día en el que se firmaron las capitulaciones matrimoniales⁴. El elevado número de representaciones ante altos cargos y destacadas personalidades de la realeza y la política nacional y extranjera explica la necesaria organización anticipada de este tipo de eventos⁵. No es extraño, por tanto, que a día 29 de octubre ya se hubiese hecho un llamamiento a los «comediantes de Madrid» para que acudiesen a «tomar las piezas y papeles» que se

⁴ Hemos podido localizar varios impresos de las distintas representaciones que tuvieron lugar. La Biblioteca Nacional de España conserva una suelta (T/8.465) bajo el título *La feria de Valdemoro. Zarzuela, que ha de representarse el primer día de las tres Fiestas, que da el Excelentísimo Señor Conde de Rosenberg, Embajador Extraordinario de SS. MM. Imperiales, en los Reales Desposorios del Serenísimo Señor Archiduque Pedro Leopoldo y la Serenísima Señora Doña María Luisa, Infanta de España*. Asimismo, otra suelta en italiano (T/23.803) de *L'Endimione. Serenata. Da cantarsi in casa dell' Ecc.^{mo} Signore Conte di Rosenberg Ambasciatore Cesareo. In occasione di festeggiari i reali sponsali del Serenissimo Arciduca Pietro Leopoldo d'Austria con la Reale Infanta di Spagna Donna Maria Luisa* de Pietro Metastasio. Muy posiblemente se representó en la fiesta del día 18 ofrecida por el conde de Rosenberg, ya que en la *Gaceta de Madrid* se informa de que «la segunda noche hubo una bella serenata italiana» (21/02/1764: 66) y Pineda y Cevallos comenta que ese mismo día se representó «una bonita serenata á cuatro voces, en idioma italiano» (1881: 118). Por último, se conserva otra suelta en la Biblioteca Nacional de España (T/30.049) bajo el título *Fiestas, que se deben ejecutar en Casa del Excelentísimo Señor Conde de Rosenberg, Embajador Extraordinario de SS. MM. Imperiales, con motivo de los Reales Desposorios de los Serenísimos Señores Archiduque Pedro Leopoldo y Doña Maria Luisa*, en el que se recoge la tragedia *Hipermenestra* y la zarzuela *El celoso burlado*. Pineda y Cevallos habla de una «tragedia francesa» para referirse a la representación de la tercera fiesta del conde de Rosenberg (1881: 66). En lo que respecta a las fiestas que dieron en sus casas los embajadores de las Dos Sicilias y el de Francia, la *Gaceta de Madrid* anuncia que el día 22 se representó en la residencia del embajador de las Dos Sicilias una «fiesta de teatro en idioma español» (28/02/1764: 80), mientras que el 24 el lugar escogido fue la casa del marqués de Ossun. Según los datos que ofrecen las sueltas de las fiestas celebradas, que en este caso también se han conservado en la Biblioteca Nacional de España, con signaturas T/23.134 y F/20.421 respectivamente, ambas representaciones fueron encargos realizados a Ramón de la Cruz, quien realizó la traducción al castellano de las obras *Gli Uccellatori* de Goldoni y *El tutor enamorado* de Pierre Lemonnier.

⁵ Contamos con algunos datos sobre la anticipación con la que habitualmente se preparaban esta clase de representaciones; sabemos que el Ayuntamiento organizó tres fiestas los días 15, 16 y 17 de febrero de 1722 para la celebración del casamiento de la infanta Ana Victoria y el del príncipe Luis. Sin embargo, el acuerdo matrimonial entre la princesa y el rey Luis XV de Francia se había anunciado oficialmente a finales de septiembre de 1721, y el del príncipe Luis e Isabel de Orleans en el mes de noviembre. El compromiso nupcial entre Carlos de Borbón y Amalia de Sajonia se produjo en enero de 1738 y los festejos oficiales en julio de ese mismo año. En cuanto a la celebración de los desposorios entre el príncipe Carlos y María Luisa de Parma, se comunicó al corregidor de la villa la intención de su majestad de organizar una serie de festejos que correrían a cargo del Ayuntamiento de Madrid el 16 de diciembre de 1764. Por orden del 6 de enero de 1765, el rey aprobó las comedias que se representarían. En esa misma fecha, el monarca decidió que «se habían de ejecutar para el mes de agosto del año de 1765» (Archivo de la Villa de Madrid, sec. 2, leg. 74, n.º 6). A la luz de estas noticias, parece que el proceso temporal de organización oscilaba entre los cuatro y seis meses, aproximadamente.



les habían asignado. De hecho, la queja de La Guzmána⁶, reticente a aceptar el papel que debía escenificar, corrobora que cuatro meses antes de que se hiciesen las representaciones ya se había consensuado qué piezas se llevarían a escena, quiénes serían los actores elegidos e, incluso, qué papel interpretaría cada uno de ellos en las distintas representaciones.

Pero además de las celebradas en las residencias de los embajadores, se ordenó al Ayuntamiento de Madrid la organización de dos fiestas de teatro en el Coliseo del Buen Retiro para los días 14 y 15 de febrero. Aunque, como es bien sabido, en lo que respecta a la corte de Madrid la coordinación de las ceremonias correspondía a la Casa Real, esta supo distribuir las responsabilidades entre los embajadores de otros países y el Cabildo de la propia villa de Madrid, como es el caso.

El Archivo de la Villa custodia un valioso documento bajo el título «Festejos por el casamiento de la Serenísima Sra. Infanta D^a M^a Luisa con el Sr. Archiduque, Gran Duque de Toscana» (sec. 2, leg. 74, n.º 5), a partir del que he comprobado que, por orden de su majestad, el marqués de Montealegre, mayordomo mayor del rey, se reunió con el corregidor y con los cuatro comisarios nombrados por el Ayuntamiento para crear una Junta de Festejos, encargada de todos los trámites que se debían llevar a cabo⁷.

La primera comunicación entre el responsable de la Corona y el corregidor, Juan Francisco Luján y Arce, tuvo lugar el 10 de octubre de 1763 —al día siguiente de hacerse oficial el acuerdo matrimonial—. Solo una semana después, ya se habían reunido con las autoras de las dos compañías principales de Madrid constituidas para la temporada de 1763-1764, María Ladvenant y María Hidalgo y sus primeros galanes —Nicolás de la Calle y José García Hugalde— para elegir cuáles serían las comedias escogidas. Según se explicita en el acta de la reunión firmada por el secretario del Ayuntamiento, fue el propio rey quien dejó en manos del marqués de Montealegre la selección de las piezas: una debía ser «seria» y otra «festiva». Después de que se examinasen varias, se decidió que fuesen *Duelos de amor y lealtad* de Calderón de la Barca y *El domine Lucas* de José de Cañizares⁸. En la conferencia también se elaboraron las primeras listas del

⁶ María de Guzmán, «conocida como “Guzmana la Buena”, dadas sus extraordinarias cualidades, vino a Madrid de octava dama de la compañía de María Hidalgo en 1758, llegando a graciosa en 1764. Fue después segunda dama hasta 1778, en que empezó a manifestar desequilibrios mentales, por lo que fue ingresada en la enfermería de los cómicos. Vivía aún en 1802» (Gómez García, 1997: 391).

⁷ Los comisarios elegidos para la organización de los festejos fueron Ramón Sotelo, Antonio Moreno Negrete, Juan de Novales y Felipe Aguilera, según consta en el acuerdo establecido entre los responsables del Ayuntamiento el 10 de octubre de 1763.

⁸ Se respetó el mandato de su majestad con la elección de *Duelos de amor y lealtad* y *El domine Lucas*. La primera es una pieza histórica de asunto serio, un debate entre las pasiones y la moral del individuo, en la que, además, se exploran los caminos a los que puede conducir el poder y



reparto de papeles, para que las autoras los comunicasen a los actores y actrices de ambas compañías y se iniciasen con prontitud los ensayos. No parece casual que los trece intérpretes que figuran en el registro de interlocutores se encuentren entre los mejor posicionados de ambos conjuntos cómicos. Los papeles de las protagonistas femeninas de la obra, Irífile y Deidamia, fueron representados por las dos primeras damas de cada una de las compañías: la propia María Ladvenant y Francisca Muñoz. De igual modo, los personajes de Toante y Leonido fueron interpretados por dos de los mejores actores de los que disponían los grupos teatrales: Nicolás de la Calle, primer galán de la compañía de Ladvenant, y Manuel Martínez, segundo de la de Hidalgo⁹. La decisión de servirse de los comediantes más capacitados del momento, así como la colaboración de las dos compañías revela la significación del acontecimiento y la necesaria participación del mayor número posible de intérpretes para ofrecer un verdadero espectáculo que sorprendiese al selecto público que asistiría a la representación. Asimismo, se solicitó al marqués de la Olmeda, Ignacio de Loyola Oyanguren, que escribiese una loa que abriese el espectáculo, y se encargó a Ramón de la Cruz la confección de los cuatro sainetes para ambas comedias¹⁰.

Afortunadamente, se ha conservado un lujoso impreso de cada una de las fiestas que tuvieron lugar, si bien nos centraremos en el relativo a *Duelos de amor y lealtad*. Se han registrado varios ejemplares en distintas bibliotecas nacionales

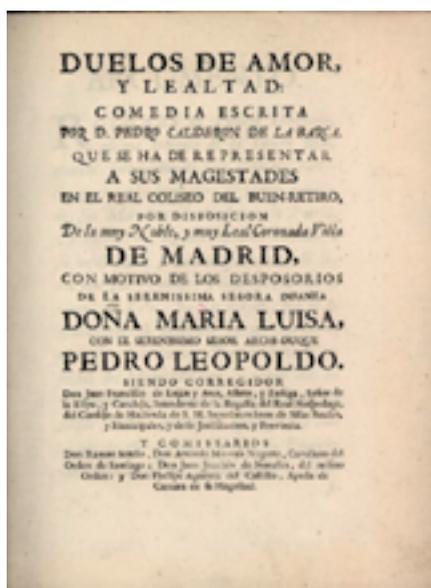
su buen o mal ejercicio. *El domine Lucas*, por su parte, es una comedia de figurón, en la que la ridiculización del personaje principal persigue la hilaridad del espectador. En la documentación conservada en el Archivo de la Villa sobre la organización de los festejos por el casamiento entre el príncipe Carlos y María Luisa de Parma un año después, en diciembre de 1765, se pone de manifiesto la implicación del monarca en la elección de las comedias que se llevarían a escena. En aquella ocasión fue él mismo quien tomó la decisión: «se propusieron a Su Majestad diferentes comedias, y habiendo elegido las dos intituladas *Cuál es afecto mayor, lealtad o sangre o amor* y *Don Juan de Espina en su patria*, se acordaron todas las medidas y disposiciones de representantes, mutaciones, pintado, y demás correspondiente procediendo de acuerdo con el señor Mayordomo Mayor» (Archivo de la Villa de Madrid, sec. 2, leg. 74, n.º 6).

⁹ Para conocer la lista completa de los distintos intérpretes de las dos compañías en la temporada 1763-1764, véase Cotarelo y Mori (1896: 62-63).

¹⁰ No es de extrañar que se encomendase a Loyola Oyanguren, conocido bajo el pseudónimo «Tomás de Erauso y Zabaleta», la elaboración de la pieza laudatoria que sirviese de preámbulo a la comedia calderoniana. Como escritor, participó abiertamente en las polémicas literarias del momento en favor de los defensores del teatro de Lope y Calderón frente a las tendencias clasicistas. Su mayor aportación fue el *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España* (1750), en el que ensalza a los dramaturgos áureos en contestación al neoclásico Nasarre, quien había descalificado el teatro aurisecular en un prólogo a su edición de las *Comedias y Entremeses* de Cervantes (1749). Sobre su teoría estética, véanse Guerrero Casado (1981) y Nerlich (1987). En la loa en cuestión, el marqués de la Olmeda, además de elogiar a los cónyuges, protagonistas del enlace, y a la familia real, presentes en el espectáculo, realiza varias alabanzas al propio Calderón, al que denomina «mi grande Calderón» o el «Fénix de Calderón», al que los espectadores verían resucitar en esta pieza.



y extranjeras, aunque hemos manejado el que custodia la Biblioteca Nacional de España (T/4.912)¹¹. Se trata de un librito de 209 páginas, en formato 4.º que recoge el texto de la fiesta en su totalidad. Cuenta con una portada, en la que se detalla el lugar de representación y el motivo de la celebración, a continuación, se incluye un breve argumento de la obra y se inicia la loa que abre el espectáculo. Sigue el reparto de actores y el texto de la comedia, escrito a una sola columna. Asimismo, se incluyen los sainetes que se representaron en los entreactos, *El alcalde liberal* y *El mesón del placer*, también acompañados de sus respectivos repartos.



[IMAGEN 1]. Portada del impreso de *Duelos de amor y lealtad* (Biblioteca Nacional de España, T/4.912).

En cuanto a la edición del texto, se trata de un impreso muy cuidado, con encuadernación suntuosa, en tafilete de color verde oliva con decoración dorada floral en los bordes y escudo real en medio.

¹¹ Se han hallado ejemplares, entre otras, en la Biblioteca Real (MC/361) y (I/F/86), en la Biblioteca Pública del Estado en Toledo (1-5.643 y 24.063), en la Koninklijke Bibliotheek (KW 758 E-6), en la Biblioteca Nacional de Francia (8-RA10-105) o en la Biblioteca Nacional Central de Florencia (MAGL.60.2.57).





[IMAGEN 2]. Encuadernación del ejemplar de *Duelos de amor y lealtad* (Biblioteca Nacional de España).

El papel es de gran calidad, proveniente de Holanda, uno de los puntos de mayor desarrollo del sector por entonces, en concreto, de los fabricantes J. Honig & Zoon, según se puede ver en su filigrana¹². Cabe señalar que el impreso conservado de *El domine Lucas* presenta idéntica encuadernación, formato, tipografía, diseño de impresión y filigrana.

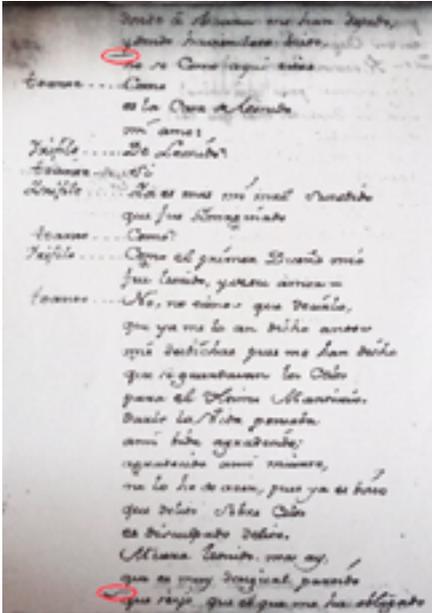
A pesar del celo puesto en estos textos, llama la atención que ninguno de los dos tenga pie de imprenta ni ningún tipo de dato que indique quién pudo ser el impresor. A partir de las investigaciones realizadas, he podido determinar que el manuscrito que custodia la British Library de *Duelos de amor y lealtad* (Add. ms. 33.472) y el conservado en la Biblioteca Nacional de España de *El domine Lucas* (ms. 16.370), fueron empleados para esta representación, y fueron, además, los originales de imprenta que se utilizaron para la impresión de estas lujosas sueltas¹³. Más allá del estudio textual, que al menos para *Duelos de amor y lealtad* he realizado, lo corroboran las numerosas marcas de cajista diseminadas a lo largo del manuscrito, realizadas durante la denominada tarea de la cuenta del original. En cuanto a la clase de señales detectadas, la más recurrente es una línea horizontal o raya corta situada debajo de un renglón de texto manuscrito

¹² Honig y Zoon desarrollaron su actividad en Zaandyk, una pequeña región al norte de Amsterdam entre 1731 y 1787, según la información proporcionada por Churchill (1965: 15).

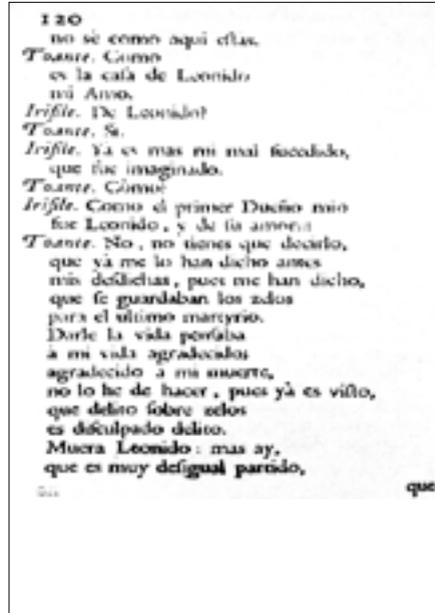
¹³ Debe tenerse en cuenta que el amanuense que copió el texto de la comedia de *Duelos* en su totalidad coincide con el de la segunda jornada del manuscrito de *El domine*.



con tinta de color más oscuro. Esta indica el final de una página del impreso que se acabaría de componer y el inicio de la siguiente¹⁴. Una sola muestra es lo suficientemente ilustrativa:



[IMAGEN 3A]. f. 24r del manuscrito en el que se marca el inicio y el final de la página 120 del impreso.



[IMAGEN 3B]. Página 120 del impreso.

En la búsqueda de algún dato que me pudiese conducir al encargado de la impresión, descubrí una interesante nota al final del manuscrito de *El domine Lucas* firmada por «Mena» y dirigida a «Antonio Sanz», en la que, casualmente, se comentan algunas cuestiones relativas a la impresión no de esta comedia, sino de la de *Duelos de amor y lealtad*. En ella puede leerse:

Señor Don Antonio Sanz:

Amigo y señor, nos falta el repartimiento de papeles de loa. Remito original la lista de sainetes, que se debe poner como va. En la comedia hasta la raya que son 13 líneas, a que se debe añadir lo siguiente:

¹⁴ De las 172 páginas del impreso —sin tener en cuenta la loa y los sainetes— 79 están señaladas con algún tipo de trazo en el manuscrito. Además de la raya horizontal, en ocasiones se indica la letra mayúscula (A, B, C...) de inicio de cuaderno o el número de la página correspondiente dentro de un determinado cuaderno (1 a 8). Incluso se ha detectado un caso en el que directamente se señala el número de página del impreso.



Soldados de Tiro
 Soldados fenicios
 Soldados de Alexandro
 Cautivos

En el segundo sainete hay que mudar dos coplas; se suspenderá el [ilegible]. El jueves nos veremos. Adiós amigo.

Que guarde a V. M. los muchos años que desea.
 Mena.

Aunque no es posible detenerme en el contenido del escrito, sí me interesa demostrar que las indicaciones de Mena aluden a la impresión de la comedia calderoniana. Una prueba de ello es la referencia a la inclusión de varios personajes que deben añadirse a «la raya que son 13 líneas». Si se analiza la página 11 del impreso de *Duelos*, en la que se recoge el reparto de actores, pueden contarse 13 líneas organizadas en dos columnas. En la de la izquierda aparece el personaje de la comedia y en la de la derecha el nombre del actor o actriz que interpreta el papel correspondiente. En el siguiente renglón, en medio de ambas columnas, se han incorporado los papeles que indicaba Mena en su nota: «*Soldados de Tyro. / Soldados Fenicios. / Soldados de Alexandro. / Cautivos*», a los que se han añadido las *Damas*.

DUELOS DE AMOR, Y LEALTAD. INTERLOCUTORES.	
Duque.....	María Laffont.
Dulcinea.....	Francisca Muñoz.
Laura.....	Paulina Guerrero.
Isabel.....	María González.
Alfonso.....	Justina Simón.
Huero.....	María de la Cruz.
Calisto.....	José García Ugarte.
Marcelo.....	Nicolás de Aguirre.
Tomás.....	Nicolás de la Cruz.
Erondio.....	Manuel Martínez.
Ortón.....	Juan Ponce.
Antón.....	José Eguez.
Alexandro.....	Nicolás López.
	<i>Soldados de Tyro.</i>
	<i>Soldados Fenicios.</i>
	<i>Soldados de Alexandro.</i>
	<i>Cautivos.</i>
	<i>Damas.</i>

[IMAGEN 4]. Reparto del impreso de *Duelos* (Biblioteca Nacional de España, T/4.912).

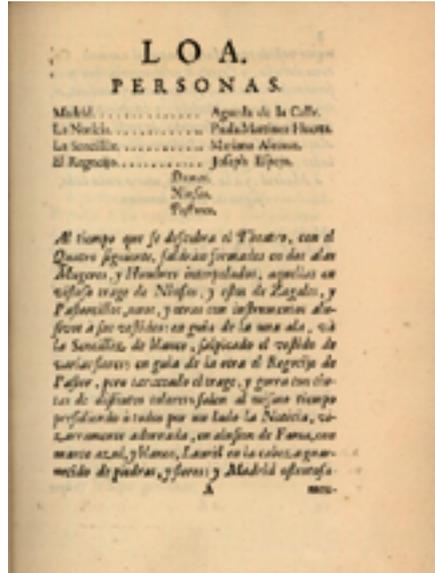
Es muy probable que ambas comedias se hubieran impreso en el mismo taller de forma simultánea y que esta hoja se hubiera traspapelado por error y encuadrado junto al manuscrito equivocado. En la primera línea Mena se dirige a Sanz para informarle: «nos falta el repartimiento de papeles de loa».



En el manuscrito de la loa, que también se ha conservado en la Biblioteca Nacional de España (ms. 14.517/41), escrito, además, por el mismo amanuense que el de *Duelos* y que el de la segunda jornada de *El dómíne*, se observa claramente que la hoja del reparto está escrita por una letra distinta y el papel también cuenta con una filigrana diferente de la del resto de folios. El reparto coincide con el del impreso, incluso presenta la misma disposición. Reproduzco ambos:



[IMAGEN 5A]. Reparto de papeles de la loa manuscrita, f. 2r (Biblioteca Nacional de España, ms.14.517/41).



[IMAGEN 5B]. Reparto de papeles de la loa impresa (Biblioteca Nacional de España, T/4.912).

En la hoja del manuscrito puede leerse «Para el s^r dⁿ Antonio Sanz». Asimismo, aunque el manuscrito de la loa esté conformado por hojas sueltas, al observar el ejemplar original es fácil detectar las pequeñas marcas que han quedado en los márgenes de una encuadernación anterior. En la hoja del reparto, en cambio, no hay ninguna señal de esta clase. Cabe suponer, por tanto, que en algún momento los responsables de la representación enviaron a los encargados de la impresión el reparto que les faltaba, alguien se lo entregó a Antonio Sanz junto al manuscrito de la loa que se ha conservado y así se llevó a la imprenta.

Antonio Sanz, quien regentaba su famosa librería en la plazuela de la calle de la Paz, era, sin duda, uno de los impresores más demandados del momento y también de los más acaudalados, «el rey de la librería madrileña, y por consiguiente, española, en esta época», según François Lopez (1984: 182). En la década que nos



interesa, los años 60, Sanz ya firmaba desde hacía algún tiempo como «Impresor del Rey»¹⁵. Además, en julio de 1763, un año antes de la representación en el palacio del Buen Retiro de la comedia de Calderón, se constituyó la Real Compañía de Impresores y Libreros de Madrid de la que era uno de sus directores, precisamente junto a Francisco Manuel de Mena. Por añadidura, a partir del 28 de agosto de 1763 «se otorgan poderes a Antonio Sanz y a Francisco Manuel de Mena para actuar en nombre de la Real Compañía en todos los negocios que le incumbieran» (Lara González, 2015: 87)¹⁶. Son, por tanto, los encargados de solicitar licencias de impresión y reimpresión en nombre de la Compañía, lo que da cuenta de su renombre y posición en el gremio.

El voluminoso catálogo de Karl Gregg, en el que el estudioso describe y analiza las sueltas de los distintos integrantes de la conocida familia de impresores Sanz, incluye más de seiscientas sueltas atribuidas a Antonio. Dedicó un apartado a las que él denomina «Special Occasion Editions», en el que incluye solamente diez sueltas entre los años 1738 y 1765 impresas por él, la mayoría escritas en italiano con su consiguiente traducción al español «to commemorate various special occasions such as royal birthdays and marriages, as well as opera or play command performances at court» (Gregg, 2012: 27)¹⁷.

Al analizar las características propias de estos impresos, se observan importantes coincidencias con la suelta de *Duelos*. Ninguna de las ediciones tiene número de serie, frente a las sueltas habituales del impresor. Presentan una portada en la que, además del título de la pieza, se explicita el motivo o la ocasión por la que se pone en escena. Se incluyen páginas preliminares que preceden al texto escrito a una sola columna, entre ellas, un breve argumento de la obra. El impreso que

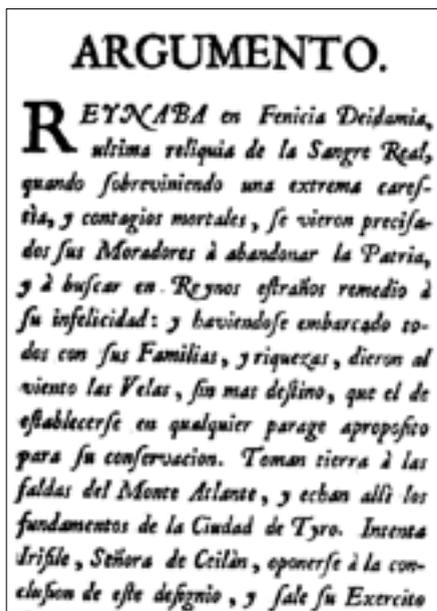
¹⁵ Según Gregg (2012: 27) comienza a emplear el título en los pies de imprenta alrededor de 1743.

¹⁶ Sobre los inicios de la sociedad, cuáles fueron sus integrantes y la evolución de su actividad hasta comienzos del siglo XIX, véase Thomas (1984), así como el más reciente estudio de Lara González (2015).

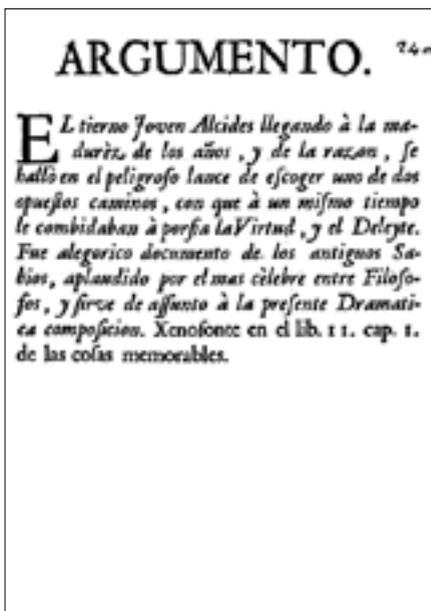
¹⁷ He podido consultar al menos un ejemplar de cada una de las diez sueltas que Gregg incluye en su catálogo: *Alcides entre los dos caminos* (Biblioteca Nacional de España, T/4.918); *Achille in Sciro* (Biblioteca Nacional de España, R/16.554); *Farnace: dramma en musica* (Biblioteca Nacional de España, T/22.943); *Domiziano: festa teatrale, da rappresentarsi [...] in occasione della nascita dell'Infanta Maria Elisabeta*, 22.661 (Biblioteca Pública de Toledo); *Domiciano: fiesta dramática para representarse en el Theatro de los Caños del Peral* (Biblioteca Nacional de España, T/8.951); *Lea Imperadrice della China* (Biblioteca Nacional de España, T/24.140); *Alexandro en las Indias: dramma en musica de Pedro Metastasio [...] en ocasión de solemnizar [...] la boda de Carlos de Borbón [...] con Maria Amelia [...] de Saxonia*, 1-1.430 (Biblioteca Pública de Toledo); *Alexandro en las Indias: dramma en música de Pedro Metastasio [...] en ocasión de solemnizar [...] el glorioso día del nacimiento de Phelipe V* (Biblioteca Nacional de España, T/11.562); *Serenata a cinque voci in celebrazione del sponzalizio di sua Alteza Reale l'Infanta Maria Teresa con il Real Delfino* (Biblioteca Nacional de España, R/16.508); *Serenata a cinque voci per la ricuperata salute di Sua Maesta Cristianissima* (Biblioteca Nacional de España, R/16.505).



nos ocupa cumple todas las características descritas por Gregg. Una muestra de ello es la página del argumento, que reproduzco junto al de *Alcides entre los dos caminos*, suelta catalogada por Gregg e impresa en 1765, un año después de la representación de *Duelos*, llevada a escena por el casamiento entre el príncipe Carlos y María Luisa de Parma. En la reproducción se aprecia cómo la tipografía y el diseño de impresión son muy similares.



[IMAGEN 6A]. Argumento de *Duelos de amor y lealtad* (Biblioteca Nacional de España, T/4.912).



[IMAGEN 6B]. Argumento de *Alcides entre los dos caminos* (Biblioteca Nacional de España, T/4.918).

Otro de los aspectos distintivos de esta clase de sueltas es su elaborada ornamentación. La mayoría de las ediciones «de ocasiones especiales» presentan algún tipo de elemento decorativo, especialmente al final de cada jornada. Es habitual la inclusión de un taco xilográfico, que también se observa en las sueltas de las comedias de Calderón y Cañizares. De entre los diversos diseños que Sanz utiliza en sus sueltas, he comprobado que el taco que aparece al final de *El dómine Lucas* es el mismo que el de una suelta registrada por Gregg de ocasiones especiales, *Serenata a cinco voces por la recuperada salud de S. M.* impresa en 1744 por Sanz:



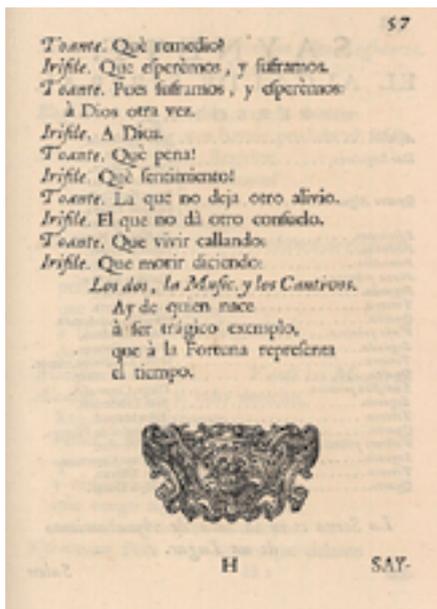


[IMAGEN 7A]. Taco xilográfico de *El domine*, p. 180 (Biblioteca Nacional de España, T/4.908).



[IMAGEN 7B]. Taco xilográfico de *Serenata*, mp. p. 24 (Biblioteca Nacional de España, R/16.505).

Asimismo, aunque no se trate de un impreso lujoso, he conseguido localizar el taco xilográfico que presenta la suelta de *Duelos de amor y lealtad* en un impreso de Sanz de 1767 en el que se da la orden «para el concierto público de voces e instrumentos en el Salón del príncipe los domingos, martes y jueves de las semanas de cuaresma», conservado en la Biblioteca Histórica Municipal (MB 1.644 8). La xilografía que presenta en su portada es la misma que aparece al final de la primera y segunda jornadas de *Duelos*.



[IMAGEN 8A]. Taco xilográfico de *Duelos*, p. 57.



[IMAGEN 8B]. Taco xilográfico de *Concierto público*, portada (Biblioteca Histórica Municipal, MB 1.644).

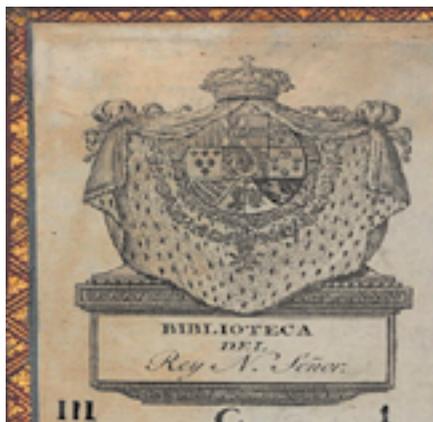


Además del análisis tipográfico, que no deja lugar a dudas, estas similitudes son decisivas para determinar que Antonio Sanz fue el impresor de esta lujosa suelta. Sin embargo, es llamativo que no aparezcan sus datos ni en la suelta de la comedia calderoniana ni en la de *El dómine Lucas*, como sí ocurre en las demás. Si atendemos a la portada de estos dos impresos en ambos se explicita que las piezas se han de representar «por disposición de la muy noble y muy leal coronada villa de Madrid», y más abajo se pueden leer los nombres del corregidor y de los comisarios de la villa, los mismos que conformaban la Junta de Festejos que se creó. Esta circunstancia no es casual, sino que parece intencionado que sus nombres se incluyan en portada, haciendo responsable al Ayuntamiento de Madrid de la impresión. Asimismo, el hecho de que en ninguna de las páginas aparezca el nombre del impresor ni permisos o licencias, permite conjeturar que constituye una edición no venal, que posiblemente la Corona, a través del Ayuntamiento, ordenó imprimir como obsequio exclusivo para repartir a los asistentes, o bien para enviarse a otras casas reales para dejar constancia del evento, con una función claramente propagandística. La Corona era quien tenía la última palabra en la organización de estas dos representaciones planificadas por el Ayuntamiento, puesto que cada decisión que la junta tomaba debía consensuarse con el marqués de Montealegre, representante directo del rey¹⁸. No es de extrañar, por consiguiente, que fuese Antonio Sanz el encargado de un impreso de tan extraordinario lujo, ya que era el principal impresor real.

Otro dato nada irrelevante es que de entre los ejemplares que se han conservado de este impreso, la Real Biblioteca custodia uno, con *ex libris* real de la época de Fernando VII, de modo que perteneció a la colección particular de Su Majestad, lo que nos hace suponer que se trató de un impreso de gran exclusividad, que solamente pudieron poseer las personalidades de la alta sociedad que disfrutaron del gran evento o las que fueron obsequiadas con él:

¹⁸ Además, la Corona fue, en realidad, quien costeó los festejos, debido a la penosa situación económica que atravesaba el Ayuntamiento, incapaz de asumir los enormes gastos que exigían los festejos. Así, una carta firmada por el marqués de Montealegre a 24 de octubre de 1763 dirigida a los comisarios municipales confirma la decisión de Su Majestad: «Habiendo expuesto al rey los ningunos fondos con que se halla esa villa para atender a los gastos que causarán las funciones dispuestas en celebridad de los próximos desposorios de la señora Infanta, ha resuelto Su Majestad que se satisfagan todos por su real Hacienda, dando yo a este fin las respectivas providencias [...] (Archivo de la Villa de Madrid, sec. 2, leg. 74, n.º 5).





[IMAGEN 9]. Ex libris real de Fernando VII, ejemplar de *Duelos* ubicado en la Real Biblioteca (I/F/86).

Por último, quisiera detenerme en la relevancia textual de este testimonio. A pesar de tratarse de un texto tardío, del siglo XVIII, e indirecto, constituye, junto al manuscrito a partir del que se imprimió, un texto significativo para la transmisión de *Duelos de amor y lealtad*¹⁹. La historia textual de esta comedia calderoniana no es la habitual. Representa uno de los pocos casos de los que no conservamos ningún testimonio anterior a la publicación en 1691 de la *Novena parte* editada por Juan de Vera Tassis²⁰. Su composición tardía, en 1678²¹, tan solo a tres años de la muerte de Calderón, también dificulta la posibilidad de encontrar volúmenes en los que se hubiese podido incluir la pieza. Por esta razón, los testimonios del siglo XVIII que hayan podido llegar a nosotros pueden ofrecer lecturas que ayuden al editor crítico a fijar el texto definitivo. Este impreso lujoso y el manuscrito

¹⁹ *Duelos de amor y lealtad* ha sido una de las comedias menos atendidas por la crítica calderoniana. El único estudio aproximativo a su transmisión textual es el de Casariego Castiñeira (2015). En la actualidad, desarrollo mi tesis doctoral sobre la edición, anotación y estudio de esta comedia en el seno del grupo de investigación «Calderón de la Barca» de la Universidade de Santiago de Compostela.

²⁰ Solo nueve comedias fueron impresas por primera vez en un volumen publicado por el controvertido editor: *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, *Los dos amantes del cielo*, *La sibila del oriente* y *Basta callar en la Verdadera quinta parte* (1682); *Primero soy yo* en la *Sexta* (1693) y *Céfalo y Pócris*, *El castillo de Lindabridis*, *Bien vengas mal, si vienes solo* y *Duelos de amor y lealtad* en la *Novena* (1691).

²¹ Así datan la comedia Cotarelo y Mori (1924: 325), Hilborn (1938: 144-145) o Cruickshank (2011: 465). El motivo por el que aducen esta fecha es la posible alusión a la paz de Nimega en los versos finales de la obra, que efectivamente se firmó en ese mismo año con Francia: «que de la guerra los triunfos / no hacen falta a mi grandeza: / que el hacer paces también / suele ser triunfos de guerra» (Calderón de la Barca, 1959: 1548-1549). Es probable que la pieza se hubiese estrenado para la celebración de tal acontecimiento.



conservado en la British Library se hallan en un estadio textual muy posterior a la *editio princeps*, pues han sufrido una serie de remodelaciones, alteraciones y supresiones²². A grandes rasgos, se observa un intento por eliminar pasajes digresivos o reiterativos, con una especial disminución de la presencia del gracioso, con el objetivo de aumentar la carga trágica de la pieza, darle mayor trascendencia y a su vez aligerar la acción dramática. Asimismo, los cambios en el plano de las acotaciones son sustanciales, puesto que mientras que en el texto de Vera no existe ninguna alusión directa a los distintos cambios escénicos, en el manuscrito e impreso son catorce las mutaciones, de las que se detalla cada uno de los elementos por los que deben estar conformadas²³. A pesar de estos cambios, que se deben, evidentemente, a la adaptación del texto a las circunstancias de representación requeridas, manuscrito e impreso presentan variantes que en algunos casos ofrecen una lectura más satisfactoria que la veratassiana al subsanar sus errores. El ejemplo más significativo es la restauración de un verso que Vera Tassis y el resto de testimonios —incluidas las ediciones de los siglos XIX y XX— no reproducen. Se trata del cuarto verso de una redondilla, cuya falta ha pasado desapercibida por los demás editores. El verso en cuestión es el último de una larga serie de más de cincuenta redondillas, que da paso a una tirada en romance en *e-o*. En el manuscrito se ha corregido la anomalía con la incorporación de un verso vacío de contenido, pero necesario para mantener del esquema métrico:

Vera Tassis	Manuscrito
<i>Cofd.</i> [...] mientras hablais: no ferà, à par: fino à preuenir, no nombre nadie à Thoante por su nõbre. <i>Vafe.</i>	<i>Cosdroas.</i> [...] mientras hablais: no será <i>ap.</i> ^{te} sino aprebenir, no nombre nadie à Thoante por su nombre. <i>Vase.</i> Leon. Escucha. <i>Toante.</i> Atento estoy ya.
<i>Leon.</i> Entre las varias Prouincias del Afia, al Oriente, el Reyno de Fenicia fue primera Colonia de fus Imperios (p. 339).	<i>Leon.</i> Entre las varias provincias del Assia, al oriente, el Reino de Fenicia fue primera Colonia de sus Imperios (f. 13v).

²² Según la terminología utilizada por Ruano de la Haza para referirse a las distintas técnicas o métodos de «reescritura» de los textos del teatro del Siglo de Oro, manuscrito e impreso representarían un caso de «adaptación», que el crítico define como «la práctica de adecuar un texto teatral, eliminando personajes o escenas que se consideran superfluos, o introduciendo nuevos pasajes y personajes, para producir una versión representable en un lugar escénico específico o por una compañía determinada» (1998: 35-36).

²³ Para conocer más detalles sobre la adaptación que ha sufrido el texto, véase Carbajo Lago (2018: 19-29).



Este ajuste conduce a pensar que los responsables de la adaptación palaciega dominaban el verso y se aseguraron de la corrección métrica y formal del texto que ofrecerían.

En definitiva, esta suelta lujosa impresa indudablemente por Antonio Sanz, que habría que añadir junto a la de *El domine Lucas* al catálogo de Gregg de sueltas «de ocasiones especiales», es de gran utilidad como instrumento para observar de qué forma los textos del Siglo de Oro, en concreto los teatrales, han experimentado constantes variaciones y se han visto modificados según las exigencias de cada representación, escenario y público requeridos. En este sentido, es una muestra de la pervivencia del teatro calderoniano en la segunda mitad del siglo XVIII y una prueba documental de la relevancia de los festejos teatrales que todavía se ejecutaban en el Buen Retiro durante la segunda mitad del setecientos. Los desposorios entre la infanta y el archiduque constituyeron un evento de máximo interés nacional que, como cualquier otra celebración de esta clase, era el perfecto instrumento diplomático del que se servía la Corona para reafirmar su poder y reforzar sus relaciones exteriores con miembros de otras casas reales. Lo lograba en parte gracias al propio acuerdo matrimonial, en este caso, con la Corona de Austria, pero también gracias a los banquetes, bailes, refrescos y, cómo no, representaciones teatrales organizadas. Los embajadores, ministros y altos cargos extranjeros que disfrutaban de ellas tendrían entre sus manos un ejemplar de la obra a la que asistían. Así pues, el suntuoso impreso descrito a lo largo de estas páginas habría sido un obsequio exclusivo, repartido al selecto auditorio de *Duelos de amor y lealtad* el 14 de febrero de 1764.

BIBLIOGRAFÍA

- BOURGADE, Florence (2000). «Bodas reales en el siglo XVIII: representaciones e ideología». En Margarita Torrione (ed.), *España festejante. El siglo XVIII*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, pp. 219-230.
- CARBAJO LAGO, Laura (2018). «Breves apuntes sobre la adaptación palaciega de *Duelos de amor y lealtad*, de Calderón: el manuscrito de la British Library». En Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), *Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 19-29.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1959). *Calderón de la Barca. Obras completas. Dramas*. Ángel Valbuena Briones (ed.). Madrid: Aguilar.
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula (2015). «En torno a la trayectoria escénica de *Duelos de amor y lealtad*, de Calderón: un análisis comparativo de sus testimonios». En Frederick A. de Armas y Antonio Sánchez Jiménez (eds.), *Nuevas sonoras aves. Catorce estudios sobre Calderón de la Barca*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 111-142.



- CHURCHILL, William A. (1965). *Watermarks in paper: in Holland, England, France, etc. in the XVII and XVIII centuries and their interconnection*. Amsterdam: M. Hertzberger.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1896). *María Ladvenant y Quirante, primera dama de los teatros de la corte*. Madrid: Estudio Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1924). *Ensayo sobre la vida y obras de d. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos. [Ed. facsímil de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2001].
- CRUICKSHANK, Don W. (2011). *Calderón de la Barca. Su carrera secular*. José Luis Gil Aristu (trad.). Madrid: Gredos.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal.
- GONZÁLEZ CRUZ, David (1997). «Las bodas de la realeza y sus celebraciones festivas en España y América durante el siglo XVIII». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV. Historia Moderna*, 10, pp. 227-262.
- GREGG, Karl C. (2012). *The Sanz Sueltas: A Descriptive, Analytical Catalogue*. Newark, DE: Juan de la Cuesta.
- GUERRERO CASADO, Alfonso (1981). «Un ardiente defensor de Calderón en el siglo XVIII: Tomás Erauso y Zabaleta». En *Ascuá de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*. Universidad de Granada: Granada, pp. 39-56.
- HILBORN, Harry W. (1938). *A chronology of the plays of D. Pedro Calderón de la Barca*. Toronto: University of Toronto Press.
- LARA GONZÁLEZ, Beatriz (2015). «La Real Compañía de Impresores y Libreros de Madrid: siglo XVIII y siglo XIX». Yolanda Clemente San Román y Fermín de los Reyes (dirs.) [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid <<https://eprints.ucm.es/33150/>> [Consulta: 27/11/2018].
- LOPEZ, François (1984). «Gentes y oficios de la librería española a mediados del siglo XVIII». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33, 1, pp. 165-185.
- NERLICH, Michael (1987). «On Genius, Innovation and Public: The *Discurso Crítico* de Erauso y Zabaleta (1750)». En Wlad Gladzich y Nicholas Spadaccini (eds.), *The institutionalization of Literature in Spain*. Minneapolis MN: Prisma Institute, pp. 201-227.
- PINEDA Y CEVALLOS, Antonio (1881). *Casamientos regios de la Casa de Borbón; 1701-1879*. Madrid: Imprenta de E. de la Riva.
- RUANO DE LA HAZA, José María (1998). «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón». *Criticón*, 72, pp. 35-47.
- THOMAS, Diana (1984). *The Royal Company of Printers and Booksellers of Spain: 1763-1764*. New York: The Whitston Publishing Company.

Recibido: 06/12/2018

Aceptado: 12/01/2019





UN IMPRESO LUJOSO DE *DUELOS DE AMOR Y LEALTAD*, DE CALDERÓN: LA BODA ENTRE LA INFANTA MARÍA LUISA DE BORBÓN Y EL ARCHIDUQUE PEDRO LEOPOLDO DE AUSTRIA

RESUMEN: Entre los diversos actos organizados en la villa de Madrid durante el mes de febrero de 1764 para la celebración del casamiento entre la infanta María Luisa de Borbón y el archiduque Pedro Leopoldo de Austria, la Corona exigió al Ayuntamiento de Madrid la organización de dos «Fiestas de teatro» en el Coliseo del Buen Retiro. En la primera de ellas se representó *Duelos de amor y lealtad*, de Calderón de la Barca, de la que se ha conservado un impreso lujoso, con encuadernación muy cuidada y con un formato de impresión excelente. En este trabajo, además de dar a conocer este peculiar impreso y mostrar sus particularidades, se pretende indagar en el posible encargado de su impresión. No presenta pie de imprenta, pero mis investigaciones me han llevado a proponer el nombre de Antonio Sanz, uno de los impresores más reputados del momento. Por último, se pretende destacar la relevancia de este testimonio para la transmisión textual de la comedia.

PALABRAS CLAVE: Calderón de la Barca, *Duelos de amor y lealtad*, impreso, infanta María Luisa de Borbón, archiduque Pedro Leopoldo de Austria, Antonio Sanz.

A LUXURIOUS PRINTED EDITION OF CALDERÓN'S *DUELOS DE AMOR Y LEALTAD*: THE WEDDING OF INFANTA MARÍA LUISA DE BORBÓN AND ARCHDUKE PEDRO LEOPOLDO OF AUSTRIA

ABSTRACT: Among the various events organised in the villa of Madrid in February 1764 for the celebration of the wedding of Infanta María Luisa de Borbón and Archduke Pedro Leopoldo of Austria, the Crown demanded that the City Council plan two «Fiestas de teatro» in the Coliseo del Buen Retiro. The first that was played was Calderón de la Barca's *Duelos de amor y lealtad*, of which a luxurious printed edition has been preserved. It has a very delicate binding and an excellent printing format. Apart from making the existence of this special printed edition known and demonstrating its particularities, this paper intends to investigate who was the possible printer of the edition. It does not have an imprint; nevertheless, my research has led me to propose the name of Antonio Sanz, one of the most renowned printers of that time. Ultimately, this article aims to highlight the relevance of this witness for the textual transmission of the play.

KEYWORDS: Calderón de la Barca, *Duelos de amor y lealtad*, Printed Edition, Infanta María Luisa de Borbón, Archduke Pedro Leopoldo of Austria, Antonio Sanz.



LA ILUSTRE FREGONA DE SÁNCHEZ ENCISO Y LION-DEPETRE*

VICTORIA ARANDA ARRIBAS

Universidad de Córdoba

l22ararv@uco.es

1. SU NOMBRE OIRÁN LOS TÉRMINOS DEL MUNDO

Cervantes escribe al final de la octava de sus *Novelas ejemplares* que «dio ocasión la historia de la *fregona ilustre* a que los poetas del dorado Tajo ejercitasen sus plumas en solemnizar y en alabar la sin par hermosura de Constanza» (1997: 89)¹. Pues bien, nunca estuvo el alcalaíno más en lo cierto. No solo los cisnes toledanos tomaron tan admirable suceso como modelo para sus trovas, sino que esta novelita resultaría de las preferidas entre las doce «hijas de su entendimiento» a la hora de subir a las tablas. Todavía en la Edad de Oro, se sucedieron versiones teatrales como *La ilustre fregona o el amante al uso* (atribuida a Lope y publicada en la *Veinticuatro parte perfecta* de sus comedias, 1641)², *La hija del mesonero o la ilustre fregona* (Diego de Figueroa y Córdoba, 1661) y *La más ilustre fregona* (manuscrito paródico firmado por José de Cañizares en 1709)³.

Una vez despedido el siglo XVII, esta moza de mesón tampoco perdió su lustre. Se registran desde entonces una comedia de Diego San José y un par de exitosas

* Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto I+D+i del MINECO «La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y III)» (FFI2017-85417-P) y ve la luz gracias a la financiación de una Beca FPU concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Sin la impagable ayuda del Fondo Documental de Radio Televisión Española (RTVE) no habría sido posible el visionado del capítulo de *Hora 11* y, en consecuencia, la redacción de este artículo.

¹ Citaré siempre por la edición de Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1997). Modernizo la grafía.

² Véase Presotto (2003) acerca de su tradición textual.

³ Sobre la fortuna teatral de las *Ejemplares* a lo largo del seiscientos, véase Vaiopoulos (2010). González de Amezúa (1982: 323) alude a otra adaptación, escrita por Vicente Esquerdo —con el mismo título que la historia de Cervantes—, que fue representada el 1 de julio de 1619, si bien no se conserva.



zarzuelas: la primera, salida de la pluma de Miguel Echegaray, se estrenó en 1891; le seguiría, en 1905, la de Sinesio Delgado. Por último, Juan Ignacio Luca de Tena y Enrique Reoyo convirtieron varios cuadros del relato cervantino en su aplaudidísima *El huésped del Sevillano* (1926) (Amezúa, 1982: 324)⁴.

El cinematógrafo, aún en pañales a principios del novecientos, tampoco quiso perder ese tren que condujo la peripecia de Constanza, Carriazo y Avendaño hacia otras artes. En 1927 se proyectaba *La ilustre fregona* del portorriqueño Armando Pou (Aranda Arribas, 2017); y del año 1926 data un guion sobre el mismo asunto firmado por un tal Francisco Carrillo Casado⁵. Pero el viaje de los nobles burgaleses por la pantalla no se detendría ahí. Un nuevo medio, la televisión, se hizo eco de su éxito y la transformó en material catódico hasta en tres ocasiones: en 1963, Carlos Muñoz dirigió una adaptación para *La novela del lunes*, con Gemma Cuervo, Francisco Morán y Roberto Llamas como el trío protagonista⁶; por desgracia, no ha sobrevivido ninguna copia. La segunda —de la que me ocuparé en este trabajo—, dirigida por Luis Sánchez Enciso, se emitió el 30 de julio de 1973⁷; la tercera y última (por el momento) de

⁴ También esta «reinención» dentro del mal llamado «género chico» gozó de sendos traslados al cine: en 1939 se estrenaba una producción homónima, con capital hispano-mexicano, bajo el amparo de Arte Films y dirigida por Enrique del Campo: Luis Sagi-Vela, Marta Ruel y Charito Leonis encarnaron los tres papeles principales <https://www.imdb.com/title/tt0031457/?ref_=nv_sr_srsrg_1> [Consulta: 16/01/2020]. En televisión, la entonces única cadena nacional emitió una adaptación realizada por Juan de Orduña en 1970 <https://www.imdb.com/title/tt0031458/?ref_=nv_sr_srsrg_0> [Consulta: 16/01/2020].

⁵ González de Amezúa (1982: 324) afirmaba que la película llegó a ver la luz en 1925, pero no hay noticias de su estreno en ningún medio de la época; por ello me inclino a pensar que el guion —la Biblioteca Nacional de España conserva una copia con la rúbrica de su autor—, impreso en 1926, nunca llegó a materializarse.

⁶ «En la temporada 62-63 se estrenó el programa *Novela del lunes* que, con horario de sobremesa y durante 45 minutos, tuvo también el afán paternalista y divulgador de las grandes obras en los ámbitos sociales más rurales de España que confesaban los promotores de la televisión en aquellos años» (García de Castro, 2002: 31). El éxito del formato haría que se desdoblara en *Novela II*, de horario nocturno, que emitía adaptaciones en series de cinco capítulos de lunes a viernes. Dentro de este espacio se rodó otra versión de *La ilustre fregona* (Gabriel Ibáñez, 1978) y una más de *El licenciado Vidriera* (*Los hombres de cristal*, Fernando Delgado, 1966).

⁷ La revista *Tele Radio* (30 julio, n.º 814, 1973) la anunciaba del siguiente modo: «Álvaro Lion-Depetre ha construido un guion de extremada sencillez sobre la novela de Cervantes, *La ilustre fregona*: sin embargo, el guionista nos presenta un despliegue en el ritmo, que logra transmitirnos la profunda alegría vital de un mundo artístico en el que conviven la modernidad de una rebeldía contra todo lo que amenace la libertad de hombre y la reputación de un estado de inocencia, de un cristianismo alegre al que Trento enlazó en gran medida, haciéndole perder su primitivo encanto. El tema es simple: dos jóvenes, Diego y Tomás, deciden plantar sus estudios en Salamanca e ir a conocer mundo. Camino de Sevilla, hacen escala en Toledo, en el Mesón del Sevillano, y allí uno de ellos se enamora perdidamente de una hermosa y extraña moza llamada Constanza».



las «transposiciones»⁸ de esta historia a caballo entre lo picaresco y lo cortesano se estrenaría cinco años después: un largometraje demediado para la serie *Novela*, bajo la dirección de Gabriel Ibáñez con Teresa Rabal como Constanza y Emilio Gutiérrez Caba en el papel de Tomás de Avendaño⁹.

El capítulo de Sánchez Enciso se incluyó dentro de *Hora II*¹⁰, un programa de dramáticos de la segunda cadena (UHF por aquellos días) que adaptaba novelas de muy diversa índole. Respecto a dicho formato, Guarinos (2010: 113) subraya que fue uno de aquellos espacios de teleteatro que «se convirtieron en laboratorios de experimentación donde importantes realizadores [filmaron] las obras más arriesgadas de toda su carrera». Sin embargo, en este medimetraje sobre *La ilustre fregona* ni la dirección resulta innovadora, ni acusa una factura del todo teatral¹¹. La apuesta por una realización de corte clásico —sin restarle dignidad a su estilo— no evita que la trama discorra por una serie de escenarios bastante convincentes, sobre todo si los comparamos con el *atrezzo* de otros programas de la misma cadena allá por los setenta¹². Casi toda la acción se despliega en interiores: una posada del siglo XVII, con habitaciones austeras y salones nobles, aunque también se atrevieron a fingir un espacio exterior grabado en estudio que logra engañar a la vista.

Esta versión fue rodada por Luis Sánchez Enciso (Tetuán, 1930), con un guion adaptado por Álvaro Lion-Depetre (Ciudad de México, 1946). El primero alternaría la dirección televisiva y la escritura cinematográfica —figura entre los responsables de la adaptación de *La tía Tula* de Unamuno a cargo de Miguel Picazo

⁸ Según Wolf (2001: 15-16), es más recomendable el uso de «transposición» que el de «adaptación», pues así conseguimos desprendernos de esa connotación negativa que incide sobre este último: «La cuestión se plantea en términos de que el formato de origen —literatura— “quepa” en el otro formato —cine— [...]. Desde mi punto de vista, la denominación más pertinente es la de “transposición”, porque designa la idea de traslado, pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema».

⁹ Me ocuparé de ella —o de sus restos, pues solo perviven dos de los cinco capítulos que la conformaban— en otro lugar.

¹⁰ Dentro del corpus de *Hora II*, también figuran otras dos novelitas barrocas; una de Cervantes y otra de Lope: *El casamiento engañoso* (Juan Tébar, 1970) y *La prudente venganza* (Josefina Molina, 1971).

¹¹ Compárese, por ejemplo, con el capítulo del mismo programa acerca de *La prudente venganza* (1971). Esta adaptación de la tercera de las *Novelas de Marcia Leonarda* (1624) fue transformada en musical por Josefina Molina, Premio Nacional de Cinematografía (2019), que además subrayó su teatralidad con no pocas audacias visuales.

¹² Pienso, por ejemplo, en la transposición de *El licenciado Vidriera* realizada en 1973 por Antonio Chic para *Ficciones* (1971-1987), otro dramático en el que las tablas del escenario se muestran sin miramientos y las paredes aparecían rudimentariamente pintadas sobre cartón o papel maché.



(1964)¹³—; más tarde, se incorporó al área de Deportes de RTVE, de la que saldría con cajas destempladas en 1994. El segundo se formó en las aulas del Teatro Estudio de Madrid, dirigido por Miguel Narros y William Layton. Además de trabajar como guionista, también ha cultivado la novela, con títulos como *Los tres mejores días de la muerte de Pedro Velat* (1987), *El último barón de Veras* (Premio Internacional de Novela Luis Berenguer, 2002) y *El año que murió Machín* (Premio Bombín de Novela Corta de Humor, 2011)¹⁴. Asimismo, ejerció como ayudante de Buñuel durante el rodaje de *Tristana* (1970) y estuvo a las órdenes de otros grandes del séptimo arte, como Orson Welles o François Villiers¹⁵. Sin abandonar el universo del autor del *Quijote*, en 2016 alumbraría el guion de *Los enigmas de Cervantes*, filme documental sobre la vida del complutense que TVE produjo con motivo del cuarto centenario de su muerte y que fue dirigido por Belén Molinero¹⁶.

Antes de analizar su *Ilustre fregona*, convendrá esbozar siquiera el contexto en que se fraguó. Durante los primeros años de la pequeña pantalla, las novelas, igual que ya ocurriera con el cine en su etapa silente, ayudaron al desarrollo del nuevo medio. Se trataba de una fórmula que permitía suplir una de sus carencias: la necesidad de entretener y a la vez enseñar a un público cada vez más diverso. El *prodesse et delectare* del Medievo se metamorfoseaba así en monitor y brindaba a los responsables de la primera cadena la oportunidad de dignificar una parrilla que pronto demostró su influencia sobre la ciudadanía. Gracias a la creación de la UHF se priorizaron los programas de perfil cultural, entre los cuales se contaban las adaptaciones librecas¹⁷.

Nuestra televisión siguió así la estela de otras naciones que habían potenciado la traslación de su acervo novelesco al nuevo invento y también se apuntaría a la estética del llamado *heritage cinema*, etiqueta que primero se aplicó al cine británico que recreaba, con cierta nostalgia, los años previos a la Segunda Guerra

¹³ José Luis Borau contaba que la amistad entre Picazo y Enciso, al igual que entre muchos otros nombres de la pantalla, se fraguó en la Escuela de Cine, en concreto durante la organización de una huelga contra la falta de orden en el centro: «Patino y Picazo corrian con la voz cantante de los mayores, y Paco Molero, Mario Camus, Luis Sánchez Enciso y uno mismo, con la de los menores» (2004: 80).

¹⁴ <<https://www.imdb.com/name/nm0513311/>> [Consulta: 17/01/2020].

¹⁵ <<http://www.academiav.es/bio/lion-depetre-alvaro/#.XiBE4VnKiRs>> [Consulta: 16/01/2020].

¹⁶ Disponible en la web de Radio Televisión Española <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-enigmas-de-cervantes/enigmas-cervantes/38435847>> [Consulta: 15/12/2019].

¹⁷ Las adaptaciones literarias fueron muy populares entonces, por lo que se crearon varios formatos que iban desde el teleteatro puro de *Estudio I* —sin duda el más famoso— hasta el trasvase cercano al moderno concepto de serie de ficción, como *Los libros*, concebida por Jesús Fernández Santos en 1974.



Mundial¹⁸, y más tarde a aquellas cintas que se esmeraban en la reconstrucción de los ambientes de épocas pasadas y que, muy a menudo, eran de cuño literario¹⁹.

De este modo, parece natural que se rodaran hasta dos adaptaciones de *La ilustrada fregona* en los setenta, y más todavía que la ficción televisiva diera pie a una verdadera Edad de Plata por lo que atañe a la transmisión de varios de los relatos cervantinos, ya que la historia de Constanza no fue la única en beneficiarse de esta coyuntura²⁰.

¹⁸ «The critical characterisation of heritage cinema, a descriptor coined by critics rather than a genre recognised as such by industry and audiences, has to be understood as emerging from the splenetic British political atmosphere of the Margaret Thatcher premiership (1979-90). Parallel and perhaps essential to Thatcher's project of dismantling much of Britain's industrial sector in the name of defeating socialism was a narrow version of Britishness, indeed 'Englishness' (Thatcher styled herself an 'English nationalist'), which celebrated whiteness, the colonial past and the values of the upper middle classes and aristocratic elite. What came to be identified as heritage cinema was seen by scholars on the left to be a correlate of Thatcherite ideology» (O'Leary, 2016: 63-64).

¹⁹ Dechados de este tipo de producciones serían la multipremiada serie de Granada Television *Retorno a Brideshead* (1981), de Charles Sturridge y Michael Lindsay-Hogg; los filmes *Una habitación con vistas* (1985) y *Regreso a Howards End* (1992), de James Ivory; y las monumentales *El gatopardo* (1963) y *Luis II de Baviera, el rey loco* (1973), ambas dirigidas por Luchino Visconti.

²⁰ Habría que situar la «Edad de Oro» justo en los albores del cine: «Desde bien temprano empiezan a rodarse transposiciones literarias y, cómo no, dentro de la nómina de escritores fue inevitable acudir a Cervantes. Los escollos que las obras del autor de las *Novelas ejemplares* (1613) oponen a su adaptación no necesitan de comentario, por más que en esta "etapa incunable" los cineastas no fueran conscientes de los apuros que habrían de superar» (Aranda Arribas, 2017: 122). En 1910, Narciso Cuyás rodó una versión de *El curioso impertinente*; en 1913, el gallo Léonce Perret adaptó *La gitanilla*; y Adrià Gual estrenaba otra película sobre la primera de las *Ejemplares* en 1914, con la intención de iniciar una saga de películas inspiradas en la colección de Cervantes. Quizá por ello *La gitanilla* fue sin duda la que gozó de más fama en aquella época: se rumorea que Louis Feuillade tenía intención de rodar su propia versión, cuyo libreto estaba ya esbozado hacia 1914 (véase Seguin, 2015: 250-253). Asimismo, Ricard de Baños realizó *La gitana blanca* en 1919, de clara impronta cervantina; André Hugon hizo lo propio en 1924 y, por último, Harley Knowles dirigiría *The Bohemian Girl* (1922). Añadiré que se tiene noticia de un corto homónimo (1927) de Harry B. Parkinson. A estas películas habría que sumar *The Bohemian Girl*, de James W. Horne y Charley Rogers (1938), protagonizada por Stan Laurel y Oliver Hardy —conocidos en España como el Gordo y el Flaco—, y *La gitanilla* que Fernando Delgado rodó en 1940. Vale la pena citar asimismo la perdida *Cantando llegó el amor*, producción argentina de 1938 basada en *El celoso extremeño*. Por lo que se refiere a *La ilustrada fregona*, ya he aducido las adaptaciones de Armando Pou (1927) y el guion de Francisco Carrillo (1926). Este corpus se enriquecería, ya en el tardofranquismo, con *La gitanilla* (Manuel Aguado, 1970), *Los hombres de cristal* (Fernando Delgado, 1966), *El licenciado Rodaja* (Antonio Chic, 1973), *El licenciado Vidriera* (Jesús Fernández Santos, 1974), *La tía fingida* (Antonio del Real, 1983) y las mencionadas *El casamiento engañoso* (Luis Calvo Teixeira, 1970) y *Rinconete y Cortadillo* (Miguel Picazo, 1971). Basilio Martín Patino dirigió también un medimetraje sobre *Rinconete y Cortadillo* (1968) para *Cuentos y leyendas*, cuya emisión fue prohibida por la censura, que obligó a destruir todo el material rodado (Oliva, 2018: 17).



Abordaré a renglón seguido el tipo de transformación que se operó sobre el texto base; un proceso en el que intervinieron el director y el guionista del capítulo —Sánchez Enciso y Lion-Depetre—, más que plegados al contexto histórico, las circunstancias y avatares de la producción, al público al que iba dirigida y, claro, al espacio televisivo del que formaba parte. Seguiré el orden lineal de la trama, con vistas a deslindar tanto las diferencias respecto a la novela como los paralelismos y los recursos genuinamente cinematográficos que se utilizaron para recontar la historia de *La ilustrada fregona*.

Para informar de los cambios respecto al original, convendrá recordar el argumento de la obrita de Cervantes. Don Diego de Carriazo regresa a la «ilustre y famosa» ciudad de Burgos tras una escapada de tres años en la que disfrutó de la libertad que le ofrecía la vida de pícaro. A su vuelta, le cuenta a su amigo Tomás de Avendaño sus rufianerías y lo convence para unirse a él en futuras aventuras como miembros del hampa. Con este propósito, comunican a sus padres que desean ir a estudiar a Salamanca²¹. Pero como no terminan de fiarse, los progenitores ordenarán que un ayo, Pedro Alonso, y otro par de criados los escolten

²¹ Recuérdese que también Isunza y Gamboa, los protagonistas de *La señora Cornelia*, deciden dejar atrás los estudios, sin prevenir a sus padres, para marchar a Flandes. Esta pareja de vascos sí que pisará suelo flamenco, pero paradójica e irónicamente ya en tiempo de paz. De modo que no tardan tampoco en emigrar para continuar su *cursus honorum* en Bolonia. Por otro lado, Tomás Rodaja, en *El licenciado Vidriera*, hará una pausa en su formación para acudir a los Países Bajos con el capitán Valdivia, aunque no como soldado, sino como simple espectador. Tras constatar que no es posible alcanzar la fama por medio de las letras, y después de su tronada etapa como licenciado Vidriera, será allí donde termine sus días. No obstante, esta vez sí tomará parte en la lucha y morirá con honor. En suma, *La ilustrada fregona* no es la única de las *Novelas ejemplares* en la que la vida de los estudiantes y la guerra aparecen vinculadas, si bien Cervantes nunca llegará a relatar las peripecias de sus personajes en el frente flamenco, por el que siempre pasan de puntillas. Al mismo tiempo, cabe señalar la relación tan estrecha que guardan la vida del pícaro y la del soldado: «La falta de verdadera vocación militar de los pícaros, que hacen de la carrera de las armas apenas una cala temporal o poco más, establece la gran diferencia con los soldados en obras (caracterización del personaje) y palabras (narración y configuración del relato). Y es que la perspectiva profesional, con lo que tiene de interés y de seguimiento de un patrón muy preciso, está en el centro de las relaciones y vidas soldadescas. [...] La novela picaresca constituye un modelo mayor para la narración autobiográfica de las vidas, que igualmente se fundamentan en las más ramplonas relaciones soldadescas» (Sáez, 2019: 154). Por otro lado, los estudiantes que no estudian también son una figura recurrente en las *Novelas ejemplares*. Según Grilli, «en una sociedad estamental, [...] la figura del estudiante es tal vez justificadamente el oficio o condición social que permite la movilidad social, ideológica y moral más elevada. Si el pícaro y el soldado gozan de mayor capacidad para dislocarse en la geografía y abandonarse a largas peripecias; si el caballero y el aristócrata tienen a su alcance medios que les consienten viajes y peregrinaciones, el estudiante, sea cual sea su [origen] estamental, puede acceder a otros roles o mimetizarse con ellos. Por ello en las *Ejemplares* [...], dentro de cada novela encontramos a un estudiante ejerciendo al descubierto su identidad, escamoteándola o disfrazándola: [...] caballeros, pícaros, gitanos, cortesanos, capigorriones, militares aprendices o jubilados, estudiantes que lo son y no lo parecen, sin faltar la presencia de singulares mujeres y damas cuya identidad y habilidad



durante su periplo. Sin embargo, los muchachos se las ingenian para zafarse de ellos y obrar a su sabor; no sin antes dejarles una carta en la que fingen una partida a Flandes para hacer la guerra.

Ya libres, Carriazo y Avendaño ponen rumbo a las almadrabas de Zahara de los Atunes (Cádiz), el paraíso perdido del primero. Antes pararán en un mesón de Toledo donde escuchan a unos mozos hablar de «la más hermosa fregona que se sabe» (31). Tamaños elogios despiertan en Avendaño «un intenso deseo de verla» (32). Así, los protagonistas se dirigen enseguida a la posada del Sevillano, donde sirve y también habita la razón de su curiosidad: Constanza. Avendaño se las arreglará para verla y queda perdidamente enamorado. Hasta el punto de publicar ante el dueño de la venta que es un criado con orden de esperar allí a su señor; malicia gracias a la cual consigue una habitación. Contra la voluntad de Carriazo, los amigos se afincarán en la ciudad imperial, dado que Avendaño no logra sacarse de la cabeza a la mesonera. A partir de entonces, se harán llamar, respectivamente, Lope Asturiano (Carriazo) y Tomás Pedro (Avendaño).

Los empeños sentimentales de Avendaño se mezclan a lo largo de la trama con las pependencias y jocosas astucias de Carriazo. Mientras, ambos sufrirán el acoso de sendas criadas, la Argüello y la Gallega, que les resultan del todo indeseables²². Pasado un tiempo, los padres de los muchachos llegan al mesón del Sevillano sin saber todavía que allí se hospedaban sus hijos. Su visita estaba motivada por la búsqueda de la hija ilegítima del padre de Carriazo, fruto de una violación que cometió años atrás²³. Hablan con el mesonero, que les aclara que la joven por la que preguntan no es sino Constanza, a quien una dama noble, conocida como la Señora Peregrina, alumbró en aquella posada y había dejado a su cargo hasta que llegara la persona oportuna²⁴. Para acreditar la identidad

estudiantil queda manifiesta [...] desde un principio o resaltan solo al final de la historia relatada, tras unos comprometidos avatares» (2004: 188).

²² Las mesoneras desempeñan aquí un rol parecido al de las prostitutas Cariharta, Escalanta y Gananciosa en *Rinconete y Cortadillo*. Los pícaros de dicha novelita, como Diego de Carriazo, no accederán nunca al amor; solo lo contemplan a través de las amarguras de estas daifas y de otros miembros de la cofradía de Monipodio.

²³ Otro estupro, el de Leocadia a manos de Rodolfo, desencadena *La fuerza de la sangre*. Como se sabe, la sexta de las *Ejemplares* concluye con el «feliz» casamiento de la víctima y su violador, orquestado por la madre de este. En la colección cervantina, los abusos sexuales, si bien se condenan, desembocarán en un epílogo satisfactorio para todos los implicados.

²⁴ La historia de la Señora Peregrina es siquiera parecida a la de Cornelia Bentibolli en *La señora Cornelia*, pues ambas son damas principales que dan a luz a sus hijos a escondidas y terminan en una posada. Quién sabe si, en realidad, el verdadero nombre de la madre de Constanza era el mismo de la noble italiana. Tengamos en cuenta que también la hermosa fregona (su hija) comparte apodo con otra de las protagonistas de la colección cervantina: la gitanilla Preciosa, cuyo nombre real, Constanza, se revela durante el epílogo del relato. A decir verdad, la repetición onomástica en el volumen de 1613 —estos no son los únicos casos— es una constante que



del caballero, les confió una cadena y unas señas en un pergamino que el sujeto en cuestión debía ser capaz de completar. Don Diego de Carriazo pone entonces sobre la mesa las piezas que faltan y prueba a las claras que es el padre de Constanza. En paralelo, el Corregidor de Toledo, que frecuentaba aquel lugar y casualmente es primo de don Juan de Avendaño, a la sazón padre de Tomás, hace entrar al pícaro Carriazo, de modo que los progenitores descubren, por fin, el auténtico paradero de sus hijos.

El desenlace distribuye la felicidad entre todos los personajes y se sella con una boda triple: 1.º la de Avendaño con Constanza; 2.º la de Diego con la hija del Corregidor; y 3.º la de Pedro, hermano de esta y antiguo pretendiente de la fregona, con una hermana de Avendaño.

2. UNA ILUSTRE ADAPTACIÓN

La adaptación de *Hora II* arranca en Burgos, ciudad que nunca llegará a mencionarse. De hecho, los títulos de crédito se reproducen sobre el fondo de un viejo grabado que parece representar la antigua corte de Carlos I²⁵. A continuación, un narrador en *voice-over* anuncia que

hace muchos años, allá por el 1500, que ocurrió en la ciudad de Toledo un hecho que, por su gracia, corrió pronto de boca en boca. Quizá hayáis oído hablar de él, lo llaman «la historia de la ilustre fregona». Yo os lo voy a contar como lo sé, que es como a mí me lo han contado (02:50).

Sorprende de veras este *incipit*, por distinto respecto al de *La ilustre fregona* y porque, paradójicamente, recuerda a uno de los tópicos abrazados por Cervantes en su narrativa: el del «manuscrito encontrado»²⁶. De hecho, tampoco dicho recurso se orilló dentro de este relato, ya que cuando los padres de Carriazo y Avendaño reciben la carta en la que sus hijos informan de su viaje a Flandes, el narrador arguye que de aquella misiva «no dice nada el autor de esta novela» (29). He aquí, pues, una técnica que aparecía ya en el *Quijote*, cuyo padre (o padastro),

podría arrojar alguna pista sobre aquel «misterio que [estas doce novelas tienen] escondido y las levanta». Abordo este asunto en otro trabajo en curso.

²⁵ Lo mismo ocurre en *La ilustre fregona* (1978) de Gabriel Ibáñez. Este recurso era moneda común en los programas que recreaban épocas remotas. Fernández Santos, en *El licenciado Vidriera de Los libros* (1974), incluso hace que la cámara se pasee en plano detalle por estas estampas mientras el narrador informa sobre la fortuna de este relato en la historia de nuestra literatura.

²⁶ En este tópico de los libros de caballerías «el autor-narrador refiere que la obra fue localizada o llegó a él de modo accidental, que procedía de algún sitio remoto y exótico, o que estaba oculta en algún insospechado lugar; además, nos indica que el manuscrito fue descubierto en circunstancias absolutamente maravillosas e inopinadas» (Campos García Rojas, 2012: 48).



o sea, Cervantes, atribuyó al historiador arábigo Cide Hamete Benengeli. En la historia del hidalgo afloran múltiples voces que comparten la responsabilidad del texto. Según Haley, hay un «yo anónimo» que habla hasta el capítulo octavo inclusive. Luego toma el testigo «un “segundo autor” que asume el [papel de narrador] con la descripción de su experiencia de lector insatisfecho con los ocho capítulos iniciales, que le habían dejado en ascuas, curioso por saber cómo acababa el episodio». Cervantes acude entonces al manuscrito del moro, hallado en Toledo, escrito en árabe y que precisa de un traductor. Pero aún «queda un intermediario: [...] el nebuloso personaje que cobrará cuerpo al fin del capítulo VIII para hilvanar el fragmento del primer autor con la aportación del segundo, y que reaparece en el capítulo final de la primera parte para hacer las últimas observaciones» (1984: 270-275).

Álvaro Lion-Depetre compuso un libreto de *La ilustre fregona* dos veces cervantino. A saber: Cervantes había cedido la paternidad de su historia a otro autor, pero, como digo, al final publicó que después fue cantada por otros muchos. Este detalle le permite al guionista retomar, justo en la obertura del medimetraje que nos ocupa, el hilo que el novelista dejara suelto al final. Se ha de entender, entonces, que existen muchas versiones de *La ilustre fregona*. Y entre todas ellas, los realizadores de Televisión Española refieren la que ellos conocen, que no puede ser otra que la de 1613, pues la trama que se nos muestra supone una reescritura de aquella novelita²⁷.

Seguidamente, en un opulento salón, descubrimos a Carriazo y Avendaño en amena charla y con idénticos trajes. Hasta la aparición de Constanza, apenas hay diferencias entre ambos sujetos, que parecen emular a los no menos conocidos Rinconete y Cortadillo. Puede que la ropa, en este caso, subraye dicho paralelo, solo interrumpido por el flechazo de Avendaño, que bifurca sus caminos, la trama e incluso el género de la propia novela. En palabras de Avalle-Arce, «aquí no se trata de una reduplicación de protagonistas como en *Rinconete y Cortadillo*, sino de un desdoblamiento, en el cual, a medida que se apaga la personalidad de Avendaño, cobra más vida la de Carriazo» (1985: 11)²⁸.

Asistimos así a una idealización de la picaresca. Este diálogo no aparecía como tal en el texto barroco, por lo que Lion-Depetre hubo de nutrirse de las breves noticias iniciales sobre las correrías de Avendaño al principio del relato.

²⁷ Quizá podamos considerar como versiones previas a la cervantina las comedias de Lope de Vega *El mesón de la corte* y *La noche toledana*, que Oliver Asín (1928) juzgó los antecedentes directos de aquella.

²⁸ Lo mismo opinaba Casaldueiro (1974: 191): «este desdoblarse marca las dos zonas de la obra, sin indicar, no obstante, la marcha de la narración, la cual aparece dividida en cuatro partes».



Veamos solo un ejemplo. Si el narrador, y a lo largo de varias páginas, escribía:

En tres años que tardó en parecer y volver a su casa, aprendió a jugar a la taba en Madrid, y al rentoy en las Ventillas de Toledo, y a presa y pinta en pie en las Barbacanas de Sevilla [...] (1985: 20).

¡Oh, pícaros de cocina, sucios, gordos y lucios; pobres fingidos, tullidos falsos, cicateruelos de Zocodover y de la plaza de Madrid, vistosos oracioneros, esportilleros de Sevilla, mandilejos de la hampa, con toda la caterva innumerable que se encierra debajo deste nombre *pícaro!* (1985: 22).

El último verano le dijo tan bien la suerte que ganó a los naipes cerca de setecientos reales, con los cuales quiso vestirse y volverse a Burgos, y a los ojos de su madre, que habían derramado por él muchas lágrimas (1985: 24).

Lion-Depetre irá saltando de una página a otra para condensar muchas de las claves que nos facilitó el escritor sobre el currículum picaresco de Carriazo. Mata así dos pájaros de un tiro: resume la información que ofrecía el narrador sin acudir al *voice-over* y, de paso, desarrolla el diálogo de un encuentro que en la novela solo se mencionaba:

TOMAS. ¿Y ganabas en el juego? Sigue contándome.

DIEGO. Unas veces ganaba y otras veces perdía. Esos pícaros saben mucho de trampas. A las tabas, aprendí a tirar de tal manera que ya siempre ganaba. En Madrid conseguí algún dinero y así fui al sur a pasar el verano. Ay, Tomás amigo, si conocieras la fauna innumerable que se encierra bajo este nombre: ¡Pícaro! [Tomás ríe]. Pobres fingidos, tullidos falsos, ciegos con vista ¡y qué vista!²⁹ [risas] Ahí todo es aventura. El hambre pronta, la haradura abundante, el juego siempre, las pendencias en el aire... Ahí se canta, se reniega, y sobre todo, se vive.

TOMÁS. ¡Cómo te envidio compañero! Llevo yo ya tres años acudiendo a la universidad de Salamanca y conozco menos que tú de la vida. Pero, cuéntame otra vez cómo y por qué volviste.

[...]

DIEGO. Llevaba ya tres años columpiándome de Madrid a las barbacanas de Sevilla, de Sevilla a los puertos, cuando me entró el deseo de volver a ver a mi madre. Tuve suerte con el naípe, y yo ayudé un poco a esa fortuna con unos trucos que me enseñó en Zocodover un pícaro de cocina, sucio, gordo y simpático (4:00-4:45).

²⁹ Es sugestiva la inclusión del tipo de los «ciegos con vista» dentro de la caterva de malandrines enunciada por Cervantes. Y no será la única vez, porque, en Toledo, Carriazo regresa a la posada y dice haberse encontrado con un viejo amigo de esta misma ralea. Es probable que este guiño al invidente aluda al primer amo del *Lazarillo* (1554), obra fundadora de la picaresca.



Durante esta plática, a pesar de los recortes y ligeros cambios determinados por la modernización, el guionista recicló distintos aspectos del discurso cervantino y los unió en un puzzle cuyas piezas encajan con finura. Se trata de un recurso que se repetirá en casi todas las escenas, las cuales se mantienen muy fieles a lo escrito por el autor del *Quijote*. Empero, el libreto elidió extrañamente uno de los episodios más singulares: el que se desarrollaba en las adoradas almadrabas gaditanas de Carriazo. Es probable que fruto de problemas presupuestarios, o bien por no estimarlas atractivas, o tal vez por sospechar que no tendrían la misma gracia para un público de hoy que para los lectores del seiscientos.

A continuación, entran en el cuarto los padres de los dos protagonistas, quienes se escapan por la ventana y los escuchan discutir sobre las andanzas de Carriazo, de las que su padre parecía estar enterado. Poco después, los hijos se reincorporarán a la estancia y revelan su deseo de ir a estudiar a Salamanca. Como he adelantado, el viaje discurrirá bajo la tutela de Pedro Alonso y un criado que propician una de las escenas más simpáticas de todo el episodio.

Poco nos dijo Cervantes sobre el ayo, pero la información es lo bastante precisa como para hacernos una idea del tipo de personaje: «era más hombre de bien que discreto» (29). En consonancia con esta pincelada, y para darle otro toque cómico a este lance, la fuga de los muchachos se cuenta de forma muy distinta a las *Ejemplares*. Sánchez Enciso nos presenta a Pedro Alonso en casa de sus amos para notificarles la nueva de la desaparición de sus herederos y entregarles la epístola de marras; o sea, se rueda justo aquí la escena que Cervantes obviará, acaso porque las reacciones de los padres no aportarían nada especial ni tampoco inesperado. De hecho, es lo que se plasma en el telefilme: las madres lloran y los cabezas de familia se emocionan con la sola idea de las batallas en los Países Bajos. Lo original de la cinta, por lo que afecta a este pasaje, se cifra en que el presente de esta escena se va intercalando con la fuga a modo de *trompe-l'œil*. Con otras palabras: mientras que la voz de Pedro Alonso refiere la versión oficial contenida en la carta, la imagen nos explica lo que ocurrió en realidad. Más aún: el maestresala evoca que «después de instalar cómodamente a [...] don Tomás y don Diego, hicimos nuestra colación y nos dispusimos a dormir. Joan, el criado, hacía la primera guardia; yo hacía la segunda». Sin embargo, la cámara se concentra sobre Pedro Alonso, que pierde el sentido tras beber como un cosaco (¿otro guiño lazarillesco?), y a un criado que sucumbe al cansancio; lo que no impedirá que el narrador prosiga de esta guisa: «Juan, el criado, vigilaba mosquete en mano» (10:35). Asimismo, el aspecto del cómico que interpreta al ayo —otro pícaro más— se ajusta bien al descrito por Cervantes: «había dejado crecer la barba porque diese autoridad a su cargo» (26).

Continúa el criado: «Tardó en venir el sueño, y yo no cerré los ojos hasta que vi que Morfeo se había apoderado de mis jóvenes amos». Durante esta narración,



veremos en cambio cómo los camaradas se levantan y golpean a Pedro Alonso para asegurarse de que no despertará. La mentira alcanza ahora cotas insospechadas: «Siento decir, señor, que Juan el criado se durmió, seguramente por el efecto de alguna pócima, pues ocurrió durante la noche que yo fui atacado. De pronto, no me dieron tiempo para defenderme, y quedé amordazado y atado como un fardo». Lo divertido es que, mientras escuchamos esta treta, observamos cómo Carriazo y Avendaño le quitan el vino a su ayo y le hacen burlas sin arrancarlo de su sueño.

Al acabar su relato, don Diego de Carriazo relee la carta de este par de linajudos pilluelos que calca a plana y renglón la cervantina:

Vuesa merced será tan amable, Pedro Alonso, de tener paciencia y de volver a Burgos, donde dirá a nuestros padres que, habiendo nosotros sus hijos considerado cuánto son más de hombres las armas que las letras, hemos determinado cambiar Salamanca por Flandes. Nos llevamos el dinero. Las mulas pensamos vender. Nuestra noble intención nadie la juzgará mal si no es cobarde. Dios guarde a su merced muchos años. Puesto ya un pie en el estribo, don Diego Carriazo y don Tomás de Avendaño (13:29-14:43)³⁰.

Nótese, eso sí, que una frase será pronunciada hasta tres veces, con distintos matices en función de su emisor: los padres, en primer lugar, exclaman: «¡Dios los guarde!», presa de su euforia patriótica; las madres gritan lo propio entre sollozos, temiendo por las vidas de sus retoños; y, por último, la cámara filma un primer plano de Pedro Alonso que mira al cielo y, temeroso de su porvenir, musita: «¡Dios me guarde!» (14:19). De nuevo el anciano sirve de contrapunto humorístico a la escena. Además, la plegaria del ayo se asemeja mucho a un aparte. Así lo afirma Espín Templado: «la mayoría de los casos detectados en el teatro en televisión de apartes no presentan un plano general, sino que se aproximan hasta primeros planos o planos medios cortos, [gracias a los cuales] el sujeto de la enunciación filmica se manifiesta intencionadamente por encima del enunciador escénico» (2002: 565).

También Pedro Alonso resulta jocoso a ojos de los nobles apicarados, a los que veremos reírse del anciano y brindar por sus travesuras, sentados ya en el mesón

³⁰ La original reza: «Vuesa merced será servido, señor Pedro Alonso, de tener paciencia y dar la vuelta a Burgos, donde dirá a nuestros padres que, habiendo nosotros sus hijos, con madura consideración, considerado cuán más propias son de los caballeros las armas que las letras, habemos determinado de trocar a Salamanca por Bruselas y a España por Flandes. Los cuatrocientos escudos llevamos; las mulas pensamos vender. Nuestra hidalga intención y el largo camino es bastante disculpa de nuestro yerro, aunque nadie le juzgará por tal si no es cobarde. Nuestra partida es ahora; la vuelta será cuando Dios fuere servido, el cual guarde a vuesa merced como puede y estos sus menores discípulos deseamos. De la fuente de Argales, puesto ya un pie en el estribo para caminar a Flandes. Carriazo y Avendaño» (29).



en el que sabrán de la bellísima fregona³¹. En la película, únicamente Avendaño escucha la conversación de los mozos, en la que uno le recomienda encarecidamente al otro que se aloje en el Sevillano solo por verla. Como el segundo ignora su consejo, la cámara rueda un *close-up* de Avendaño, que murmura: «Tú te vas, pero yo me quedo, porque ya me ha encendido tu amigo la curiosidad» (17:27).

El hechizo de Avendaño se intensifica cuando por fin contempla a la fregona. No en vano, tras unos segundos de turbación y luego de declararse su siervo, pide hablar con el mesonero. Cuando Constanza se ausenta para llamarlo, Sánchez Enciso se recrea en un primer plano de Tomás que, con los ojos brillantes, signo de su afición, exclama: «¡Es ella! ¡Y por Dios que es hermosa! ¡Es bella, es bonita, es linda, es guapa, es preciosa, es angelical! ¡Es ella! ¡Oh, señor!» (19:30). Un rosario de sinónimos que caracterizará el idiolecto de este Avendaño televisivo³². Así se acentúa la modalidad de idilio que Zimic definiera como «embelesamiento juvenil [...], descrito con toques de suma ingeniosidad y gracia artística y desde la perspectiva fundamentalmente cómica de la obra entera» (1996: 271). Pero lo cierto es que el idilio de Avendaño, tanto en la novela como en el capítulo de *Hora 11*, adquiere un cariz muy cercano al de la novela sentimental, con rasgos de amor cortés e incluso petrarquistas. Así, se ha mencionado que la enajenación de Tomás se enmarca dentro del género de las caballerías y hasta desdobra la trama, pues queda hechizado apenas conoce la fama de la ilustre fregona (Sevilla Arroyo y Rey Hazas, 1997: XXX; Zimic, 1996: 269). Luego se deduce que Avendaño se ha enamorado «de oídas», un motivo que hunde sus raíces en este tipo de literatura, «el otro polo de referencia genérica de *La ilustre fregona*, [...] que se aviene mejor con la condición nobiliaria de los dos héroes» (Sevilla Arroyo y Rey Hazas, 1997: XXX)³³. Se produce, pues, un flechazo *ex auditu*, el cual

³¹ Chocan sus copas en honor de «los pícaros de Sevilla» (14:22). Resulta curiosa la mención de la capital andaluza, ya que dicha localidad no forma parte de la ruta de Carriazo y Avendaño. No obstante, Hispalis se ganó la imagen de paraíso del hampa. Como explicara Brioso Santos (1998: 104), Sevilla aparece con frecuencia relacionada en la literatura con el interés económico y el lujo, despertando «la codicia de los que, no poseyendo medios suficientes, desean tener parte en el reparto social». No olvidemos que dicha ciudad fue el solar nativo de Guzmán de Alfarache, amén de albergue picaresco para Rinconete y Cortadillo. Son estos bribones de nuestras letras por los que brindan los pícaros televisivos.

³² Cuando Carriazo le advierte que ha escuchado hablar de una fregona que es una belleza, Avendaño le espeta: «Calla, Diego, amigo. Te han engañado. No es una belleza. Constanza es algo divino, sobrenatural, sobrehumano, portentoso... teologal» (24:05); «¿Si la he visto, dices? No, la he mirado. ¿Qué digo mirado? ¡Contemplado, considerado, admirado, escrutado, desentrañado!» (24:25). Poco después, al preguntarle sobre el estado de sus esperanzas, responderá: «Mal, malamente. ¿Qué digo mal? Pésimamente, lamentablemente, perramente» (36:35).

³³ Weber había aclarado que «granted that *La ilustre fregona* is not simply an inversion of a picaresque tale, it nonetheless demands an inter-generic reading —an awareness that the novella expands, alters, and in some cases challenges the themes and assumptions of picaresque fiction—» (1979: 74).



funciona como una exquisitez sentimental: la excelencia de la dama —y la [cortesía] del caballero— es tal que puede producir amor por sólo la fama; es un caso extremo y paradójico, muy del gusto de la refinada poesía cortesana y, por otra parte, no deja de remitir al hado o a las estrellas como causa última e inescapable de una atracción amorosa que ejerce su poder incluso a distancia, sin que se haya contemplado nunca el objeto del deseo (Ynduráin, 1983: 589).

Sin embargo, no estará de más preguntarse si el *coup de foudre* atraviesa al burgalés justo al saber de la fama y prendas de Constanza o si, en cambio, lo aturde solo cuando logra contemplarla. Cervantes escribe que lo escuchado por Avendaño simplemente «despertó en él intenso deseo de verla» (32). Por el contrario, después de presentarse ante ella, queda «suspenso y atónito de su hermosura, y no [acierta] a preguntarle nada: tal era su suspensión y embelesamiento» (33). Parece que en este caso la vista se impone sobre el oído. Los rumores sobre la ventera alimentan la curiosidad de Tomás, pero hasta que no la ve no se decide a conquistarla. Por lo tanto, para dicho idilio se antoja más adecuado el marbete «*ex visu*».

En dicho sentido, el vínculo de esta pareja se acerca más al ideal petrarquista, escuela que no se cansó de celebrar los atributos físicos de sus distintas musas. Y no debe pasar inadvertido el hecho de que nuestro joven dedica sonetos a la fregona como lo hiciera Garcilaso con Isabel Freire. Además, cuando los mozos discuten sobre las virtudes de Constanza, uno de ellos asevera que la doncella «es dura como un mármol» (32), símil que evoca los versos de Salicio en la *Égloga I* del toledano: «¡Oh más dura que mármol a mis quejas / y al encendido fuego en que me quemo / más helada que nieve, Galatea!» (1986: 121).

Pero no será este el único modelo al que acuda Cervantes para ahorrar el sentir de Avendaño. Cuando por fin conversa con su amada, no tarda en declararse su siervo:

—¿Qué busca, hermano? ¿Es por ventura criado de alguno de los huéspedes de la casa?

—No soy criado de ninguno, sino vuestro —respondió Avendaño, todo lleno de turbación y sobresalto (33).

Esta réplica, remedada tal cual en la adaptación (18:17), encuentra su paralelismo en un diálogo de *La Celestina*:

SEMPRONIO. ¿Tú no eres cristiano?

CALISTO. ¿Yo? Melibeo soy y a Melibea adoro, y en Melibea creo y a Melibea amo (Rojas, 1993: 93).



Aquí la devoción del falso pícaro se da la mano con el amor cortés, alianza de la que habrá otros indicios. En el telefilme, Avendaño califica a Constanza de «teológico» (24:10). La sacralización de la mujer apunta de nuevo al *trovar clus*, toda vez que el galán diviniza y venera al objeto de su deseo. Más adelante, Tomás le dice a Carriazo: «sabía que no me abandonarías estando tan enfermo de amores» (38:02). Una declaración que acusa cierta deuda con la *malattia d'amore* (Ciavolella, 1976):

l'agente causale dell'amore è il piacere determinato dalla vista di una bella forma. Dalla vista la forma passa ai sensi interni per poi venire estratta dall'intelletto agente tramite un proceso d'illuminazione, purificata da ogni residuo di materialità e quindi comunica all'intelletto possibile, che è così in grado di intendere l'essenza della specie percepita dai sensi (Ciavolella, 1976: 131).

También dicho efecto es consecuencia del contacto ocular, lo cual apoya la hipótesis del enamoramiento *ex visu*. Asimismo, cuando Carriazo le pregunta a su camarada si ya ha visto a la fregona, este contesta: «No, la he mirado. ¿Qué digo mirado? ¡Contemplado, considerado, admirado, escrutado, desentrañado!» (24:28). Todos los verbos se refieren aquí al campo de la visión. Y más adelante, Tomás le dirá a la Argüello que se siente preso (55:30); una sentencia que remite a la novela sentimental. En definitiva, el amante no correspondido, en este caso Avendaño, participa de lo que Green (1964: 72) bautizara como el «vivir desviviéndose».

Pero volvamos a la secuencia. Entre gestos del todo histriónicos, casi levitando, Avendaño pone fin a su catarata de aplausos y se topa con el amo, tutor y guardián de Constanza, en un encuentro que también persigue un efecto cómico. Tras aclarar al mesonero el motivo de su venida, este ordena que le preparen una habitación. Constanza abandona enseguida la sala, no sin mirar una última vez al nuevo huésped. Es el momento en que su figura angelical es sustituida por la de otra moza, cuyo descaro contrasta con el hondo recato de la protagonista. Conoceremos así a la Argüello, interpretada por Amparo Soto —la futura voz de Marge Simpson—, que nada tiene que ver con la cervantina, la cual seguía de cerca las huellas de la Maritornes del *Quijote*:

Vive Dios, amigo, que habla más que un relator y que le huele el aliento a rasuras desde una legua: todos los dientes de arriba son postizos, y tengo para mí que los cabellos son cabellera; y, para adobar y suplir estas faltas, después que me descubrió su mal pensamiento ha dado en afeitarse con albayalde, y así se jalbega el rostro, que no parece sino mascarón de yeso puro (52)³⁴.

³⁴ A Maritornes se la describe como «una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta, y del otro no muy sana: verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas; no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera» (Cervantes, 1991: 198).



Ya desde su presentación, el papel de la Argüello se antoja muy connotado, pues la primera réplica —diríase que la primera mirada— que endereza al pícaro sugiere un interés carnal:

He oído que vais a esperar aquí a vuestro amo. Si tarda, veréis que aquí se pasa bien y, si sois gentil, sabréis que la Argüello es mujer amable y reidora. [...] Hasta mañana, galán. Que tengáis buenos sueños, que yo sí los tendré (21:00-21:48).

Está claro que este cambio obedeció al deseo de sexualizar al personaje de la segunda moza de mesón; un oficio, por otra parte, que en el Siglo de Oro equivalía poco menos que al de prostituta. Sin embargo, al interpretar este papel una actriz de veras agraciada, no se entienden los sucesivos rechazos de los que será víctima: no solo por parte de los protagonistas, sino también del resto de los huéspedes.

Pero volvamos sobre la acción: una vez instalado en su cuarto, Avendaño espera la llegada de Carriazo y, antes de meterse en la cama, se desprende con repulsión de sus medias. He aquí la viva imagen —nunca mejor dicho— de un pícaro tan singular como los concebidos por Cervantes; esto es, «un pícaro virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto» (21-22). En efecto, no debería caer en saco roto que

Cervantes crea personajes que contrastan con el pícaro paradigmático utilizado hasta entonces, y que recicla para exponer un pícaro adscrito al género, pero que comienza a funcionar como caballero, antes que como pícaro. Del pícaro de Alemán al pícaro virtuoso (o pródigo) de Cervantes, existe una sutil dinámica que va de lo ideal a lo real (Loeza, 2012: 80).

Cuando Carriazo entra en la cámara, lo hace acompañado de la Argüello, a la que atrae hacia su pecho con pasión (22:40). No obstante, ella lo desdeña, pues se muestra interesada en Avendaño. De hecho, las acosadoras se intercambian en esta cinta, pues será la Argüello la que vaya tras Avendaño y la Gallega la que hostigue a Carriazo. Si comparamos este lance con el del texto base, resulta de veras distinto, pues el Carriazo de Cervantes hacía gala de una «indiferencia desdeñosa o aprensión respecto a todas las mujeres» (Zimic, 1996: 264), incluida la irresistible Constanza. De hecho, cuando se ríe del súbito enamoramiento de su compañero de fatigas, Avendaño le devolverá el golpe cebándose con su idealización de las almadrabas. Y es que las pesquerías de Zahara ocupan el lugar más cercano al amor en el ánimo de este personaje.

Carriazo queda mucho más desatendido en la adaptación, lo cual achata su estatura televisiva. El Diego novelesco recibía una notable cuota de atención en las escenas consagradas a sus trifulcas como aguador (el encontronazo que acabará con un hombre herido en el suelo y con él en la cárcel) y durante la de la



venta del asno³⁵. Casi seguro, ambas fueron recortadas por falta de metraje, ya que la película debía ceñirse a poco más de una hora —lo habitual en *Hora 11* por aquellas fechas—. Pero tampoco hay que desdeñar que «la índole discontinua de los avatares de Carriazo atenta contra la estructura, mucho más compacta, de la otra línea argumental, al tiempo que se inspira en géneros muy diferentes al romance desde el punto de vista formal y el axiológico» (Checa, 1991: 34); desde luego, Lion-Depetre supo ver qué parte del relato era la más fácil de suprimir sin atentar contra su eje vertebrador.

No obstante, huelga abundar en que los episodios protagonizados por Carriazo contrarrestan la intensidad de la pasión de Avendaño y añaden una nota de ligereza y recreo³⁶. Por ello, el filme sufrió ajustes en algunos lugares: verbigracia el de la fuga de los protopícaros, a fin de aportar a la historia un trazo de esta liviandad perdida. Se mantendrán asimismo los episodios a propósito del acoso de las mozas del mesón, aunque también abreviados, pues Carriazo incluso se muda a otra venta para huir de la Argüello, extremo al que nunca llegará en la película³⁷.

Todavía en la habitación, los amigos discuten sobre sus próximos planes de viaje y Carriazo acepta permanecer unos días más en Toledo para allanar el objeto amoroso de Avendaño. Sin previo aviso, mientras discuten, una música interrumpe su coloquio: se trata de una tuna, liderada por el hijo del Corregidor, que viene a rondar a Constanza³⁸. En concreto, este personaje recita, con desafinación

³⁵ Resumen este pasaje: Carriazo compra un asno de gran calidad a buen precio y, después se lo juega, ¡por partes!, a las cartas. Divide al rucio en cuatro porciones, las mismas manos que perderá Carriazo durante la partida. Cuando se ve en la obligación de entregar el burro a su nuevo dueño, este se niega a darle la cola, arguyendo que constituye una quinta fracción que no se había apostado. La anécdota suscita risas entre los espectadores y acaba haciéndose famosa por todo Toledo, mientras que a Carriazo no paran de imprecarle por la calle «¡Daca la cola, Asturiano! ¡Asturiano, daca la cola!». Según Checa, «como imagen destacada del subargumento picaresco de la *Ilustre fregona*, la cola del asno adquiere en él un valor emblemático» (1991: 42).

³⁶ «El foco narrativo se tiene que desplazar y es natural que recaiga sobre su alter ego, Carriazo. Esto es, efectivamente, lo que ocurre en la segunda mitad de *La ilustre fregona*, porque el enamorado Avendaño genera poco interés novelístico. Como compensación argumental se crea toda una serie de incidentes alrededor de la figura de Carriazo que [lo] convierten en el verdadero foco de la acción. Todo esto se inicia con la riña de Carriazo con el otro aguador toledano: cárcel, insinuaciones argumentales acerca del peligro de muerte a que está expuesto Carriazo, la compra del asno, la graciosa escena en que se juega y pierde todo el asno, menos la cola, y la lógica consecuencia argumental de que los niños de Toledo le persiguen gritándole la cuchufleta de “Daca la cola, Asturiano”» (Avalle-Arce, 1985: 10-11).

³⁷ La apatía de Carriazo frente a los encantos de las mujeres recuerda a la de Rodaja en *El licenciado Vidriera*, cuyo desinterés adquiriría carácter de fobia, pues es el suministro de un membrillo hechizado por una mujer con el objetivo de enamorarlo el que lo induce a su alucinación vítreo.

³⁸ Esta escena forma parte de una de las costumbres de la época: «ventanear» o «hacer ventana». Es frecuente encontrar ejemplos de esta práctica en la literatura áurea (Castilla Pérez, 2003), y Muñoz Palomares sostiene que «la ventana [...] debió de ser un lugar de encuentro de los amantes en la vida real; la comedia lo único que hace es dar testimonio de esa realidad» (2003: 284).



notable, el último terceto del soneto que en el relato de Cervantes le dedicara a la fregona: «Deja el servir, pues debes ser servida / de cuantos ven sus manos y sus sienes / resplandecer por cetros y coronas» (38).

Si el Avendaño cervantino ardía de celos, aun sabedor de la dureza de Constanza para con este galán, el televisivo no es informado de dicha circunstancia y, dejándose llevar por la rabia, le arroja un barreño de agua a su rival. He aquí otro contrapunto cómico respecto al texto base. Por otro lado, el hijo del Corregidor, que atiende por Pedro, ha sido blanco de burlas en casi todas las adaptaciones de esta historia; de hecho, se lo acostumbra a dibujar como una suerte de «figurón»³⁹. Lo mismo sucedía en la película muda de Armando Pou (1927): Pedro oficia en ambas versiones como el gran perdedor y antagonista de Avendaño, si bien en la novela acababa contrayendo nupcias con la hermana del burgalés. En el medio-metraje de TVE, no se nos advierte de su matrimonio; y para más inri, nunca veremos en escena al actor que lo interpreta.

3. DANZAS Y FESTEJOS

Reparemos ya en la segunda escena burlesca en la que la música ganaba peso dentro del original, luego conservada en el telefilme: me refiero al baile de la Chacona. Durante la fiesta en la posada, Carriazo toma el laúd e improvisa una canción que le permitirá actuar como un industrial titiritero que mueve los hilos de los huéspedes. Este cuadro posee un carácter dinámico y colorido, por lo que una muestra cinematográfica no podía dejarlo de lado. Difícilmente estas cintas

³⁹ «La comedia de figurón [...] forma parte de la más amplia categoría “de capa y espada”, que se desarrollaba en la corte y reflejaba costumbres contemporáneas; según reza su misma definición, se centra en un personaje grotesco, caricatural, a cuyo escarmiento se halla dirigida; con esto se consigue el recreo del auditorio» (Profeti, 1983: 10). Aunque el hijo del Corregidor sufra continuas befas, hay ciertos aspectos que contradicen su identificación con este arquetipo. Por ejemplo, «el figurón desea salir de su condición periférica [...] a través de un matrimonio que concibe como medio de promoción social [...] [y] queda soltero, y hasta víctima de una amenaza de casamiento con una criada, como [el lindo] don Diego» (Profeti, 1983: 12). Perico, por su parte, resulta cómico para resto de personajes porque, aun perteneciendo a la nobleza, pretende casarse con una fregona. Asistimos, pues, a una inversión del prototipo. Cervantes, empero, no castiga a su personaje, que acabará desposándose con la hermana de Avendaño. Sin embargo, tanto en la adaptación de Armando Pou como en esta se omite el final feliz del hijo del Corregidor, reforzando así su vis cómica. Serralta postula que el antepasado más próximo al figurón es el «galán suelto»: «sin ser claramente ridículo, tampoco es el destinado a cristalizar los anhelos del público. [...] Aparece este como inferior a los demás personajes de la comedia [...] debido a varias características derivadas de su funcionalidad. [...] Se caracteriza con frecuencia por reacciones muy impropias de un dechado de honra, valor y generosidad, como lo solían ser los demás de los galanes principales» (1988: 12). Esta definición le viene como anillo al dedo al hijo del Corregidor y acerca la adaptación de Sánchez Enciso y Lion-Depetre al universo del teatro de figurón.



para la pequeña pantalla desaprovecharán la inclusión de canciones, porque, al son de una guitarra, tiorba o mandolina, ayudaban a sublimar los saraos, en ese afán de ilustrar y entretener propio del tardofranquismo —sin olvidar que su añadido dentro de la novela barroca codiciaba un objetivo similar—. Según González de Amezúa, «para dar más variedad y color a su novela, tuvo Cervantes el buen acierto de utilizar un elemento o recurso muy valioso: la música, ora en cantos y serenatas, ora en bailes y danzas. Porque de todas las novelas cervantinas, esta de *La ilustre fregona* es sin duda la más musical» (1982: 311). Se trata, por fin, de una de esas estrategias de tipo folklórico que, al decir de Montero Reguera, «también ayudan a crear un ambiente de familiaridad, de verosimilitud en definitiva, que Cervantes sabe emplear muy diestramente» (1993: 358)⁴⁰.

Parte de la canción de Cervantes resucitó en el capítulo de Sánchez Enciso, si bien muy abocetada, igual que la propia escena:

Salga la hermosa Argüello
y tras la reverencia
dé dos pasos hacia atrás.
De la mano la arrebató
el que llaman Barrabás,
maestro en *contrapás* (40:20).

Aquí, como en el relato de las *Ejemplares*, Barrabás, que desconocía el significado de «contrapás» y ve ultrajado su honor, interrumpe la música, que después continuará solo a petición suya: «que no nos complique la vida, toque el músico zarabandas y chaconas al uso y déjese de extranjerismos, que nosotros somos muy de aquí» (40:50):

Cambie el son divino Argüello,
más bella que un hospital;
El baile de la chacona
encierra la vida bona.

⁴⁰ Cayuela ha estudiado la relación entre la novela y la música en el Siglo de Oro en la narrativa de Castillo Solórzano: «La capacidad del lector de oír una música ausente se inserta en unas aptitudes peculiares del lector del siglo xvii para escuchar y leer poesía, lo que justifica en gran parte la inclusión de versos en un género (la novela), pensado para la imprenta y para la lectura solitaria o en voz alta. La lectura del texto poético está íntimamente ligada a la oralidad y a la música, [...] poesía y música se pensaban y practicaban conjuntamente y la práctica corriente de la poesía era oral. A eso cabe añadir, con Aurora Egido, que los escritores del Siglo de Oro tuvieron una clara conciencia de la creación literaria hecha voz, antes que letra, o letra para ser dicha, recitada o cantada; y recordar, con Margit Frenk, que el verbo leer, que podía significar “leer en voz alta”, o “leer en silencio”, [...] se usaba también con el sentido de recitar de memoria. Tendremos que partir de la idea, tan evidente como a menudo olvidada, de que no se pensaba la música como un elemento heterogéneo a la poesía sino consustancial» (2019: s.p.).



Bulle la risa en el pecho
de quien baila y de quien toca,
del que mira y del que escucha
baile y música sonora (41:06).

En medio del bullicio, Avendaño, sorprendentemente amartelado con otra, pregunta por qué se habían reunido esa noche el Corregidor y el Mesonero. Su comentario conduce a nuestra entrada como público en el salón donde cenaba el aristócrata, que ha acudido para gestionar el alojamiento de su primo: don Juan de Avendaño, el padre de Tomás. Ambos guardan un vínculo familiar que, en la novela, será descubierto por casualidad, cuando se tropiezan en la posada y no antes. Gracias a este trueque, la película acelera el ritmo del texto; un logro al que se suman otras condensaciones que merecerán oportuna glosa.

De vuelta a la diégesis, el festejo de Constanza por parte de Avendaño subraya dos nuevas claves: el descubrimiento que hace el posadero de unos versos en el libro de cuentas y la declaración amorosa de Tomás a la fregona, con la excusa de remediar un fuerte dolor de muelas. Respecto al primero, recordemos que en *La ilustre fregona* el amo se enojaba al leer los versos para Constanza, disponiéndose incluso a despedir a Avendaño. Era su mujer, personaje suprimido («Que en paz descansen», 44:33) en el capítulo de TVE, la que lograba calmarlo y, con ello, que Tomás conservara su puesto. En la versión de Sánchez Enciso, Avendaño se acerca tímido a Constanza, y le pide que eche un vistazo al libro de cuentas. Ella accederá, aunque no se considera la más adecuada para dicha tarea. En primer lugar, se nos presenta aquí a una moza no del todo analfabeta, pues de otro modo no alcanzaría a valorar si las cuentas son correctas. Pero lo más significativo es que se trata de una fregatriz menos esquiva que la de la novela. Después, el amo hará nuevo acto de presencia, solicitando ver los registros, y Avendaño, nervioso, coge el libro y se escabulle. Al llegar a su habitación, saca un papel, lo rasga y tira los pedazos al suelo. El espectador entiende así que había introducido entre las cuentas algún billete en el que desvelaba sus sentimientos a Constanza. Poco después, Carriazo recoge uno de los fragmentos esparcidos y recita con sorna las endechas⁴¹.

⁴¹ «¿Quién de amor venturas halla? / ¿Quién da alcance a su alegría? / ¿Llegará la muerte antes que ella, dulce Constanza, convierta en risa mi llanto?» (35:25). Al contrario de lo que ocurre con los diálogos de la adaptación, el conglomerado de versos en casi ningún caso parece lógico. En vez de escoger, por ejemplo, las últimas líneas del poema de Cervantes, el guion inserta versos salteados, omitiendo la respuesta a las preguntas («¿Quién de amor venturas halla? / El que calla. [...] / ¿Quién da alcance a su alegría? / La porfía», 63 y 64), y simplifica y cambia el sentido de la última parte salida de la pluma cervantina: «Llegará la muerte en tanto. / Llegue a tanto / tu limpia fe y esperanza, / que, en sabiéndolo Constanza / convierta en risa tu llanto» (64).



En cuanto al segundo episodio de cortejo, el único asedio de Avendaño en la novela, el dolor de muelas de la protagonista se convierte en la pantalla en una fuerte migraña. Los realizadores de TVE se ahorraron de ese modo la mostración del malestar, pues Cervantes contaba que aquel día salió Constanza «con una toca ceñida por las mejillas» (65), un adorno muy poco estético para tamaña beldad. En la adaptación del tetuaní, Avendaño baja al patio de la posada y encuentra a Constanza avivando con un fuelle el fuego de la chimenea y, simbólicamente, también el que ha despertado en Tomás. Cuando este le entrega la falsa plegaria que le servirá de remedio, la mujer decide leerla *in situ*, con su benefactor presente: «Pienso que puedo hacerlo aquí, puesto que vos sois el único testigo» (52:38); otro arbitrio para acelerar los hechos, amén de favorecer un espacio de intimidad y confidencia entre los dos tortolitos.

Cuando Constanza descubre que el papel contenía en realidad la declaración del burgalés, replica: «Hermano Tomás, esta tu oración más parece hechicería y embuste que oración santa, así que yo no quiero usar de ella, porque más dolores de cabeza me daría si decidiera creerla. Por eso la he rasgado, para que no caiga en manos de otra más crédula que yo» (54:00). Hasta aquí, la secuencia no presenta cambios respecto a lo narrado por Cervantes. Pero si el complutense atajó esa respuesta con una severa orden («Aprende otras oraciones más fáciles, porque esta será imposible que te sea de provecho», 67), Lion-Depetre sustituyó el desdén por la esperanza:

Por lo demás, conformaos con vuestra condición de mozo, que no es ella tan mala que no se os tenga en cuenta. Guardad pues vuestra medicina, que para el mal que vos padecéis hace falta otra cura. Ah, y dadme gracias por mantener vuestras curanderías en secreto, que así lo haré porque... os tengo aprecio (54:20).

A este apóstrofe le sigue el estallido de alegría del galán, que se topa con la Argüello y, en medio de una ensoñación, bailan y la besa, haciendo creer a la moza que sus festejos iban dirigidos a ella.

Está claro que Constanza jamás se habría mostrado tan liberal, pues la heroína cervantina es sin duda la menos activa de cuantas merezcan este nombre. En la novela, encarna un dechado de virtudes, cierto, pero su función se reducirá a rezar, servir y desdeñar⁴². Los realizadores de TVE proyectaron una imagen

⁴² Barrenechea sostuvo con rotundidad: «Constanza es un personaje pasivo que no manifiesta sus sentimientos ni influye en la acción. Los cánones de la época imponían el ideal de la doncella que apenas osa levantar la vista para mirar a un hombre, que no habla si no la interrogan y que se conforma a la voluntad de sus padres, especialmente en la elección de marido» (1992: 200); «Cervantes ha construido con ella un personaje en hueco, que el lector sólo conoce a través de los otros personajes por el influjo que ejerce en ellos, como un astro que arrastra hacia su órbita a los que se cruzan en su camino» (1992: 201). Su opinión ha sido respaldada por cervantistas de



bastante más amable de esta mujer, que desde el principio aprueba el interés de Avendaño con seductores cruces de miradas, interactúa con él en más de una ocasión y acaba por confesarle su aprecio. Además, en el texto barroco nunca revela un deseo explícito —ni siquiera sugerido— de casarse con Avendaño, lo cual indujo a González de Amezúa a arriesgar que se trataba de una doncella «exenta de toda suerte de complicaciones psicológicas, honesta, recatada, y en cuya alma sencilla no vibra más que un sentimiento, la obediencia: para ella tampoco existe el amor» (1982: 285). Frente a esta impresión, el filme procura establecer un vínculo, previo al compromiso, que involucre al público y, de ese modo, nos permita empatizar con esta pareja.

4. CONSTANZA, YO SOY TU PADRE

Por último, los padres de los burgaleses arriban a la posada del Sevillano y, a zaga de la novela, nada más ver a Constanza y probar su honradez se percatan de que es la doncella que andaban buscando. En un salón se reúnen entonces el posadero, el Corregidor y los dos nobles. Según adelanté, el padre de Carriazo entrega entonces la mitad de una medalla que casa con la que guardaba el mesonero, certificando así su parentesco con la protagonista⁴³. Le toca ahora a él, igual que en el relato de 1613, contar lo sucedido con la Señora Peregrina, si bien se muestra más evasivo que el aristócrata cervantino:

Me dio esta media medalla que sirve de contraseña, cumpliendo así las últimas disposiciones de su ama, de la cual baste saber que era dama de gran condición a la que yo ofendí gravemente. Muchos años he vivido con el remordimiento de aquella mala acción, y ahora pienso que puedo hacerme perdonar acogiéndome en mis brazos el fruto de la ofensa que cometí. Esta es, señores, mi confesión (1:05:30).

Cervantes fue más claro y atrevido al poner en boca del violador las siguientes palabras: «Yo la gocé contra su voluntad y a pura fuerza mía: ella, cansada, rendida y turbada, o no pudo o no quiso hablarme palabra, y yo, dejándola atontada y suspensa, me volví a salir por los mismos pasos donde había entrado» (85). No

las prendas de Amezúa y Mayo (1982: 285), Montero Reguera (1993: 354), Zimic (1996: 278) o Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1997: XXII). También Clamurro consideró que «the implication of this crucial but curious moment in the narrative seems to be that this partial revelation of identity cannot yet fully resolve the question of love and union, for not only has Avendaño, or Tomás Pedro, not yet returned to his true personal and social place, but more importantly Constanza has not been restored to her proper place either» (1987: 52).

⁴³ El manuscrito cuyo texto también había que completar como seña en la novela, aquí se omite, seguramente por ser un elemento menos visual que el medallón.



hay duda de que la realidad descrita por el complutense se antojaba demasiado cruda para la audiencia de 1973, por lo que el guionista decidió suavizarla.

Confesado el crimen, solo resta la anagnórisis: primero, Carriazo entra al salón en calidad de criado. Pese a los esfuerzos del joven por ocultar su rostro, su padre lo reconoce y, sin mencionar la filiación, ordena que le den unos cuantos capones, ante el desconcierto del Corregidor. Después, solicitan que Avendaño acuda a la habitación. Este hará su entrada triunfal acompañado de Constanza, que lo había ocultado, y de un copioso séquito de criados y huéspedes. El Corregidor toma ahora la mano de la fregona y se dirige a su progenitor: «aquí teníais lo que veníais a buscar: recibid la prenda, y vos, hermosa doncella, besad la mano a vuestro padre y dad gracias a dios, que tan venturoso suceso ha venido a subir y mejorar la bajeza de vuestro estado» (1:09:14). Sin apenas respiro, vuelve a sonar la *voice-over* del narrador que, a modo de epílogo, declara:

Lo que sigue, vosotros mismo podéis imaginarlo. Si, efectivamente, ese día hubo gran fiesta en el palacio del señor corregidor. Ese día se fijó la fecha de los esponsales de Constanza y don Tomás de Avendaño. De esta manera, quedaron todos contentos y felices, y la nueva del casamiento de la fregona ilustre se extendió por la comarca, dando lugar a que los poetas inventaran bonitas historias, pero esta que yo os cuento tenedla por única verdadera que si no fuese así no me habría atrevido a contárosla (1:09:25-1:10:00).

En este sentido, Cervantes solo mencionaba al final el párrafo citado al principio de este trabajo: «dio la ocasión de *La ilustre fregona* a que los poetas del dorado Tajo ejercitasen sus plumas en solemnizar y alabar la sin par hermosura de Constanza» (89). Este colofón se suma a otros similares, como los de *La española inglesa* o *La gitanilla*⁴⁴, que concluían con un comentario del narrador sobre la fijación por escrito de la historia que acaba de inventar. En palabras de El Saffar,

that [...] the denouement includes mention of the poets who have perpetuated the story as well as the characters whose union is perpetuated suggests

⁴⁴ El final de *La gitanilla* reza: «se hicieron las bodas, se contaron las vidas, y los poetas de la ciudad, que hay algunos, y muy buenos, tomaron a cargo celebrar el extraño caso, juntamente con la sin igual belleza de la gitanilla. Y de tal manera escribió el famoso licenciado Pozo, que en sus versos durará la fama de la Preciosa mientras los siglos duraren» (Cervantes, 1996b: 113). En el de *La española inglesa* unos clérigos que presenciaban la escena quedan maravillados por lo sucedido y rogaban a la protagonista, Isabela, que «pusiese toda aquella historia por escrito, para que la leyese su señor el arzobispo, y ella lo prometió» (Cervantes, 1996a: 65). De esta manera, Cervantes logra un singular efecto: «lo que el lector tuvo hasta entonces entre manos ya no es lo que era, sino que constituye materialmente la prueba manuscrita, o una copia en su defecto, de la historia que los protagonistas redactaron sobre sus aventuras» (Montcher, 2011: 625-626).



Cervantes's emphasis on the ultimate union of events and the written word, a union as threatened and unstable as the union of the characters whose stories he traced (El Saffar, 1974: 108).

Martín Morán fue más lejos al opinar que dicha manera de despedir los relatos obedece a la ausencia de un marco en las *Ejemplares*, el espacio tradicionalmente reservado en estas colecciones para tales menesteres. No en vano, la *cornice*, desde los tiempos de los *novellieri*, cobraba una dimensión más real al dar el salto al primer nivel diegético: «con estas estrategias conclusivas, Cervantes, [a imagen de] sus maestros italianos, trata de hacer desbordar el sentido de sus relatos más allá de los límites de la conclusión estructural de la acción» (Martín Morán, 2011: 75). Gracias a este cambio, «se produce, por tanto, una especie de trasvase de sentido del relato a la enunciación del mismo, que transporta la enseñanza moral desde la diégesis al mundo de la brigada de narradores y desde este al del lector» (2011: 74). En efecto, Cervantes nada dice acerca de la autenticidad o exclusividad de su versión de los hechos, pero sí asegura que esta técnica, empleada de tal modo, viene a crear una ilusión de realidad:

En definitiva, la credibilidad de lo que se cuenta está permanentemente en juego, aunque se vayan estableciendo algunas pautas de fiabilidad mínimas para estabilizar el relato. Al comienzo se procura dar al mismo marco real y contemporáneo, contando sucesos ocurridos «no ha mucho tiempo», y al final se afirma que los personajes aún viven en Toledo y sus hijos estudian felizmente en Salamanca, aunque se interpone una distancia suficiente como para que la «historia de la fregona ilustre» sea ya material mítico para los poetas del «dorado Tajo», que bien pudieron, a su vez, ser fuente del autor de esta novela (González Briz, 2013: 91).

En su película, Sánchez Enciso y Lion-Depetre reivindican la veracidad de su lectura, por la sencilla razón de que, para desarrollarla, han seguido a pies juntillas el relato de Cervantes, ingenio creador de esta historia. Pero el narrador añade una coda: «Sí, todos contentos, alegres y satisfechos. Todos incluso...» (1:10:05). Es entonces cuando asistimos a una conversación final entre la Argüello y la Gallega, maravilladas de lo que acaba de suceder en la posada:

GALLEGA. Pues, ¿sabes lo que te digo, Argüello hermana? Que no les envidio su suerte, porque he decirte que Nicolás, el nuevo mozo de mulas, suspira de tal manera cuando me ve que no puedo negar que ha caído enfermo de amores por mi culpa.

ARGÜELLO. Pues José, el nuevo aguador, me mira con tal interés que no me cabe la menor duda, Gallega hermana, que la flecha del amor le ha herido hondo y profundo.



GALLEGA. Pues, ¿sabes lo que te digo? Que bastará con regalarles un poco para que ambos, el tuyo y el mío, estén a nuestros pies (1:10:20-1:10:50).

Esta confidencia es análoga a la de las mozas acerca de Avendaño y Carriazo en la obertura del capítulo⁴⁵ —en ambas secuencias el mismo cliente las interrumpe cada dos por tres y reclama su atención a la voz de «¡Moza!»—. Esta suerte de estrambote o campanillazo burlón respecto a la novela cumple una finalidad muy clara: mostrar que, tras el incidente de la noble Constanza, en la posada del Sevillano todo sigue igual que antes, esto es, en continuo movimiento dentro de un «camino aquietado» donde la humanidad desfila⁴⁶. Y es que en *La ilustre fregona* «la venta deviene [...] una metáfora no de la vida en general, sino de la vida en su sociabilidad» (Oleza, 2007: 49). Zimic reparó en ello con su acostumbrada perspicacia, pues en esta novelita se bosqueja

la vida humana como olas en su incesante movimiento y mutuo empuje, en su inexorable curso hacia horizontes incógnitos, misteriosos. ¡Olas de dimensiones, fuerzas, formas, matices... variables a cada instante, siempre nuevas, y, a la vez, de algún modo, también siempre viejas; olas en un eterno hacerse, deshacerse, rehacerse, transformarse, que es el de todo el Universo! (1996: 281).

De igual manera, dentro de un torbellino incesante, todavía imprevisible, continuarán sus caminos, quién sabe si bifurcados, Constanza, Carriazo y Avendaño, resueltos a dejarse transformar por nuevas plumas y visionarias lentes. Esta ha sido solo una de las paradas en su viaje; estaremos atentos a las siguientes.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (30/07/1973). «Hora 11. *La ilustre fregona*». *Tele Radio*, 814, s.p.
 ARRIBAS, Victoria (2017). «*La ilustre* (y muda) *fregona* de Armando Pou (1927)». *Hispania Felix*, 8, pp. 107-172.
 AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1985). «Introducción». En *Novelas ejemplares*. Madrid: Castalia, t. III, pp. 7-34.

⁴⁵ «ARGÜELLO: Yo ya tengo designio hecho sobre Tomás Pedro que me parece que no me mira con mal ojo.

GALLEGA: Pues a mí me parece que el que se llama Lope me mira bien, y aunque sea de condición tímida y retirada, pienso regalarle de tal forma que no tarde en caer rendido a mis pies. ARGÜELLO: No nos va a costar mucho eso. Con poco que pongamos de nuestra parte...» (31:25-32:02).

⁴⁶ Américo Castro: «La Venta es ante todo un observatorio para contemplar a quienes están yendo a alguna parte, y han emprendido el gran viaje del propio vivir, involucrado con otros ajenos al suyo. Las aventuras acontecen a quienes caminan y se topan con otros caminantes, en las rutas de la Mancha o en el “camino aquietado” que es la Venta» (2002: 642).



- BARRENECHEA, Ana María (1964). «*La ilustre fregona* como ejemplo de estructura novelesca cervantina». En Cyril A. Jones y Frank Pierce (coords.), *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas: celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1962*. Oxford: The Dolphin Book, pp. 199-206.
- BORAU, José Luis (2004). «El amigo Dios». En Enrique Izaola Gómez (coord.), *Miguel Picazo. Un cineasta jienense*. Jaén: Diputación de Jaén, pp. 79-83.
- BRIOSO SANTOS, Héctor (1998). *Sevilla en la prosa de ficción del Siglo de Oro*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2012). «Variaciones en centro y periferia sobre el manuscrito encontrado y la falsa traducción en los libros de caballerías castellanos». *Tirant*, 15, pp. 47-60.
- CASALDUERO, Joaquín (1974). *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*. Madrid: Gredos.
- CASTILLA PÉREZ, Roberto (2003). «Ronda y galanteo en algunas piezas de teatro breve». En Roberto Castilla Pérez (coord.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro: actas sobre el I Curso de Teoría y Práctica de Teatro, celebrado en Granada, los días 7-9 de noviembre de 2002*. Granada: Universidad de Granada, pp. 153-165.
- CASTRO, Américo (2002). «El cómo y el por qué de Cide Hamete». En *El pensamiento según Cervantes y otros estudios cervantinos*. Madrid: Trotta, pp. 639-646.
- CAYUELA, Anne (2019). «De las tardes a las noches: el placer de la lectura musicada en las novelas de Alonso de Castillo Solórzano». *Criticón*, 136, 18/11/19 <<http://journals.openedition.org/criticon/7326>> [Consulta: 25/01/2020].
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1997). *La ilustre fregona. Las dos doncellas. La señora Cornelia*. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.). Madrid: Alianza Editorial.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1991). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Luis Andrés Murillo (ed.). Madrid: Castalia.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1996a). *La española inglesa; El licenciado Vidriera; La fuerza de la sangre*. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.). Madrid: Alianza Editorial.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1996b). *La gitana; El amante liberal*. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.). Madrid: Alianza Editorial.
- CHECA, Jorge (1991). «El romance y su sombra: hibridación genérica en *La ilustre fregona*». *Revista de Estudios Hispánicos*, 25-1, pp. 29-47.
- CIAVOLELLA, Massimo (1976). *La «malattia d'amore» dell'Antichità al Medioevo*. Roma: Bulzoni.
- CLAMURRO, William H. (1997). *Beneath the Fiction: The Contrary Worlds of Cervantes's «Novelas Ejemplares»*. New York: Peter Lang.
- EL SAFFAR, Ruth S. (1974). *Novel to Romance: A Study of Cervantes's Novelas ejemplares*. Baltimore / London: The John Hopkins University Press.
- ESPÍN TEMPLADO, Pilar (2002). «Pautas teórico-prácticas para el análisis semiótico de obras teatrales en televisión». En José Romera Castilla (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo xx*. Madrid: Visor, pp. 561-570.
- GARCÍA DE CASTRO, Mario (2002). *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.



- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1982). *Cervantes, creador de la novela corta española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, t. II.
- GREEN, Otis H. (1964). *Spain and the Western Tradition. The Castilian Mind in Literature from El Cid to Calderón*. Madison: Universidad de Wisconsin, t. II.
- GRILLI, Giuseppe (2001). «Estudiantes ocultos y estudiantes al descubierto en las *Novelas ejemplares*». En Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Cervantes en Italia. Décimo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, pp. 187-196.
- GUARINOS, Virginia (2010). «El teatro en TV durante la Transición (1975-1982). Un panorama con freno y marcha atrás». En Antonio Anson, Carmen Peña Ardid *et alii* (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 97-118.
- HALEY, George (1983). «El narrador en Don Quijote: el retablo de Maese Pedro». En George Haley (ed.), *El Quijote de Cervantes*. Madrid: Taurus, pp. 269-287.
- LOEZA, Alejandro (2012). «Una definición contrastada de la picaresca cervantina a partir de *La ilustre fregona*». En Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens (eds.), *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 79-88.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2011). «Los prólogos de Cervantes. Retrato de un autor “in progress”». En Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (coords.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 251-264.
- MONTCHER, Fabien (2011). «“La española inglesa” de Cervantes en su contexto historiográfico». En *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 617-628.
- MONTERO REGUERA, José (1993). «Cervantes y la verosimilitud: *La ilustre fregona*». *Revista de Filología Románica*, 10, pp. 337-360.
- MUÑOZ PALOMARES, Antonio (2003). «El ventanear y otras prácticas de galanteo en el teatro de Mira de Amescua». En Roberto Castilla Pérez (coord.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro: actas sobre el I Curso de Teoría y Práctica de Teatro, celebrado en Granada, los días 7-9 de noviembre de 2002*. Granada: Universidad de Granada, pp. 277-299.
- O’LEARY, Alan (2016). «Towards World Heritage Cinema (Starting from the Negative)». En Paul Cooke y Rob Stone (eds.), *Screening European Heritage. Creating and Consuming History on Film*. London: Macmillan.
- OLEZA, Joan (2007). «De venta en venta hasta el *Quijote*. Un viaje europeo por la literatura de mesón». *Anales Cervantinos*, 39, pp. 17-51.
- OLIVER ASÍN, Jaime (1928). «Sobre los orígenes de *La ilustre fregona* (notas a propósito de una comedia de Lope)». *Boletín de la Real Academia Española*, 15, pp. 224-231.
- PRESOTTO, Marco (2003). «La tradición textual de *La ilustre fregona* atribuida a Lope de Vega». *Criticón*, 87-88-89, pp. 697-708.
- PROFETI, Maria Grazia (1983). «Estudio preliminar». En Agustín Moreto, *El lindo Don Diego*. Madrid: Taurus, pp. 7-28.
- ROJAS, Fernando de (1993). *La Celestina*. Dorothy S. Severin (ed.). Madrid: Cátedra.



- RUBIO, Oliva María (2018). *Basilio Martín Patino. Madrid, rompeolas de todas las Españas* (dossier de prensa de la exposición) <<https://www.teatrofernangomez.es/prensa/madrid-homenaje-la-figura-y-obra-de-basilio-martin-patino-en-la-exposicion-madrid-rompeolas>> [Consulta: 17/01/2020].
- SÁEZ, Adrián J. (2019). «Dos hombres y un destino: pícaros, soldados y la narración autobiográfica». En Abigail Castellano López y Adrián J. Sáez (eds.), *Vidas en armas. Biografías militares en el Siglo de Oro*. Huelva: Etiópicas, pp. 143-158.
- SEGUIN, Jean-Claude (2015). «Las *Novelas ejemplares* en tiempos del cine silente». En Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin y Hugo Hernán Ramírez Sierra (eds.), *Cervantes creador y Cervantes recreado*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- SERRALTA, Frédéric (1988). «El tipo del ‘galán suelto’: del enredo al figurón». *Cuadernos de Teatro Clásico*, I, pp. 83-93.
- SEVILLA ARROYO, Florencio y Antonio REY HAZAS (1997). «Introducción». En Miguel de Cervantes Saavedra, *La ilustre fregona. Las dos doncellas. La señora Cornelia*. Madrid: Alianza Editorial.
- VAIOPOULOS, Katerina (2008). *De la novela a la comedia: las Novelas ejemplares de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- VEGA, Garcilaso de la (1986). *Poesías castellanas completas*. Elías Rivers (ed.). Madrid: Castalia.
- WEBER, Alison (1974). «*La ilustre fregona* and the Barriers of Caste». *Papers on Language and Literatura: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature*, 15, pp. 73-81.
- WOLF, Sergio (2001). *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Barcelona: Paidós.
- YNDURÁIN, Domingo (1983). «Enamorarse de oídas». En Emilio Alarcos Llorach *et alii* (eds.), *Serta Philologica: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*. Madrid: Cátedra, vol. II, pp. 589-603.
- ZIMIC, Stanislav (1996). *Las «Novelas ejemplares» de Cervantes*. Madrid: Siglo XXI.

Recibido: 29/01/2020

Aceptado: 28/02/2020





LA ILUSTRE FREGONA DE SÁNCHEZ ENCISO Y LION-DEPETRE

RESUMEN: El presente artículo analiza *La ilustre fregona* (1973), adaptación de la novela ejemplar (1613) de Cervantes realizada por Luis Sánchez Enciso y Álvaro Lion-Depetre para el programa *Hora 11* de Televisión Española. Se enfatizarán aquellos aspectos que separan a este medimetraje del texto base, en especial en lo que atañe al tratamiento del amor cortés y la picaresca.

PALABRAS CLAVE: RTVE, *Hora 11*, *La ilustre fregona*, adaptación cinematográfica, *Novelas ejemplares*, Cervantes, Sánchez Enciso, Lion-Depetre.

LA ILUSTRE FREGONA BY SÁNCHEZ ENCISO AND LION-DEPETRE

ABSTRACT: This article will analyze *La ilustre fregona* (1973), TV adaptation based on the exemplary novel (1613) by Cervantes created by Luis Sánchez Enciso and Álvaro Lion-Depetre for Television Española's *Hora 11*. Special attention will be paid to those aspects that make the text and the film differ, particularly those related to courtly love and the picaresque genre.

KEYWORDS: RTVE, *Hora 11*, *La Ilustre Fregona*, Film Adaptation, *Exemplary Novels*, Cervantes, Sánchez Enciso, Lion-Depetre.



RESEÑAS



Bernardino de CÁRDENAS (2020). *Memorial y relación de las cosas muy graves y muy importantes al remedio y aumento del reino del Perú*.

Marta Ortiz Canseco (ed.). Berlin: Peter Lang, 155 pp.
[ISBN 978-3-631-82034-6].

El trabajo de edición es sin duda una de las labores más exhaustivas y enriquecedoras para la investigación filológica, no solo porque clarifica una parte sustancial de la historia de un texto sino también porque recupera escritos inéditos, discursos olvidados y nos encauza a nuevas líneas de estudio. Actualmente, en el ámbito de la literatura hispanoamericana, la recuperación de obras inéditas ha propiciado una nueva mirada hacia las letras coloniales ofreciendo un terreno fértil para la indagación académica.

Tal es el caso del *Memorial y relación de las cosas muy graves y muy importantes al remedio y aumento del reino del Perú* del fraile franciscano Bernardino de Cárdenas. La obra impresa fue publicada en Madrid en 1634 y no será hasta la irrupción de este nuevo estudio cuando se tenga noticias de la existencia de una versión manuscrita e inédita hallada en la Biblioteca Nacional de España. La autora de este trabajo, Marta Ortiz Canseco, gracias a su experiencia en labores previas con manuscritos coloniales de América, nos aporta a través de esta monografía un análisis profundo de la obra autógrafa del religioso.

La presente edición se compone de un primer bloque titulado «estudio preliminar», el cual se encuentra dividido en cuatro sustanciosos puntos. En el primero de ellos, «Bernardino de Cárdenas, una figura ambivalente», la autora expone una biografía o breve semblanza en torno a la polémica figura del fraile. En el segundo punto, se traza un recorrido por la historia del documento en referencia al tercer Concilio Limense y a la posterior influencia del Concilio de la Plata para la redacción del *Memorial*, ambos acontecimientos influenciados por la premisa de la extirpación de las idolatrías. El tercer punto, «El proceso de evangelización de los Charcas», parte de una breve introducción sobre la fundación del territorio y su importancia para la metrópoli, siendo el eje principal la configuración del sistema de trabajo conocido como la «mita» y la repercusión de esta entre los indígenas. Es en este punto cuando Ortiz Canseco expone las diferencias notables que existen entre el manuscrito y el impreso. Las referencias más destacadas son aquellas en las que no se ha prestado la suficiente atención desde la academia, centrándose



en dos ejes fundamentales: la necesidad de Cárdenas de sentirse legitimado y la queja económica (el dinero no llegaba ni a las arcas reales ni a las eclesiásticas). Es así como la autora enumera en breves epígrafes las diferencias principales entre los dos ejemplares, como son: las prácticas retóricas del iluminado o la «visión exaltada de sí mismo» (p. 38), la revuelta de Songo, la bula de la Santa Cruzada, la clara ausencia de la Compañía de Jesús, la problemática en torno a las mujeres y el mestizaje o las diferencias de estructuras. Cabe destacar aquí la presentación de una tabla con los títulos de cada capítulo y sus variantes, incluyendo una serie de aclaraciones bastante sugerentes para futuras investigaciones. Por último, como cuarto punto, la autora describe y recupera la historia del manuscrito.

El estudio preliminar concluye con una cuidada bibliografía, para dar paso al segundo bloque, «los criterios de edición», en donde se mencionan los recursos empleados para la tarea de transcripción del manuscrito como la homogeneización de variantes, la actualización de graffias y ortografía, puntuaciones, entre otros.

Para terminar, el lector, gracias a la introducción previa y con un conocimiento ya adquirido sobre el autor y la obra, puede aproximarse al manuscrito en sí, compuesto por un prólogo y sus quince lugares. Asimismo, al final de la obra se incluyen dos anexos que enriquecen el estudio al completo.

La presente edición de la profesora Marta Ortiz Canseco nos ofrece una mirada alternativa a la obra y vida de fray Bernardino de Cárdenas, dejando constancia de que el interés principal por editar este manuscrito no solo radica en la comparación del ejemplar primigenio con el impreso sino que también, mediante estos mecanismos, lograremos entender cómo se construye la retórica de petición o queja durante la época colonial. Además, este estudio nos permite analizar las distintas corrientes de pensamiento imperantes a comienzos del siglo XVI en la sociedad colonial andina del virreinato del Perú y, por qué no, también examinar las problemáticas surgidas durante la labor eclesiástica del fraile. Todo ello gracias a un meticuloso criterio de edición y anotación. Sin duda se trata de una gran contribución al estudio de la cultura y literatura colonial hispanoamericana en nuestros tiempos.

MARÍA ANGÉLICA ZEVALLOS BARETTA

Universidad Complutense de Madrid

mariazev@ucm.es





Ana María DÍAZ BURGOS (2020). *Tráfico de saberes. Agencia femenina, hechicería e Inquisición en Cartagena de Indias (1610-1614)*.

Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 263 pp.
[ISBN 978-84-9192-120-2].

Las discusiones especializadas acerca del papel de la mujer frente al poder están abriendo camino para la mejor comprensión de la historia y la cultura. Este año la profesora Díaz Burgos aporta una pieza más al arduo trabajo de comprender la relación entre las prácticas mágicas, las transgresiones, las instituciones coloniales y la feminidad.

El caso estudiado ayuda a fortalecer la hipótesis que algunos investigadores hemos estado pergeñando ante la contundencia distractora de los documentos: por un lado, la Inquisición era una institución de papel, llena de procesos burocráticos, lentos y convencionales; y, por otro, su temible práctica punitiva difícilmente condenaba a personas de la élite, con influencias u origen noble. A eso hay que sumar que, muchas veces, los supuestos delitos o transgresiones enmarcadas en los trampantojos de la hechicería y la heterodoxia, no eran más que productos bastardos de la ignorancia y la laxitud doctrinal que se denunciaban y disponían como ejemplo comunitario en momentos de crisis social o económica.

Ayoyada en una investigación exhaustiva, precisa y sistemática, la autora nos conduce entre los vericuetos legales y sociales de un caso ejemplar acaecido durante el siglo XVII, en Cartagena de Indias. No está sola en el recorrido, respalda su dicho con un amplio marco teórico, visible en la variada y extensa bibliografía.

Parte esencial de su aporte se encuentra en tal marco teórico, pues, para discutir el caso especial, la autora instala acertadamente los conceptos en juego que dilucidan la delicada relación entre el sujeto y el poder. La idea de la agencia situacional que utiliza, aplica y de alguna manera revitaliza, le permite un acercamiento omniabarcante al objeto de estudio. Desde este enfoque, las acciones del sujeto, derivadas de sus motivaciones, al interactuar con los esquemas políticos y religiosos que la rigen, producen resultados adecuados para discutir su nivel de resistencia, sus transgresiones probables y los desequilibrios internos del sometimiento preescrito, propios del mismo sistema que intenta la sujeción del individuo.

Así, la obra busca esclarecer la codependencia que una institución abre con su influencia en una sociedad diferente pero regida por los mismos convencionalismos



y códigos religiosos, esto es, al interferir con el ritmo social, la Inquisición modifica el sistema, pero también sufre cambios y adaptaciones provenientes del contexto en el que se inserta; tal correlación puede aplicarse en casi todos los casos de la instalación del tribunal en América y otras latitudes.

El estudio no se limita por los acontecimientos de la simple anécdota, sino que incluye la interacción teórica de los manuales e instrucciones para lidiar con la herejía, la brujería y la superstición, como un factor que se modifica en la versión de los inquisidores, sus intereses y personalidades, y todo ello aplicado a una vinculación social que cuenta con sus propias inercias y convencionalismos de poder y de percepción de la realidad americana.

Caso peculiar y significativo, las acusaciones contra seis mujeres en el primer auto de fe organizado a instancias de los inquisidores arribados a Cartagena de Indias, establecen una pauta que se extiende por décadas como antecedente directo del proceso. El expediente que la autora analiza y desentraña, el proceso seguido a doña Lorenzana de Acereto, no es únicamente un caso representativo, sino un pulso, un indicio, a la manera en que Ginzburg lo define, para seguir las pistas adecuadas y llegar a la interpretación cabal del fenómeno. Con este ejemplo, el lector encuentra la complejidad generada por los cruces de poderes, intereses, necesidades ingentes y teorías penales que los jueces inquisitoriales ponían en marcha; tal vez sin mucho conocimiento de las tormentas que desataban, o tal vez guiados por esos mismos cruces, los cuales, constituyen, al final, posiciones de control social y supremacía para algunos individuos, aquellos suficientemente hábiles en la manipulación de las conciencias.

Tampoco escapa al minucioso análisis de Díaz Burgos la relación estrecha que guardan los procesos de las mujeres acusadas de practicar hechicería y supersticiones en Cartagena con el estatus social y las necesidades económicas. De acuerdo a sus influencias entre los administradores de la justicia, las indiciadas fueron mejor o peor tratadas por los inquisidores: sus penas y exposiciones a la vergüenza pública en el templo y en el auto de fe, correspondieron precisamente a esa diferenciación, a tal grado que el castigo fue más monetario que corporal, pagaron más las que más tenían; mientras que aquellas mujeres, pobres y sin amparo, que hicieron de las prácticas mágicas una forma de conseguir recursos para subsistir, fueron más reprimidas físicamente. Estas realidades pecuniarias del ejercicio inquisitorial revelan una tendencia institucional cercana a la praxis administrativa, los operarios del poder estuvieron más pendiente de la acumulación de recursos para facilitar sus funciones institucionales, que de la aplicación de la teoría demonológica, por ejemplo, dados los casos sospechosos de brujería. De acuerdo a estudios similares, esa ligera pero significativa operatividad discrecional y contable, no resulta extraña, pues el tribunal local era de reciente creación y los representantes debían buscar la manera de capitalizar su oficio.



El proceso específico de Lorenzana de Acereto constituye, en este libro, un eje analítico. Efectivamente, su condición de mujer influyente dotó al proceso inquisitorial de peculiares matices, reveladores tratos y acuerdos subrepticios, casi tácitos, que dibujan el funcionamiento real de la maquinaria del poder.

A partir del esquema general que caracterizó y detalló a la hechicería, la versión particular de su mito constituye una narrativa que revela al sujeto y sus condiciones culturales, jurídicas, religiosas y personales. Una mujer criolla, entonces, acusada de hechicería en Cartagena, comparada con otras personas, tendría, frente al poder, un tratamiento y situacionalidad diferentes. Como efectivamente ocurrió en el ejemplo de la investigadora. En especial si ella misma construye la narrativa del expediente mediante sus confesiones voluntarias y aprovecha la estructura religiosa para escudarse, hasta lograr nivelar la interacción entre auto denunciante y fiscales. El asunto transita hacia la diferenciación de la ortodoxia porque, como lo narra la autora, doña Lorenzana ejecutó un plan de resistencia a partir de las exigencias oficiales de sumisión.

Más allá del rigor analítico, la obra permite conocer la personalidad inteligente de la mujer acusada, habilidad que se expresa justo mediante las limitaciones y prejuicios que privaban durante la época. De acuerdo a los pormenores del caso, Lorenzana de Acereto reconoció y puso en marcha todas sus posibilidades de defensa ante las circunstancias represivas e intentó jugar con las cartas que el propio sistema dispuso frente a ella. En este sentido, sus transgresiones parecen justificarse, al menos atenuarse. Sin duda, se trata de un caso de sumo interés para redefinir la figura femenina ante el sistema inquisitorial. Un aporte valioso que este libro lega para colaborar con la revisión de tan espinoso asunto.

ALBERTO ORTIZ

Universidad Autónoma de Zacatecas

albor2002@gmail.com





Esther FERNÁNDEZ & Mercedes ALCALÁ GALÁN (eds.) (2019).
Sex and Gender in Cervantes. Sexo y género en Cervantes.
Essays in Honor of Adrienne Laskier Martín.

Kassel: Reichenberger, 303 pp.
[ISBN: 978-3-944244-84-6].

No podemos menos que congratularnos ante la publicación de un volumen como este. En primer lugar, por la relevancia de la persona homenajeada; en segundo lugar, por la elección del tema que claramente expresa su título. En efecto, Adrienne L. Martín es una de las hispanistas estadounidenses más apreciadas de las últimas décadas y sus estudios cervantinos o sobre la poesía de los siglos XVI y XVII han renovado la manera de leer y de comprender algunos centros y algunas periferias de nuestras letras áureas, según demuestran las monografías *Cervantes and the Burlesque Sonnet* (1991) y *An Erotic Philology of Golden Age Spain* (2008), su edición de *La poesía erótica de fray Melchor de la Serna* (2003 y 2011, con José Ignacio Díez Fernández), de la antología *Poesía erótica del Siglo de Oro* (2006) o de compilaciones de ensayos como *Venus venerada* (2006 y 2007)¹. La introducción de Esther Fernández (pp. 1-14) ofrece una semblanza que revela muy acertadamente los temas e intereses que, como docente e investigadora, han forjado su trayectoria académica.

Asimismo, el tema de los ensayos reunidos, al tiempo que deja bien patente la importancia de la obra cervantina en las publicaciones de Martín, sugiere una lectura renovada de una cuestión que ha venido siendo del interés de la crítica literaria a ambos lados del Atlántico a lo largo de los últimos veinticinco años: pienso, por ejemplo, en dos misceláneas tan diversas como *Quixotic Desire* (1993) o *El*

¹ *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, Berkeley: University of California Press, 1991; *An Erotic Philology of Golden Age Spain*, Nashville: Vanderbilt University Press, 2008; *La poesía erótica de fray Melchor de la Serna*, edición de Adrienne L. Martín y José Ignacio Díez, publicada primero en *Canente. Revista Literaria*, 5-6 (2003) y en 2011 por *Analecta Malacitana* como *La poesía erótica de fray Melchor de la Serna: un clásico para un nuevo canon*; *Poesía erótica del Siglo de Oro: crítica y antología*, volumen especial de *Caliope*, 12.2 (2006); *Venus venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española*, edición de José Ignacio Díez y Adrienne L. Martín, Madrid: Editorial Complutense, 2006; *Venus venerada. Literatura erótica y modernidad en España*, edición de Adrienne L. Martín y José Ignacio Díez, Madrid: Editorial Complutense, 2007.



«*Quijote*» en clave de mujer/es (2005)². La circunstancia de que el título de este homenaje sea bilingüe anuncia que sus contenidos están redactados en inglés y español, aunque no se indiquen las razones, si alguna, que propician tal bilingüismo —tampoco se ofrece la adscripción universitaria de los/las autores/as, que quizá pudiera aclararla—.

La división en cuatro secciones no refleja tanto una voluntad de análisis de los diversos géneros literarios cultivados por Cervantes como una muestra plural de núcleos de reflexión: «Creative Deceptions in Seduction», «Peeping through Metaphors», «Cervantine Bodies and Gendered Identities» y «Cervantes' Feminisms». En este sentido, cabe admitir que el volumen hubiera sido todavía más rico si sus capítulos hubieran abordado más textos poéticos, narrativos y teatrales del insigne creador, pues la gran mayoría se concentra en las dos partes del *Quijote*. Se trata de una de las pocas notas sorprendentes que cabría subrayar, a mi juicio, habida cuenta de que ya Martín en su investigación sobre el soneto burlesco reivindicó la importancia de la poesía en el corpus cervantino, que en el presente homenaje brilla casi por su ausencia.

De acuerdo con Esther Fernández, los cuatro capítulos de la primera sección «examine the power of appearances in relation to desires, sexuality, and identity in a full range of Cervantine characters whose behaviours deviate from the norm, mainly in terms of social expectations» (p. 6). Sin duda, lo confirman los análisis de Frederick A. de Armas (pp. 17-30) sobre los equívocos sexuales y la inestabilidad de género en *La Galatea*, la reflexión sobre el canon de belleza femenino de David A. Boruchoff (pp. 31-52) o sobre la dialéctica entre realidad, imaginación, deseo y sexualidad de Adrián Pérez Boluda (pp. 53-70) en el *Quijote*, así como la aportación de Susan Byrne (pp. 71-88) en torno al tratamiento del incesto y del adulterio en el *Quijote* y en el entremés *El juez de los divorcios*, que dialogan con una obra legal poco conocida del siglo XVI: el *Tratado de los juicios...* de Antonio de la Peña (Biblioteca Nacional de España, ms. 6.379).

La segunda sección del volumen «gathers essays that approach sexuality and eroticism by means of metaphors, whether they refer to animals (mainly felines or equines), or social activities like eating or drinking» (p. 7). Así, José Ignacio Díez (pp. 91-112) ofrece una panorámica de la simbología erótica de los gatos en el Siglo de Oro que favorece el interrogante sobre su funcionalidad en el caso de Altisidora; Ana Laguna (pp. 113-132) aborda el juego especular erótico que puede establecerse entre Rocinante y su dueño; Sherry Velasco (pp. 133-152) valora las relaciones entre música y sexualidad en el episodio del retablo de Maese Pedro a la luz de la trayectoria vital y cultural de Cervantes; Carolyn A. Nadeau

² Ruth Anthony El Saffar y Diana de Armas Wilson (eds.), *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, Ithaca: Cornell University Press, 1993; Fanny Rubio (ed.), *El «Quijote» en clave de mujer/es*, Madrid: Editorial Complutense, 2005.



(pp. 153-166) analiza *El celoso extremeño* como una novela ejemplar en donde la cultura material (ropas, comidas, músicas) resultaría central para comprender las representaciones de género.

Los cuerpos y las identidades de género constituyen el eje de la tercera sección: la doncella guerrera que encarna la morisca Ana Félix en la segunda parte del *Quijote* es diseccionada por Jesús David Jerez-Gómez (pp. 169-194) con el propósito de alumbrar los usos cervantinos de esta tipología de personajes, de venerable estirpe. José R. Cartagena-Calderón (pp. 195-216), por su parte, selecciona la encrucijada que propicia fealdad física y masculinidad femenina para valorar la entidad de Aldonza Lorenzo / Dulcinea del Toboso. Mercedes Alcalá Galán (pp. 217-240) analiza la importancia de la maternidad en piezas teatrales y narrativas con el objetivo de subrayar no ya solo su relevancia en comparación con otros autores de la época, sino su importancia para dirimir cuestiones relacionadas con la religión, la legislación o la biología.

La última sección de este volumen —bautizada no sé si equívocamente— alberga tres capítulos de indudable atractivo, pues de la mano de Catherine Infante (pp. 243-259), Anne J. Cruz (pp. 261-284) y Rosilie Hernández (pp. 285-303) se analizan tres coordenadas que favorecen aproximaciones que reverberarán en ulteriores estudios: la primera aborda *La gran sultana* para analizar la importancia de las espacialidades en clave de género; la segunda reflexiona en torno a las ambivalencias sobre las que se ha construido un determinado discurso historiográfico a favor de la imagen ciertamente idealizada de nuestro autor; la tercera dialoga con géneros sexuales y géneros literarios para explicar la originalidad de las representaciones del erotismo en tantas obras cervantinas.

Como habrá podido deducirse de esta apretada síntesis, nos encontramos ante catorce estudios que, desde enfoques teóricos y metodológicos plurales, ofrecen muy originales aproximaciones en torno al tema que titula el volumen y que rinden justo homenaje a una hispanista cuya trayectoria ha demostrado la ineludible importancia de la sexualidad y de los roles de género en la cultura literaria española de los siglos XVI y XVII. La revisión que proponen de las fuentes primarias y secundarias más solventes, además, favorecerá que resulte especialmente útil para quienes deseen adentrarse en la bibliografía filológica, histórica y cultural más reciente en torno a Miguel de Cervantes y a *Don Quijote*.

RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ

Universitat de Lleida
mmmerida@filcef.udl.es





Dietmar FRENZ (2018). *Isabels faldellín. Ein infames Gerücht im Zentrum der Fehde zwischen Avellaneda und Cervantes.*

Heidelberg: Winter, 348 pp.
[ISBN: 978-3-8253-6924-8].

Uno de los grandes intereses de la crítica filológica española, la disputa entre Cervantes y Avellaneda, es el ámbito en el que se enmarca la obra de Dietmar Frenz, *Isabels faldellín. Ein infames Gerücht im Zentrum der Fehde zwischen Avellaneda und Cervantes* («El faldellín de Isabel. Un rumor infame en el centro de la querrela entre Cervantes y Avellaneda»). Frenz realiza una comparativa entre las obras de ambos autores, rastreando las referencias a cierto rumor que se extendió en la época, en el cual se indicaba que Isabel de Saavedra, la hija de Cervantes, habría recibido como regalo un faldellín por valor de doscientos ducados de un mercader portugués. La hipótesis planteada por el autor en este trabajo afirma que Avellaneda conocía el rumor y que incluyó referencias más o menos veladas en su segunda parte apócrifa, con el objetivo de difamar a las mujeres de la familia de Cervantes (las conocidas como «Cervantas»). Ante estas acusaciones, Cervantes se habría defendido tanto en su segunda parte del *Quijote* como en el póstumo *Persiles*. Según Frenz, cualquier otro lector del siglo xvii habría entendido también estas referencias, como parecen demostrar otros autores coetáneos. El rumor se extendió a partir de la investigación judicial del llamado caso Ezpeleta, ocurrido en 1605 en Valladolid, momento en el que residía allí la familia de Cervantes. Para defender su hipótesis, Frenz recoge la opinión de varios autores que encuentran referencias a este caso en las obras de ambos escritores.

El trabajo de Frenz está bien estructurado temáticamente. El primer capítulo supone una introducción al lector acerca de varias cuestiones, como son la descripción de los sucesos del caso Ezpeleta y una síntesis del contenido de las obras en las que se textualizó la querrela entre Cervantes y Avellaneda entre 1614 y 1617¹. Se centra el autor en indicar muchas de las réplicas a Avellaneda que realiza Cervantes en estas obras, apoyándose en numerosa bibliografía al respecto.

¹ Por parte de Avellaneda, su *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1614). Por parte de Cervantes, el *Viaje del Parnaso* (1614), las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* (1615), la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615) y el póstumo *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617).



Reserva el segundo capítulo para una mayor descripción del caso Ezpeleta y para mostrar de forma pormenorizada los detalles del rumor sobre el faldellín de Isabel. Los capítulos del III al VI suponen el centro del texto, donde Frenz estudia las referencias a este rumor en distintas obras, como *La pícaro Justina* (III), el *Quijote* apócrifo de Avellaneda (IV), la segunda parte del *Quijote* cervantino (V) y el *Persiles* (VI). El último capítulo, previo a las conclusiones generales, se destina a la mención del rumor en escritores coetáneos, como Quiñones de Benavente, Castillo Solórzano y Lope de Vega.

Con este trabajo, Frenz se sitúa a caballo entre la historia literaria y el comparatismo, utilizando herramientas de ambas disciplinas para fundamentar su tesis. De este modo, su estudio se sustenta, por un lado, en la búsqueda y análisis de elementos textuales que, según el autor, utilizan como referencia el mencionado rumor y, por otro, en la comparación de las distintas formas con las que lo muestran Avellaneda y Cervantes.

La aproximación de Frenz puede correr el riesgo de caer en el biografismo, ya que a veces da la sensación de estar forzando la lectura del texto según lo acontecido con la familia de Cervantes. Sin embargo, el autor se asegura de respaldar sus hipótesis con abundantes extractos textuales (tanto de Cervantes como de Avellaneda), así como de referencias bibliográficas de las que hace un extraordinario uso, mostrando un amplio control sobre lo que ha dicho anteriormente la crítica, tanto en la comparativa entre ambos escritores como en la relación de la obra de Avellaneda con el citado caso Ezpeleta. De este modo, Frenz muestra el rigor filológico que ha seguido en su investigación y que respalda su hipótesis.

En un trabajo con este carácter interpretativo es lógico que haya puntos más difíciles de sostener. Uno de los ejemplos más característicos es el capítulo III, donde se sugiere que en la obra de *La pícaro Justina* se menciona el rumor del faldellín como crítica a Cervantes, pese a que, como no oculta Frenz, fuera editada entre 1604 y 1605 «schon vor dem Ezpeletafall» (p. 78) [«mucho antes del caso Ezpeleta», el subrayado es del autor]. No obstante, el propio Frenz muestra sus dudas, tanto en el nombre del capítulo («Isabels faldellín in der *Pícaro Justina*?») como al afirmar que las hipótesis mantenidas en él «sind [...] Spekulationen (die sich vielleicht eines Tages untermauern oder bestätigen lassen)» (p. 83) [«son especulaciones (que quizá algún día puedan corroborarse o confirmarse)»].

Sin embargo, los posibles deslices mencionados no desacreditan el excelente trabajo que realiza Frenz al comparar cómo se desarrollan los elementos del faldellín y los doscientos ducados del rumor en las distintas obras. Este análisis interesa a los estudiosos cervantinos *per se*, se asocien o no estos elementos a la biografía de Cervantes. Frenz estudia cómo los diversos faldellines que aparecen en la obra de Avellaneda se mencionan generalmente en contextos lupanarios, en los que Avellaneda «den Wert des intimen Geschenks für Isabel [...] zum Hurenlohn



deklariert» (p. 92) [«declara el precio del regalo íntimo para Isabel [los doscientos ducados] [...] como pago de prostitutas»]. El ataque al honor de las «Cervantas» por parte del autor tordesillesco es correspondido, según Frenz, por Cervantes de tal forma que los faldellines de su obra se encuentran en posesión de mujeres de alto honor, como Dulcinea (en la cueva de Montesinos) o las pastoras de la falsa Arcadia. Frenz prosigue la comparación a través de los famosos doscientos ducados, recogiendo múltiples ocasiones en las que Cervantes habla de doscientos o dos mil escudos, que a veces se alternan con ducados, respondiendo a los de Avellaneda «mit einem raffinierten, ausgedehnten Spiel, in dem das Gold angeboten, zurückgewiesen, geschenkt und angenommen, schließlich verborgen, gesucht und beinahe geraubt wird» (p. 231) [«con un juego refinado y prolongado, en el cual el dinero es ofrecido, devuelto, regalado y tomado, finalmente prestado, buscado y, por poco, robado»], todo con tal de devolver el honor a su familia, según Frenz.

Como conclusión, solo resta afirmar que, bajo nuestro punto de vista, el trabajo de Dietmar Frenz es un estudio realizado con gran rigor filológico, con el que se ahonda en el conocimiento sobre una de las grandes obras de la literatura, tanto española como universal, y que muestra el interés que siguen teniendo en la actualidad (y más allá de nuestras fronteras) tanto la figura de Cervantes como el misterio de su disputa con Avellaneda, fuera quien fuese.

ALBERTO FERRERA-LAGO
Universidad Autónoma de Madrid
alberto.ferrera@estudiante.uam.es





Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ (2020).
Auto historial alegórico: El cetro de Josef.
Ignacio Arellano y Robin Ann Rice (eds.).

Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 154 pp.
[ISBN: 978-84-9192-144-8].

El cetro de Josef de sor Juana Inés —como el resto de sus autos sacramentales— es un texto poco recurrido por lectores e investigadores. Resalta, dentro de estas obras dramáticas de corto aliento el *Divino Narciso*, donde la alusión a la época prehispánica llama la atención desde las primeras líneas, sin embargo no es el único auto sorjuanino de un brillante interés por su excelencia literaria y sus alusiones filosófico-teológicas. *El cetro de Josef* se publicó por primera vez en el *Segundo volumen* de las obras de sor Juana Inés de la Cruz de 1692, pero no se tiene noticia de la fecha de creación ni el orden que ocupa entre los otros autos. Después de esta primera aparición se ha venido publicando en reimpressiones del *Segundo tomo* y en ediciones modernas de la obra de la monja, como la realizada por Alfonso Méndez Plancarte (1951-1955) que sirve de apoyo para el libro reseñado.

De reciente aparición es la excelente edición crítica de *El cetro de Josef* realizada por Ignacio Arellano y Robin Ann Rice. El libro, sin duda, es una gran contribución a los estudios sorjuaninos, ya que plantea una profunda reflexión acerca del auto sacramental y los postulados de la monja, los cuales colindan con la filosofía y la teología. Es la primera vez que encontramos un trabajo tan exhaustivo en este auto sacramental, lo que sin duda pone las bases para continuar los estudios acerca de sor Juana, quien, a pesar de ser una de las autoras novohispanas y áureas más estudiadas, su contribución literaria es al parecer inagotable. Además, nos congratulamos de que sigan poco a poco apareciendo versiones críticas de la monja que tanta falta hacen para la investigación literaria.

La introducción del libro nos muestra un especializado estudio, donde podemos conocer los pormenores de las ediciones donde ha aparecido *El cetro de Josef*, y el recorrido que ha tenido a través de los siglos en los que a la imprenta se refiere. Así mismo, es destacable la visión crítica de Arellano y Rice sobre otros acercamientos al estudio del auto, poniendo en claro las contribuciones que realmente añaden al conocimiento y aquellas que pueden pecar de demasiado



conjeturales e imaginativas. Sabemos, desde este punto de vista, que es necesario llevar los estudios literarios a un nivel filológico y no solo anecdótico, que no plantee más que un tópico resaltante de una obra literaria, un entendimiento a lo profundo del texto, no con conjeturas y sí con ciencia aplicada.

Después de la aportación sobre estudios importantes dentro del estado de la cuestión con referencia al auto, Arellano y Rice nos presentan una glosa de todas las partes de la obra, mostrando, no solo la temática de la cual trata cada segmento, sino también se señala el tipo de rima y métrica utilizado en el inicio de cada apartado y el análisis de cada personaje y situación de la obra. Merece la pena resaltar que los editores nos dan una visión no solo literaria de la obra, sino que a su vez nos facilitan la comprensión del texto desde el nivel teológico apoyándose sobre todo en santo Tomás y el la Vulgata. Sor Juana, como buena monja del siglo XVII, y más aún en una obra de corte religioso, hecha mano de sus conocimientos sobre la madre de las ciencias sin salir, como era lo esperado, de la ortodoxia de la Iglesia. Resalta también el uso de citas en latín de fuentes directas.

La segunda parte del libro consta de una edición crítica y ampliamente anotada, lo cual nos deja ver un arduo trabajo por parte de los editores. La fijación del texto tiene como base la *princeps* de 1692 en Sevilla y toma en cuenta la de Méndez Plancarte para un análisis comparativo. Las diferencias entre las versiones son pocas y están anotadas a pie de página.

Por lo que se refiere a la notación del texto, podemos observar varios tipos, las más relevantes se refieren a la especificación de los temas teológicos, con una referencia directa con los versículos del Antiguo Testamento al que corresponden y sobre todo con la Vulgata latina. Otro tipo de notas que resultan muy útiles son la aclaración de términos no usuales en el español actual, que sin duda ayuda al lector menos avezado a entender mejor el texto; los editores se apoyan en el *Diccionario de Autoridades* y en el *Tesoro de la Lengua* de Sebastián de Covarrubias.

Una de las áreas más interesantes del libro es la disertación que ronda a los personajes alegóricos que dan entrada al auto y, por supuesto, el enfoque teológico acerca del personaje de Lucero, el manejo que hace sor Juana de la inteligencia y la conjetura, que siendo atributos de Lucero (Lucifer) mantienen un diálogo por demás interesante. La dubitativa angustia de Lucero ante los acontecimientos en torno de José (hijo de Jacob) y más aún de un futuro al que no puede acercarse dan a este personaje un interés especial. Arellano y Rice saben destacar la pericia teológica de sor Juana, que nunca se sale del canon religioso y bíblico.

Por todo lo anterior comentado, la edición de Ignacio Arellano y Robin Ann Rice, sobresalientes autoridades en el tema, está encaminado para ser indispensable



en las futuras investigaciones acerca *El cetro de Josef*. Es plausible la realización de ediciones críticas con un buen manejo de la ecdótica y análisis agudos y expertos, por lo que es de celebrarse esta contribución de los editores. Se le debe a sor Juana Inés de la Cruz ediciones de esta envergadura, que nos ayuden a valorar y disfrutar más de la obra de nuestra Décima Musa.

LAURA YADIRA MUNGUÍA OCHOA

Universidad Panamericana / Guadalajara

lmunguia@up.edu.mx





Sagrario LÓPEZ POZA *et alii* (eds.) (2019).

Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz.

A Coruña: Universidad da Coruña / Universidad Autónoma de Madrid / Hispanic Seminary of Medieval Studies / Queen Sofia Spanish Institute, 832 pp.

[ISBN: 978-84-9749-704-6].

A principios del 2019 se publicó *Docta y Sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*. Este volumen es el resultado de la colaboración de cinco organizaciones diferentes (el Servicio de publicaciones y el Seminario interdisciplinar para el estudio de la literatura áurea de la Universidad da Coruña, la Universidad Autónoma de Madrid, el Hispanic Seminary of Medieval Studies, y el Queen Sofia Spanish Institute). La edición del volumen corrió a cargo de seis investigadores: Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta. Esta labor, fruto del trabajo conjunto de tantas y tan variadas instituciones y personas, no solo es reflejo de la entidad del proyecto, sino que también es un testimonio de la dilatada carrera profesional de la profesora Schwartz, recientemente fallecida, de la fecundidad de su trabajo y, especialmente, de la generosidad con la que lo emprendió, por la cual nos sentimos agradecidos tantísimos hispanistas, colegas y discípulos.

Abre el volumen una semblanza de la estudiosa argentina (pp. 15-17), seguida de su bibliografía (pp. 19-35). El cuerpo principal del volumen se compone de 39 estudios firmados por investigadores de diferentes universidades europeas, de América del Norte y del Sur. Los temas y el enfoque de estos son tan variados como lo fue el trabajo de la profesora Schwartz.

Un bloque significativo de capítulos trata sobre la obra de Quevedo (diez artículos en total). No podía ser de otra manera si consideramos que gran parte de la investigación de la académica corresponsal de la Real Academia Española se centró en la figura y las obras de este autor político y satírico áureo. Tres de ellos estudian aspectos de la transmisión textual quevediana. En su detallado estudio de la transmisión manuscrita de *El alguacil endemoniado* Antonio Azaústre, aunque no puede proponer un *stemma* de los diferentes testimonios, llega a la conclusión de que el texto que aparece en los ff. 312v-20v del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Francia bajo la signatura «Espagnol 354» debe ser considerado el *codex optimus*. Mariano de la Campa Gutiérrez estudia diferentes



impresiones de los *Romances varios de diversos autores* en las que se recogen aproximadamente un centenar de poemas quevedianos. Fernando Plata firma un estudio, modelo de trabajo filológico serio, donde tras cotejar 74 manuscritos de *La Perinola*, primero fija un pasaje hasta ahora deturpado y a continuación lo explica. El texto primigenio que leía «en la conclusión de los amores, en que nombra un barranco antiguo y moderno entre alguna gente honrada» (y no *varraco* como recogen la mayoría de los editores del texto) hace referencia a una zona de Madrid así denominada (barranco) y dedicada a la prostitución.

El trabajo que firma Francisca Moya del Baño explora la influencia de Plauto en Quevedo, cuyos ecos son mucho menos frecuentes de lo que uno, en principio, podría esperarse. Tras analizar diferentes pasajes de *Su espada por Santiago*, *Lágrimas de Jeremías*, *la España defendida*, y *La carta a Luis XIII*, esta investigadora prueba que el escritor tenía un profundo conocimiento de la obra plautiana. Valentina Nider se fija en la interpretación que el personaje de Belisardo recibe en la obra quevediana, sutilmente diferente de la tradición anterior (que lo pinta únicamente como inocente víctima), pues Quevedo insinúa que el valido bizantino es también culpable ya que sus riquezas no eran sino el fruto de rapiñas realizadas durante violentas campañas militares. Por su parte, Isabel Pérez Cuenca interpreta la relación entre Quevedo y el III marqués de Velada bajo una nueva luz, basándose en el epistolario de nuestro escritor, textos que considera claves a la hora de descubrir las redes clientelares durante la privanza de Olivares.

Tres trabajos se centran en obras específicas quevedianas: Marie Roig Miranda posa su refrescante mirada en los *Sueños*, que considera una forma narrativa original, un nuevo tipo de novela; Javier San José Lera, en un documentadísimo estudio, explora *La Política de Dios* como texto exegético, un comentario bíblico, donde el texto sagrado se carga de contenido político y se convierte en fuente de enseñanzas sobre cómo reinar; Adrián M. Izquierdo examina el *Anacreón castellano*, donde en su exégesis parafrástica un joven Quevedo demuestra su erudición.

Un segundo bloque de trabajos abordan cuestiones relacionadas con Cervantes y su obra (cuatro estudios en total). De estos, tres están dedicados al *Persiles*. Especialmente interesante me ha resultado el trabajo de Santiago Fernández Mosquera, quien reivindica una lectura de la obra en clave literaria frente a los estudios, tan numerosos, que quieren ver en esta una composición de carácter doctrinal, religioso. El académico gallego llega a la conclusión de que «lo que en principio se presentan como virtudes inherentes al género del que procede la narración se convierten en vicios literarios y, siendo vicios, Cervantes los ataja con su mejor antídoto: su inteligente ironía» (p. 296). Notable es también el trabajo de Isabel Lozano-Renieblas, excelente cervantista, que analiza el episodio de los falsos cautivos (*Persiles*, III, 10) donde «la máscara cómica deja entrever una lección de “injusticia social” al tiempo que denuncia la amarga cara de la pobreza



y la cruda realidad a la que habían de enfrentarse los cautivos a su regreso del cautiverio» (p. 434). Por su parte, Juan Diego Vila se acerca a la obra testamentaria cervantina como un modelo del estilo de senectud del inmortal autor. Finalmente, Agustín Redondo fija su atención en dos episodios donde una mujer cae desde una torre (*Quijote*, I, 16; y *Persiles*, III, 14) y rastrea los ecos de diferentes tradiciones grecolatinas, bíblicas y folklóricas en los mismos.

Son dos los trabajos que exploran la recepción e influencia de las composiciones gongorinas en las colonias y cómo en estas el modelo del Viejo Mundo se contrabalanceó con el patrimonio autóctono. Mercedes Blanco se centra en el ámbito de Nueva España, mientras que Miguel Martínez se circunscribe a la Capitanía General de Filipinas. Por su parte, el estudio firmado por Melchora Romanos estudia la pervivencia de Séneca en las anotaciones que Pedro Díaz de Rivas hizo a los poemas mayores del poeta cordobés.

El resto de los artículos resultan difíciles de aglutinar. Encontramos estudios que abordan todo tipo de cuestiones sobre obras y autores áureos, su lectura, su transmisión, interpretación y recepción. Los hay dedicados a composiciones poéticas concretas (por ejemplo, Aurora Egido se centra en el soneto XIV Garcilaso mientras que Juan Montero Delgado saca a la luz un soneto hasta ahora desconocido de Pedro Espinosa). Otros tienen un enfoque más amplio. Dentro de estos me parecen especialmente meritorios el estudio de Flavia Gherardi y Pedro Cátedra sobre la influencia del *Discorso in difesa della poesia* de Gian Ambrogio Biffi en la poesía italiana y española; y el de Donald Cruickshank, quien busca puntos de contacto entre *El lindo don Diego* de Moreto y la comedia calderoniana *Guárdate del agua mansa*.

Cuatro capítulos abordan autores modernos. Alison Maginn estudia a Rubén Darío; Nuria Morgado rastrea la pervivencia de temas barrocos en el pensamiento literario de Antonio Machado; Almudena Vidorreta ve en santa Teresa de Jesús una precursora de las escritoras Gabriela Mistral y Alfonsina Storni; y José María Pozuelo Yvancos con un acercamiento interdisciplinario, estudia la influencia de la cinematografía en la escritura de Javier Cercas.

Dejamos de mencionar algunos estudios firmados por investigadores de calibre: son los de Javier Blasco, Susan Byrne, Manuel Ángel Candelas, Antonio Carreño, María D'Agostino, Trevor J. Dadson, Ottavia Di Camillo, Hilaire Kallendorf, José Enrique Laplana, Begoña López Bueno, Sagrario López Poza, José Martínez Millán, Clayton McCarl, Manuel Rivero Rodríguez y Luis Sánchez Lailla. No es por falta de méritos o de calidad, sino por cuestiones de espacio y necesidad de concisión. Además, consideramos suficientemente probado que el volumen que tenemos entre manos es un buen reflejo de lo que fue la labor investigadora de la erudita Lía Schwartz: es variado tanto en su enfoque como en los temas, nada que tenga que ver con la literatura áurea le es



extraño, extendiendo su alcance más allá de los límites de este periodo. Vemos, sin embargo, unas líneas de investigación sólidas que, como no podía ser de otra manera, se corresponden con las que fueron centrales en los estudios de la investigadora a la que se homenajea: Quevedo, Cervantes, Góngora, la relación entre los autores grecolatinos con los escritores españoles áureos, etc. Esta rara colección de trabajos de gran calidad firmados por investigadores serios y reputados filólogos es el perfecto homenaje a una erudita cuyo reciente fallecimiento deja un vacío difícil de llenar.

IÑAKI PÉREZ-IBÁÑEZ
University of Rhode Island
ignacioperez@uri.edu





Diego MARTÍNEZ TORRÓN (2017).
Cervantes y el amor.

Sevilla: Ediciones Alfar S.A, 266 pp.
[ISBN: 978-84-7898-736-8].

Al acercarnos a la literatura española hay un nombre que destaca y es el de Miguel de Cervantes. Son muchos los investigadores que han dedicado su labor y su tiempo al estudio de este escritor y su obra. Con este libro, Martínez Torrón nos quiere ofrecer una nueva perspectiva para llegar a conocer mejor los textos del creador de *El Quijote*. A través de un tema reconocido por todos, el amor, ha realizado un análisis de las obras cervantinas para mostrar cómo aparece en ellas y cómo quería su autor representarlo.

Para poder llevar a cabo el tema expuesto, nos ofrece unas notas preliminares que cree necesarias para que el lector comprenda cómo ha hecho el análisis. Comienza con un breve recorrido por las narraciones previas a Cervantes y que pudieron influirle en su creación literaria. Toma como base la obra de Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, centrándose en los apartados donde se habla de los libros de caballería, fuente de inspiración en la que estaría basada la escritura de *El Quijote*. Destaca a Nobili, Casteglione y León Hebreo como posibles influencias para lo que hará después el autor alcalaíno con el tema del amor, dejando claro que va a superarlos.

Después de la breve introducción, analiza las obras cervantinas siguiendo el orden cronológico de publicación. Hay algunos textos a los que dedica más espacio que a otros, dependiendo de la repercusión que han tenido a lo largo de los años.

La primera obra en la que va a mostrar cómo se aborda el amor es *La Galatea*, es decir, una obra pastoril donde podemos encontrar el tema citado como hilo conductor de la historia. Después se adentra en el mundo de las *Novelas ejemplares* mostrando los diferentes elementos que usa para la representación del amor en ellas. Por ejemplo, observamos que aparece el amor casto que tiene como fin principal el matrimonio; los diferentes obstáculos que surgen cuando se trata de llegar al amor puro; o los matrimonios múltiples. A pesar de la diferencia entre los textos que forman este volumen de novelas, el amor aparece como un claro *leitmotiv* en todos ellos. Además, no quiere dejar en el olvido el teatro de



Cervantes, dedicándole un breve apartado en esta obra, ya que, aunque es más escaso que otras creaciones literarias del autor, también podemos ver el tema citado en él, basado en más de una ocasión en las vivencias propias del escritor.

Las dos últimas obras que trata en esta investigación, y a las que dedica la mayor parte del espacio del libro, son *El Quijote* y *El Persiles*. Estos textos los desmenuza poco a poco para que quede clara cuál es la postura que tiene Cervantes sobre el amor. Además, para ambos escritos realiza un estudio previo a modo de contexto y muestra cómo el autor supera la norma establecida en el panorama literario de la época.

En el capítulo dedicado a *El Quijote* observamos cuál es el ideal de amor de su creador, un amor casto que tiene como finalidad el matrimonio. En esta obra hay una fuerte dicotomía entre lo real y lo ideal, que también se muestra a través del tema. Don Quijote y Dulcinea serían los representantes del amor ideal mientras que Sancho y su mujer formarían el real. Finaliza el apartado haciendo una reflexión sobre las mujeres que aparecen en esta importante creación literaria, centrándose en las figuras de Dulcinea, para ver a esa amada ideal, y de Marcela, mujer independiente y representante del amor no correspondido.

Al adentrarse en el mundo de *El Persiles*, aparece de nuevo la defensa del amor casto, aunque el lascivo también está presente. Solo el primero produce satisfacción y el segundo conlleva problemas que no suelen tener un buen final.

El libro termina con dos apartados llamativos y una extensa bibliografía. En el primero encontramos las conclusiones, donde expone cuáles son y cómo ha llegado hasta ellas. En el segundo, añade un apéndice que presenta como pequeñas anotaciones para que se comprenda mejor su metodología y que versa sobre su concepto de ideología y cómo se refleja en diferentes ámbitos.

Aunque este documento ofrece mucha información sobre las obras de Cervantes, es importante recalcar que no está dirigido a un público general. Cuando se lleva a cabo el análisis de los textos, en muchas ocasiones se nos ofrecen solo pequeñas pinceladas del argumento de la obra sobre la que está hablando, lo que ocasiona que si el lector no la conoce pueda perderse en las explicaciones y no comprender lo que trata de decir. Incluso, aunque las hayan leído, es posible que tengan que recurrir a los textos para saber a qué apartado o trama está haciendo referencia el investigador. Por lo tanto, estamos ante un libro dirigido a un conjunto de lectores muy concretos y ansiosos de saber más sobre Cervantes y el amor. Otro punto que puede ocasionar algunos problemas en la lectura es el apartado del apéndice; aunque el tema tratado en él sea interesante a nivel de aprendizaje sobre la ideología y su contexto, no está del todo enlazado con la investigación en sí. A pesar de esto, estamos ante una redacción muy completa sobre las obras cervantinas y el tema seleccionado como eje principal del estudio.



En conclusión, esta publicación nos muestra otro punto de vista para acercarnos a uno de los escritores más reconocidos del panorama literario español y así ver cómo trata un tema tan reiterativo dentro de esta tradición, el amor. Además, gracias a los estudios preliminares que aporta, nos muestra cuáles pudieron ser las bases en las que el autor alcalaíno se formó y cómo acabó superándolas para convertirse en el Cervantes que hoy conocemos. No es un texto que se preste a una lectura pasajera, sino que está enfocado a lectores con un conocimiento concreto de las relaciones que se analizan en él para sacarle el máximo provecho posible.

ROCÍO PÉREZ-GIRONDA

Universidad Autónoma de Madrid

rocio.perezg@estudiante.uam.es





Yoshimi ORII y María Jesús ZAMORA CALVO (eds.) (2020).
Cruces y áncoras. La influencia de Japón y España en un Siglo de Oro global.

Madrid: Abada Editores, 294 pp.
[ISBN 978-84-17301-00-0].

Japón, ese país exótico que en los últimos años se ha convertido en el objetivo predilecto de turistas y divulgadores españoles, es un lugar en el que confluyen misticismo e innovación. La estrecha relación entre ambos países no es algo nuevo. Hace cuatro siglos, estas tierras atrajeron a un sinfín de occidentales en busca de satisfacer sus expectativas comerciales, si bien es cierto que hay que destacar a los personajes que dominaron la escena política, económica y religiosa en una época tan convulsa en ambas partes del mundo, los jesuitas. Con sus modales e inteligencia supieron granjearse amistades, en las que ambas partes conseguían un rédito.

Los jesuitas se convirtieron en el eje entre ambos mundos, moviendo los hilos de su influencia con tal pulcritud que ni la misma Aracne durante su famosa competición. Nagasaki fue la gran sede del poder que la Orden había conseguido acumular durante años de gran esfuerzo en tierras niponas. El viento había soplado a su favor desde hacía décadas, siendo Oda Nobunaga, el papa y Portugal sus grandes protectores a la vez que sus benefactores. Sus acuerdos habían favorecido el comercio tanto portugués como japonés y no solo movieron mercancía, los flujos de personas fueron una constante, con los jesuitas aportando su granito de arena en la misión japonesa y japoneses que se acercaron a los confines del mundo conocido por ellos, con el fin de visitar tierras cristianas. No obstante, el mundo que habían construido pronto empezó a tambalearse, cayendo rápidamente los cimientos de su misión. Toyotomi Hideyoshi y el clan Tokugawa consideraron a los jesuitas y, para ser más exactos, a todo el mundo cristiano, como elementos subversivos perjudiciales para las estructuras del país. Los jesuitas tuvieron que hacer frente a numerosas vicisitudes desde aprender un nuevo idioma, la escasez de recursos económicos y, por ende, problemas de financiación, hasta resistir la llegada de nuevas órdenes que alteraron sus modos de vida.

Todos estos puntos han sido presentados e investigados a lo largo de las casi trescientas páginas que componen el libro *Cruces y áncoras. La influencia de Japón y España en un Siglo de Oro global*. Autores de gran prestigio han aportado



los resultados de sus investigaciones desde cada una de sus áreas. Cabe destacar la facilidad con la que se lee, gracias a un lenguaje sencillo e inteligible para cualquier público, sin complejos tecnicismos y con minuciosas aclaraciones o aportes que se encuentran a lo largo de las numerosas notas a pie de página de las que consta el libro. Si bien, el capítulo de Masayuki Toyoshima contiene un lenguaje más específico, orientado a un lector con conocimientos previos en gramática.

Cada capítulo se desarrolla con gran esmero, aportando una extensa y completa bibliografía que justifica el valor de la obra. Los trabajos de Maria Grazia Petrucci y Renata Cabral Bernabé pueden considerarse como la columna vertebral del libro, sirviendo de base para una primera toma de contacto sobre el tema que, posteriormente, desglosa su contenido a lo largo de los siguientes capítulos. Por otro lado, leer el capítulo de Hiroyasu Nakai es averiguar cómo el teatro era un mecanismo para transmitir en Occidente las ideas básicas de la misión jesuita en Japón, a través de los hechos y milagros de Francisco Javier. Asimismo, Nakai ha analizado cuidadosamente el relato y a sus personajes, estableciendo posibles paralelismos con la realidad y destacando las incongruencias históricas, así como la idealización de la misión.

En los últimos capítulos, la interdisciplinariedad que comentaba en anteriores líneas se hace cada vez más patente con la inclusión de temas tan variados como el análisis de obras teatrales, el arte como vehículo de transmisión religiosa y como elemento de comercio, la narrativa de los diccionarios y compendios de las lenguas niponas, latinas y portuguesas o, incluso, tiene cabida un capítulo dedicado completamente a cuentos infantiles. Quizás, este último capítulo junto al once, centrado en la comparación entre los términos de duende y *hana*, son los que pueden desentonar debido a su temática, que va más allá de la historia o del estudio de la gramática que se ha ido desarrollando a lo largo de la obra. No obstante, son un añadido que enriquecen con una mirada más amplia a la comparación de ambos mundos, sin circunscribirse a una sola época histórica, desde el siglo XVI al XX, o tomando como protagonistas de la obra a determinadas figuras.

Sin duda, una perfecta selección de contenidos que harán las delicias de cualquier ávido lector interesado en ampliar sus conocimientos sobre las aún insuficientemente estudiadas relaciones entre el país del Sol Naciente y un Occidente poderoso y ambicioso, deseoso por extender sus fronteras más allá de los territorios conocidos en la época.

SARA MARÍA ARIAS GÓMEZ
Universidad de Castilla – La Mancha
SaraMaria.Arias@alu.uclm.es





Lorenzo de SEPÚLVEDA (2018).

Romances nvevamente sacados de hystorias antiguas dela cronica de España

(Martín Nucio, Amberes, S.A.). Ed. facsimil.

Estudio de Mario Garvin. José J. Labrador Herraiz (coord.).

Ciudad de México: Frente de Afirmación Hispanista, 762 pp.

[ISBN: 978-84-09-03415-4].

Esta nueva edición facsimilar de los *Romances nvevamente sacados de hystorias antiguas dela cronica de España* nos permite acceder a un volumen poco conocido por la crítica. El estudio preliminar de Mario Garvin tiene como objetivo desmentir los juicios erróneos acumulados en torno a esta obra y proponer nuevas perspectivas para su análisis. Garvin desarrolla en extenso la tesis que propone en su imprescindible artículo «Los *Romances* de Lorenzo de Sepúlveda: de las ediciones antuerpienses a la *princeps*» (2018). Su hipótesis de una edición intermedia, hoy perdida, entre la *editio princeps* y las de Steelsio y Nucio es el hilo conductor de la introducción. A partir de esta idea, nos ofrece varias claves para el entendimiento no solo de la edición de los *Romances* que estudia, sino del complejo entramado editorial en el cual surgió.

Garvin inicia su estudio con una advertencia sobre la recepción crítica de los *Romances*. Observa que fue condicionada por el desconocimiento de la edición sin año y se basó en los juicios hechos sobre las ediciones de 1551 y 1566. Avanza en este primer capítulo con una descripción comparativa de los volúmenes impresos por Nucio y Steelsio, seguida de una cuidadosa relectura del prólogo incluido por Nucio y el examen de los textos ajenos a Sepúlveda. De esto deduce una relación de dependencia basada en la posible existencia de una edición antuerpiense perdida, la cual serviría de base para las de 1551 y s.a.

Examina los criterios seguidos por Sepúlveda para seleccionar la información, por lo que reconoce en la obra de Sepúlveda procedimientos similares a los utilizados por otros autores al romancear distintas obras en prosa. En este punto, no considera que el autor pudiera tener un conocimiento de la tradición impresa tan amplio como Nucio para elegir las materias de sus *Romances*. Tan solo lo tiene por conocedor de los procedimientos narrativos del Romancero: «un análisis detallado de la *princeps* [...] revela un conocimiento notable de los textos y los modos narrativos, pero no —al contrario de lo que sí ocurre con Nucio— un uso



consciente de los textos puestos en circulación anteriormente» (p. 51). Con base en esto, Garvin propone el orden que debieron presentar los textos en la edición *princeps*: «tal y como Sepúlveda plantea su tarea en el prólogo, sería impensable que eligiese para sus romances un orden distinto al que le impone la *Crónica*. Doy por seguro que el orden de la *princeps* —salvo algunos casos puntuales a los que haremos referencia— coincidiría básicamente con el de los materiales en la obra de Ocampo» (p. 52). Esta hipótesis de presentación de los materiales se prolonga en una revisión de los recursos por los cuales Sepúlveda crea una trabazón narrativa entre sus romances.

Se ocupa de la edición flamenca que supone perdida. Ofrece una interesante revisión del prólogo contenido en s.a., el cual sospecha que ya aparecía en la hipotética edición anterior. De este texto rescata algunas claves que le permiten deducir la manera en la que Martín Nucio consideró los *Romances* de Sepúlveda dentro de su propio proyecto editorial. Para Garvin, la obra de Sepúlveda adquiere una nueva dimensión como complemento del *Cancionero de romances*. Por ello, señala la reorganización de los textos y el añadido de varios romances en el último pliego del volumen. Analiza y trata de determinar las fuentes de estos agregados. Advierte procedimientos y giros estilísticos muy similares que lo llevan a sospechar de la autoría única del famoso Caballero Cesario. Subraya Garvin que nos enfrentamos a un vasto número de posibles fuentes, las cuales son prácticamente imposibles de cotejar en su totalidad. Utiliza un método de descarte por cercanía temporal y geográfica para acotar los posibles textos fuente para los romances.

Garvin analiza los añadidos a la edición sin año y la relación que tienen con la *Silva* de Esteban de Nájera. Considera que, si bien la *Silva* no tuvo influencia sobre el primer estadio del proyecto editorial de Martín Nucio, sí puede relacionarse con el segundo momento de este proyecto. Garvin estudia la relación entre las dos empresas editoriales, sobre todo, con los *Romances* de Sepúlveda, pues ambos se orientan a ofrecer textos que no circularon en pliegos. La comparación entre estos deja ver como algunos añadidos por Nucio presentan versiones de la *Silva* mucho más apegadas a las fuentes, lo que quiere decir que el Caballero Cesario, a quien también le dedica parte del análisis, conoció con anterioridad los romances publicados por De Nájera y a partir de ellos emprendió sus reelaboraciones.

Añade una tabla de correspondencia de los *Romances* de Sepúlveda con la *Crónica*. En ella se registran los romances en orden cronológico, con incipit, título que presentan en el impreso y folios de la *Crónica* que sirven de fuente. La tarea se dificulta por la presencia de romances con el mismo incipit. Posiblemente esta sea la causa de la relación de dos romances con folios de la *Crónica* equivocados y la falta de un tercero. Aparecen de esta manera: «18. Esse buen cid campeador / brauo va por la batalla | Otro del Cid | Ocampo, IV, f. ccciv» y «21. Esse buen cid campeador / ya se parte de Castilla | Otro romance del Cid | Ocampo, IV,



f. cccviii» (p. 206); no registra «Esse buen Cid campeador / de çaragoça partia», posiblemente porque del mismo folio (CCCXLV) depende también «En batalla temerosa», que sí aparece en la tabla. El orden correcto, cuando se considera «Esse buen Cid campeador / de çaragoça partia», sería: 18. «Esse buen Cid campeador / ya se parte de Castilla | Ocampo, f. CCCI^v, 21. Esse buen Cid campeador / de çaragoça partia | Ocampo, IV, f. CCCVIII^r y 31. Esse buen Cid campeador | brauo va por la batalla | Otro del Cid | Ocampo, IV, f. CCCXLV^v».

Sigue al extenso estudio la edición facsimilar de los *Romances* de Sepúlveda, impresos por Martín Nucio en Amberes. El esfuerzo del Frente de Afirmación Hispanista es loable pues pone a nuestro alcance material de difícil acceso, resguardado por la Hispanic Society of America en Nueva York. La reproducción salva las dimensiones del dozavo y nos permite el conocimiento de la impresión y sus detalles. Contamos ahora con una herramienta fundamental para el conocimiento de un texto, de la que solo disponíamos de una edición moderna hecha por Antonio Rodríguez-Moñino en 1967.

Esta publicación amplía nuestra perspectiva sobre las obras que se publicaron por aquellos años y nos animan a reformular los juicios que han pesado sobre la obra durante prácticamente dos siglos. El estudio de Mario Garvin, precedente a esta edición de los *Romances* de Sepúlveda, es una clara muestra de la legítima preocupación por proponer nuevas perspectivas de análisis para el romancero impreso. El trabajo subraya la necesidad de estudiar estas obras en su conjunto, pues de esta forma se nos desvelan aspectos esenciales para su comprensión. Este volumen es un excelente punto de partida para continuar los estudios sobre el fenómeno y otorgar el lugar que merece esta obra en la historia de nuestra literatura.

LUIS CARLOS VENTURA ESCUDERO

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

csh2153047666@titlani.uam.mx



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 XXXIX, correspondiente a 2020, se encuentran en proceso de valoración cuatro artículos, a los que hay que sumar otros treinta y uno recibidos desde octubre de 2019. Se ha finalizado la evaluación anónima, realizada por dos especialistas de prestigio en el área (*peer-review*) de veintisiete artículos, resultando aceptados dieciocho y rechazados nueve.

Recibidos (01/10/2019 a 31/08/2020)	31
Aceptados	18
En revisión	4
Rechazados	9
Publicados en 2020 (autores UAM)	2
Publicados en 2020 (autores externos)	16



NORMAS DE ENVÍO Y ADMISIÓN DE ORIGINALES

1. CRITERIOS GENERALES

1.1. PRESENTACIÓN DEL TEXTO Y TIPOGRAFÍAS

La revista acepta trabajos científicos originales e inéditos en español sobre temas de Filología Hispánica, con preferencia por los relacionados con la literatura del Siglo de Oro.

Los textos se enviarán en formato digital Word (doc, docx) sin protecciones. El título del artículo deberá ir acompañado de su traducción al inglés, seguido del nombre del autor o autores, con su adscripción académica y su correo electrónico institucional. Se requiere también un resumen del trabajo en español (de cinco a siete líneas, no más de 250 palabras) con su traducción inglesa (*abstract*). Deben destacarse unas palabras claves (entre cuatro y siete), en español y en inglés (*keywords*), para facilitar la indexación de la revista.

Los artículos no deben exceder de 15 páginas en 1.5 interlineado (o unos 33.700 caracteres con espacios incluidos). Se escribirá en Times New Roman, cuerpo 12. Las citas y notas a pie de página irán en Times New Roman, cuerpo 10. En caso de utilizar tipografía no ordinaria (latín, griego, árabe, etc.), se adjuntará en archivo aparte la fuente utilizada.

El título del artículo irá centrado, en mayúscula (letra: Times New Roman, cuerpo 14). El nombre del autor irá centrado, en versalita, 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 (siempre en minúsculas) de sus autores, cuyos nombres se darán completos. Cuando hay varios autores solo se hace preceder el apellido del primero. Cuando hay varias referencias de un autor, se ordenan por orden cronológico. Nunca se sustituye el nombre de un autor por raya larga. El lugar de publicación se mantiene en el idioma original (London: Tamesis Books). No deben incluirse obras no citadas.

2.3. DOI. DIGITAL OBJECT IDENTIFIER

En la medida de lo posible, en el apartado «Bibliografía» debe incluirse el DOI en todas aquellas publicaciones que lo tengan. Para ello, cuando un autor esté preparando el original, puede realizar una búsqueda en la herramienta llamada Simple Text Query (<www.crossref.org/SimpleTextQuery/>), de la agencia CrossRef,



que emplea el Servicio de Publicaciones de la UAM para la validación del DOI. Es posible consultar un breve manual denominado «Buenas prácticas para la concesión de DOI», accesible en <<https://www.uam.es/ss/Satellite/es/1234895329205/contenidoFinal/Revistas.htm>>.

2.4. EJEMPLOS DE BIBLIOGRAFÍA

Libros: APELLIDO, Nombre (año). *Título del libro*. Nombre apellido [si lo hay] del editor o traductor, etc. (ed. | coord. | trad.). Nombre de la serie o colección [si procede]. Lugar de la publicación: Editor, n.º del volumen [si hay varios], páginas citadas [si procede], edición empleada, [si procede].

- GOMBRICH, Ernst H. (1992). *Historia del Arte*. Rafael Santos Torroella (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 15.ª ed.
- GRACIÁN, Baltasar (1995). Oráculo manual o arte de prudencia [1647]. Emilia Blanco (ed.). Madrid: Cátedra.
- LLERA, José Antonio (2017). *Vanguardismo y memoria: la poesía de Miguel Laborleta*. 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.) (2018). *Mujeres quebradas. La Inquisición y su violencia hacia la heterodoxia en Nueva España*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (1983). *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]* [1647]. Alicia Yllera (ed.). Madrid: Cátedra.

Artículos: AUTOR, Nombre (año). «Título del trabajo». Título de la revista, n.º [siempre en numeración arábiga], páginas.

- ARIAS CAREAGA, Raquel (2015). «León Felipe alista a don Quijote en el bando republicano». *Edad de Oro*, 34, pp. 57-68 <<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: AUTOR, Nombre (año). «Título del trabajo». En editor/coordinador, *Título del libro*. Lugar de la publicación: Editor, páginas.

- REY HAZAS, Antonio (2006). «Algunas consideraciones sobre Cervantes y Lope de Vega». En Rafael Bonilla (coord.), *El Quijote (1605-2005): actas de las Jornadas celebradas en Córdoba del 2 al 4 marzo de 2005*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 37-57.



Tesis: AUTOR, Nombre (año). *Título de la tesis*. Dirección [tesis doctoral]. Lugar: Institución académica en la que se presenta, páginas citadas [si procede].

MORALES ESTÉVEZ, Roberto (2017). *La bruja filmica. Conversaciones entre cine e Historia*. José Martínez Millán (dir.) [tesis doctoctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/680550/morales_estevez_roberto.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consulta: 03/05/2018].

Libros, artículos o páginas en internet:

JUAN DE LA CRUZ, San (2008). *Poesías*. Edición, introducción y notas de María Jesús Mancho Duque. Centro Virtual Cervantes <<https://cvc.cervantes.es/obref/sanjuan/default.htm>> [Consulta: 10/08/2018].

PÉREZ-VILLANUEVA, Sonia (2019). «Las mujeres criptojudías en la primera mitad del siglo XVIII: recuperación histórica e Inquisición». *Edad de Oro*, 38, pp. 197-216 <<https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/edadoro2019.38.010/11423>> [Consulta: 12/12/2019]. DOI: <http://doi.org/10.15366/edadoro2019.38.010>

CONGRESO INTERNACIONAL «MUJER, VIOLENCIA E INQUISICIÓN». Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, marzo de 2018 <<http://www.mariajesuszamora.es/mujer-violencia-inquisicion/>> [Consulta: 10/03/2018].

Documentos audiovisuales:

BARDEM, Juan Antonio (2002). *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 antojos para mayor autoridad y burla podríamos añadir. Y después nos habla de su pobre caballo y de su escudero (Vargas Díaz-Toledo, 2007: 329).

Si no hay razones que justifiquen otra decisión, se debe modernizar las grafías sin relevancia lingüística cuando los textos citados lo requieran, y se ha de revisar su puntuación.

Paráfrasis: Siempre que se incluyan las ideas de otro, deben presentarse con el mismo sistema. Siempre que se citen ideas de varios autores debe citarse a todos ellos, separados por punto y coma [;]. Si la fuente parafraseada es anónima, debe incluirse el título y la página.

La influencia de la novelística italiana en el desarrollo de la novela corta española ha sido analizada a principios del siglo xx (Bourland, 1905; Menéndez y Pelayo, 1907; Place, 1926); sin embargo [...]

2.4. NOTAS

Para introducir notas a pie de página, se recomienda la utilización del recurso correspondiente dentro del programa informático, de manera que las llamadas en el texto aparezcan en voladitas (superíndice).

Las referencias dentro de las notas se insertan siempre entre paréntesis, como en el cuerpo del artículo, y los datos bibliográficos completos deben aparecer en el apartado «Bibliografía».



2.5. ABREVIACIONES FRECUENTES

Siempre que sea posible, se desarrollarán en el texto las abreviaciones. En el caso de referencias y reiteraciones, se emplearán las siguientes indicaciones:

- Referencias a la autoría de una obra: ed.; trad.; coord.; pról.; intr.; *et al.* (y otros); s.e. (sin editor); s.f. (sin fecha); s.l. (sin lugar); s.n. (sin nombre [de autor]); s.p. (sin página).
- Referencias a otras obras: ver/véase/véanse; comp.
- Referencias a diccionarios: s.v. (*sub voce*).
- Volumen, página y línea: t. (tomo); vol. (volumen); ms. (manuscrito), mss. (manuscritos); pl. (pliego); p. (página); pp. (páginas); y ss. (y siguientes), f. (folio); ff. (folios) (nunca fo., fº, fos., fols); r (recto); v (verso); vv. (versos); h. (hoja/s); lín. (línea); [...] (omisión). Ejemplos: vol. I, t. I; pp. 234-235; f. 30r-v; ff. 25r-26v; h. 16r.
- Nunca se abrevian años o números de páginas; ejemplo: 2012-2013, no 2012-13.
- Tamaños: 12.º (dozavo); 16.º (dieciseisavo); 4.º (cuarto); 8.º (octavo); fol. (folio).
- En lo posible, no deben emplearse indicaciones de otros sistemas de citación: *op. cit.*, *art. cit.*, *loc. cit.*, *id.*, *ibid.*, *supra*, *infra*, *passim*.

3. ENVÍO Y PROCESO DE EVALUACIÓN

Las colaboraciones recibidas se someterán a un proceso de evaluación anónima, realizada por dos especialistas de prestigio en el área (*peer-review*). Todos los artículos publicados habrán superado esta revisión por «doble ciego». El original que no se adapte a las normas se devolverá a su autor para que lo modifique; también se enviarán las indicaciones de los evaluadores orientadas a la mejora de los trabajos.

Los autores seguirán las normas editoriales y de estilo de *Edad de Oro* y someterán a evaluación sus artículos a través de la aplicación habilitada por el Servicio de Publicaciones de la UAM <<https://revistas.uam.es/edadoro/about/submissions#onlineSubmissions>> o enviándolos por correo electrónico a ed.edo@uam.es. El envío de los textos implica la total aceptación de las normas y criterios de la revista, así como la cesión de derechos para la publicación en papel y electrónica.

En la corrección de las pruebas no se admitirán variaciones significativas ni adiciones al texto. Los autores contarán con un plazo máximo de siete días para hacer las modificaciones, que preferentemente se harán sobre PDF y se añadirán con la herramienta de Adobe: *RESALTAR TEXTO* > (DOBLE CLICK) > *AÑADIR COMENTARIO*.



NÚMEROS PUBLICADOS

EDAD DE ORO I

Madrid, UAM, 1982, 105 pp.

EDAD DE ORO II

Los géneros literarios

Madrid, UAM, 1983, 215 pp.

EDAD DE ORO III

Los géneros literarios: prosa

Madrid, UAM, 1984, 309 pp.

EDAD DE ORO IV

Los géneros literarios: poesía

Madrid, UAM, 1985, 235 pp.

EDAD DE ORO V

Los géneros literarios: teatro

Madrid, UAM, 1986, 311 pp.

EDAD DE ORO VI

La poesía en el siglo xvii

Madrid, UAM, 1987, 285 pp.

EDAD DE ORO VII

La literatura oral

Madrid, UAM, 1988, 285 pp.

EDAD DE ORO VIII

Iglesia y literatura.

La formación ideológica de España.

Homenaje a Eugenio Asensio

Madrid, UAM, 1989, 226 pp.

EDAD DE ORO IX

Erotismo y literatura

Madrid, UAM, 1990, 346 pp.

EDAD DE ORO X

América en la literatura áurea

Madrid, UAM, 1991, 245 pp.

EDAD DE ORO XI

San Juan de la Cruz

y fray Luis de León y su poesía.

Homenaje a José Manuel Blecua

Madrid, UAM, 1992, 251 pp.

EDAD DE ORO XII

*Edición, transmisión y público
en el Siglo de Oro*

Madrid, UAM, 1993, 410 pp.

EDAD DE ORO XIII

Francisco de Quevedo y su tiempo

Madrid, UAM, 1994, 240 pp.

EDAD DE ORO XIV

Lope de Vega

Madrid, UAM, 1995, 328 pp.

EDAD DE ORO XV

Leer El Quijote

Madrid, UAM, 1996, 216 pp.

EDAD DE ORO XVI

El nacimiento del teatro moderno

Madrid, UAM, 1997, 343 pp.

EDAD DE ORO XVII

*El mundo literario del Madrid
de los Austrias*

Madrid, UAM, 1998, 247 pp.

EDAD DE ORO XVIII
Felipe II: medio Siglo de Oro
Madrid, UAM, 1999, 239 pp.

EDAD DE ORO XIX
Poética y retórica
en los siglos XVI y XVII
Madrid, UAM, 2000, 322 pp.

EDAD DE ORO XX
Revisión de la novela picaresca
Madrid, UAM, 2001, 222 pp.

EDAD DE ORO XXI
Libros de caballerías:
textos y contextos
Madrid, UAM, 2002, 549 pp.

EDAD DE ORO XXII
Música y literatura
en los Siglos de Oro
Madrid, UAM, 2003, 508 pp.

EDAD DE ORO XXIII
La lengua literaria
en los Siglos de Oro
Madrid, UAM, 2004, 473 pp.

EDAD DE ORO XXIV
La tradición clásica
en los Siglos de Oro
Madrid, UAM, 2005, 481 pp.

EDAD DE ORO XXV
El Quijote
cuatrocientos años después
Madrid, UAM, 2006, 615 pp.

EDAD DE ORO XXVI
La mujer en la literatura áurea
Madrid, UAM, 2007, 363 pp.

EDAD DE ORO XXVII
Magia y ciencia
en la literatura áurea
Madrid, UAM, 2008, 463 pp.

EDAD DE ORO XXVIII
Imprenta manual
y edición de textos áureos
Madrid, UAM, 2009, 463 pp.

EDAD DE ORO XXIX
Literatura hispanoamericana
y Edad de Oro
Madrid, UAM, 2010, 343 pp.

EDAD DE ORO XXX
Treinta años de Edad de Oro
Madrid, UAM, 2011, 443 pp.

EDAD DE ORO XXXI
Hacia la ilustración.
De Carlos II al primer Felipe V
Madrid, UAM, 2012, 400 pp.

EDAD DE ORO XXXII
El romancero en los Siglos de Oro
Madrid, UAM, 2013, 432 pp.

EDAD DE ORO XXXIII
Novela corta áurea
Madrid, UAM, 2014, 480 pp.

EDAD DE ORO XXXIV
Teresa de Ávila y otros temas
Madrid, UAM, 2015, 276 pp.

EDAD DE ORO XXXV
Miguel de Cervantes y otros temas
Madrid, UAM, 2016, 298 pp.

EDAD DE ORO XXXVI
Alonso de Castillo Solórzano
y otros temas
Madrid, UAM, 2017, 292 pp.

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.

Presentación, MARÍA JESÚS ZAMORA CALVO

ANA M. RODADO RUIZ (Universidad de Castilla – La Mancha)

De bibliografía y poesía: Hernando Colón y su legado literario

ROBERTO MORALES ESTÉVEZ (ESERP Madrid)

El algoritmo de la hechicería. Análisis cuantitativo y cualitativo del archivo inquisitorial toledano

ÁLVARO S. OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA (Universidad Autónoma de Madrid)

Estructuras comparativas con posposición del adverbio mucho: geografía e historia (a propósito de un aspecto de la sintaxis teresiana)

IÑAKI PÉREZ-IBÁÑEZ (University of Rhode Island)

Nuevos datos sobre la vida del autor de comedias Bartolomé de Mendoza

ERNESTO LUCERO (Universidad de Jaén)

La Filosofía cortesana y el juego de la oca (I). Reglas generales

TATIANA ALVARADO TEODORIKA (Academia Boliviana de la Lengua)

Las letras transfronterizas. La Academia Antártica y la red de comunicación entre los poetas

MECHTHILD ALBERT (Universität Bonn)

La sociabilidad reflejada a través de los discursos de la Academia de los Nocturnos (Valencia, 1591-1594)

IRENE RODRÍGUEZ CACHÓN (Universidad Loyola Andalucía)

Temas y motivos de los discursos en prosa de la Academia de Nocturnos de Valencia (1591-1594)

GABRIEL ANDRÉS (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)

Composición y estilo en el canto I de la Historia de los amores de Abindarráez y Jarifa, Abencerrajes, de Francesco Balbi da Correggio (1593)

CRISTINA ROLDÁN FIDALGO (Universidad Autónoma de Madrid)

Nuevos datos acerca de las follas de entremeses del Siglo de Oro

TATIANA PORTNOVA (Universidad de Granada)

y LUIS GONZAGA ROGER CASTILLO (Universitat Oberta de Catalunya)

Pensamiento e imagen de la mujer en las comedias cómicas y serias de Antonio Mira de Amescua

FERNANDO RODRÍGUEZ-GALLEGO (Universitat de les Illes Balears – IEHM)

Algunas posibles enmiendas a las Rimas de Lope a partir de las versiones tempranas

DANIELE ARCIELLO (Universidad de León)

Un ejemplo de reelaboración de un cuento de animales

en dos novelas picarescas (Alonso, mozo de muchos amos y Lazarillo de Manzanares)

RAFAEL MASSANET RODRÍGUEZ (Universitat de les Illes Balears – IEHM)

Diana en palacio: el nombre como forjador de un destino

ADRIÁN J. SÁEZ (Università Ca' Foscari Venezia)

Las armas de la poesía: los poemas de los Diálogos de la pintura de Carducho

JUDITH FARRÉ VIDAL (Consejo Superior de Investigaciones Científicas – CCHS)

Las exequias a Mariana de Austria en los virreinos americanos, traslato y metáforas en vuelo

LAURA CARBAJO LAGO (Universidade de Santiago de Compostela – GIC)

Un impreso lujoso de Duelos de amor y lealtad, de Calderón:

la boda entre la infanta María Luisa de Borbón y el archiduque Pedro Leopoldo de Austria

VICTORIA ARANDA ARRIBAS (Universidad de Córdoba)

La ilustre fregona de Sánchez Enciso y Lion-Depetre

RESEÑAS



Universidad Autónoma
de Madrid

*Edad de Oro. Revista de Filología
Hispanica. Vol. XXXIX (2020).*

ISSN: 0212-0429 – ISSNe: 2605-3314
Universidad Autónoma de Madrid



9 770212 042006