

Campus Stellae

Haciendo camino en la investigación literaria

Tomo I



2006
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Campus Stellae

Haciendo camino en la investigación literaria

Campus Stellae

Haciendo camino en la investigación literaria

Volumen I

Bajo la coordinación de

DOLORES FERNÁNDEZ LÓPEZ
FERNANDO RODRÍGUEZ-GALLEGO

Con la colaboración de

MÓNICA DOMÍNGUEZ PÉREZ • GONZALO ESTÉVEZ VALIÑAS
SILVIA M^a FACAL IMIA • INÉS FERRO SANTOS
ANA GALEGO GEN • MARGARITA GARCÍA LANDEIRA
MÓNICA LEDO FERNÁNDEZ • INMACULADA LÓPEZ SILVA
PILAR MARTÍNEZ QUIROGA • MERCEDES MURADO PÉREZ
ANA BELÉN PÉREZ VÁZQUEZ • JUAN MANUEL DEL RÍO SURRIBAS
MARÍA VALLEJO GONZÁLEZ • FE VEGA MADROÑEDO
ZAIDA VILA CARNEIRO • NATALIA VILLAR CONDE

2006

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAMPUS Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria / bajo la coordinación de Dolores Fernández López, Fernando Rodríguez-Gallego; con la colaboración de Mónica Domínguez Pérez... [et al.]. – Santiago de Compostela : Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2006. – 2 v. (514 p, 603 p.) ; 24 cm. – D. L. C-3262006. – ISBN 84-9750-612-X

1. Literatura-Historia e crítica. I. Fernández López, Dolores, coord. II. Rodríguez-Gallego, Fernando, coord. III. Domínguez Pérez, Mónica, col. IV. Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, ed.

82.09

Esta obra ha sido publicada con la colaboración de:



VICERREITORADO DE INVESTIGACIÓN E INNOVACIÓN DA USC

© Universidade de Santiago de Compostela, 2006

Deseño de cuberta: MERCEDES MURADO PÉREZ

Edita

Servizo de Publicacións
e Intercambio Científico
Campus universtario sur
15782 Santiago de Compostela
www.usc.es/spubl

Imprime

Imprenta Universitaria
Pavillón de Servizos
Campus universitario sur

Depósito Legal C-326/06

ISBN 84-9750-612-X

TOMO I

Indice

1	¿Hacia qué investigaciones literarias caminamos?	17
2	Ponencias plenarias	21
	Luis Iglesias Feijoo: En el centenario de Cervantes: el <i>Quijote</i> y la novela	23
	Darío Villanueva: El futuro de la Literatura Comparada	39
3	Estudios literarios	51
	César Domínguez: Fuentes principales para el estudio de la literatura comparada: I. Introducción. Manuales	53
	Alfonso Rey: Quevedo, Duport y la edición del <i>Buscón</i>	70
	Antonio Azaustre Galiana: La transmisión textual de <i>Cartas del Caballero de la Tenaza</i> , de Francisco de Quevedo	82
	Ana Chouciño Fernández: El retrato de la “Quijotita” de Fernández de Lizardi	94
	M^a Teresa Vilariño Picos: Redefiniendo la poesía experimental: la holopoesía de Eduardo Kac	105
I.	<i>Studia in honorem Alan Deyermond</i>	115
	Alleanza Fort, Amparo I.: La traducción catalana del <i>De Regimine Principum</i> de Egidio Romano	117
	Bertomeu Masiá, M^aJosé: La traducción italiana de la <i>Compendiosa Historia Hispánica</i> de Rodrigo Sánchez de Arévalo	124
	Chimeno del Campo, Ana Belén: Aproximación al reino del Preste Juan en literatura de viajes de la Edad Media	133
	Domínguez Romero, Elena: De la Fuente de Diana al Helicón de Inglaterra. Los poemas de <i>La Diana</i> en <i>Englands Helicon</i>	142
	Fernández Pérez, Juan Carlos: La alegoría en la <i>Vida de Santo Domingo de Silos</i> , de Gonzalo de Berceo y su fuente latina, la <i>Vita dominici siliensis</i> : la visión de santo Domingo	152

Galego Gen, Ana M^a: Una aproximación a <i>La doncella Teodor</i>	159
González Álvarez, Jaime: Estructura y unidad en el <i>Libro de miseria de omne</i>	165
Guerrero Salgado, Gilda Alicia: El <i>Convite</i> dantesco, fuente de los <i>Proverbios</i> del Marqués de Santillana	175
Orellana Calderón, Raúl: Hacia una edición crítica de la <i>Tercera Partida</i> de Alfonso x el Sabio	184
Pérez Vázquez, Ana Belén: Evolución del mito de Clicie	193
Sanz Burgos, Omar: El <i>Libro de buen amor</i> : los copistas y su <i>usus scribendi</i>	203
Torralbo Caballero, Juan de Dios: Middle English: nueva aproximación	212
Zorrilla Ortiz de Urbina, Laura: La materia de Bretaña y la corriente mediterránea: Morgana en algunas obras en lengua catalana	222
II. Poesía y prosa de los Siglos de Oro	229
Álvarez, David: El <i>Quijote</i> y la predisposición al apócrifo	231
Bueno Serrano, Ana Carmen: La pervivencia de lo caballeresco en el siglo XVII: una <i>invención</i> en honor a Felipe IV	239
Calzón García, José Antonio: <i>Speech Acts</i> y enunciación picaresca: el caso de <i>La pícara Justina</i>	250
Díaz Bande, Ana M^a: <i>Suntuosas fiestas, sagrados regocijos</i> . Estudio de una relación de sucesos coruñesa	259
Fernández López, Dolores: El <i>beatius ille</i> quevediano	267
Gallardo Moya, José: El periplo de la paradoxografía: de la Grecia helenística a la España renacentista	276
González Miranda, Marta: “Madrugón del cielo”, “virgos monteses”: la burla de los mitos en el <i>Orlando</i> de Quevedo	285
Lara Alberola, Eva: Hechiceras desamadas y brujas desamadas: amor y magia en la literatura de los Siglos de Oro	294
Ledo Martínez, Jorge: Las artes de la conversación en el Renacimiento tardío	303
López Sutilo, Rosario: Comentario de una jácara de Quevedo: “Vida y milagros de Montilla”	313

Martial, Isabela: Introducción al problema de la ironía en las obras del “ciclo de <i>senectute</i> ” de Lope de Vega	323
Martínez Sariago, Mónica M^a: La muerte y la doncella. Contribución al estudio de un verso garcilasiano	331
Pérez Benito, Enrique: De las <i>Etiópicas</i> al <i>Persiles</i> : la interpretación de las fuentes clásicas	342
Porteiro Chouciño, Ana M^a: La implicación autorial en dos relaciones festivas	350
Vallejo González, María: Don Quijote: la más clara vivificación del <i>cogito</i> de Descartes	359
Vega Madroñero, M^a de la Fe: La imagen del buen rey en un soneto de Quevedo a Felipe III	368
Vila Carneiro, Zaida: <i>La Galatea</i> en la tradición pastoral clásica: el concepto del amor	380
III. Teatro de los Siglos de Oro	389
Arenas Lozano, Verónica: Dos cartas inéditas de actores en manuscritos teatrales	391
Barral Martínez, Ana: Refundiciones: <i>El villano en su rincón</i> , de Lope de Vega, y <i>Sabio en su retiro y villano en su rincón</i> , de Juan de Matos Fragoso	400
Caamaño Rojo, María J.: De amor y celos: sobre la funcionalidad de dos sonetos calderonianos	409
García Fernández, Óscar: Las fuentes clásicas en <i>Las mujeres sin hombres</i> de Lope de Vega: pervivencia y transgresión	418
García Reidy, Alejandro: Las posibilidades dramáticas de la historia de Barlaam y Josafat: de Lope de Vega a sus epígonos	427
Outeiral Juanatey, Rosa C.: Simbología y convención del color en el vestuario del teatro del Siglo de Oro español: <i>El caballero de Olmedo</i> , <i>La dama duende</i> y <i>Don Gil de las calzas verdes</i>	437
Pérez Fernández, Desirée: Comedias de ambiente flamenco: análisis, uso y significado en varios dramaturgos áureos	446
Rodríguez-Gallego, Fernando: Noticia de las dos versiones de <i>El astrólogo fingido</i> de Calderón de la Barca	456

	Vaccari, Debora: Aproximación al contenido de una carpeta inédita de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 14.612/9)	465
IV.	Aproximación a la literatura del siglo XVIII	475
	Alguacil Sánchez, Sergio Miguel: Algunos comentarios más sobre el <i>chichisveísmo</i> , el <i>cortejo</i> , la galantería y otros menesteres, en los siglos XVIII y XIX	477
	Pérez Pacheco, Pilar: La mujer del setecientos: entre la educación y la costumbre. Hacia una nueva lectura de Amar y Borbón, Cadalso, Moratín y Jovellanos	487
	Peris Baixauli, María: El espacio en ciertas novelas con personajes libertinos del XVIII español	496
	Pesarrodona Pérez, Aurèlia: La tonadilla <i>El valiente Campuzano</i> y <i>Catuja de Ronda</i> de Jacinto Valledor como parodia de las comedias de bandoleros	505

TOMO II

V.	Poesía y teatro español: del siglo XIX al XX	17
	Aventín Fontana, Alejandra: El exilio interior de Luis Cernuda. Anatomías del corazón del extranjero	19
	Berenguer Martín, Jorge: Junto a mí reposa el sueño de la víctima: el mito de Ofelia en la poesía de Juan Eduardo Cirlot	28
	Castro González, José Luis: Una comedia existencial: <i>Hora de visita</i> (1994), de J. L. Alonso de Santos	36
	Encabo Fernández, Enrique: De <i>La marcha de Cádiz al Coro de repatriados</i> : impacto de la Guerra de Cuba en el teatro lírico finisecular	45
	Facal Imia, Silvia M^a: Los personajes de <i>El tragaluz</i> de Antonio Buero Vallejo	52
	Infante Ruiz, M^a del Mar: <i>Ronsel</i> : una puerta abierta al movimiento ultraísta en Galicia	60
	Ledo Fernández, Mónica: Los personajes femeninos en García Lorca y Tennessee Williams	69
	Peláez Pérez, Víctor Manuel: Los actores se divierten: el juego paródico de <i>Il autore perseguito per tirano</i> (1842)	80
	Reija Melchor, Francisco Javier: Un ejemplo de "reescritura" en la poesía de Antonio Gamoneda	89
	Rodríguez Yáñez, Yago: Algunos influjos de John Keats y de la poesía romántica inglesa en la lírica hispánica	97
	Sanmartín, Rosa: La duquesa de Benamejí, una heroína del xx anclada en el xix	106
	Solanas Jiménez, M^a Carmen: Onomatopeyas comparadas	113
VI.	Formas prosísticas contemporáneas	121
	Amat, Jordi: Antonio Espina, biógrafo. Un superviviente de la Edad de Plata en el primer franquismo	123
	Antequera Berral, Elisabeth: <i>Luis Buñuel: novela</i> de Max Aub. Un testimonio generacional	132

Ferro Santos, Inés: La función de la justicia en algunos cuentos de Pardo Bazán	141
Lago Arenas, Ana M^a: Un acercamiento al epistolario entre Camilo José Cela y Américo Castro	148
Martín Ezpeleta, Antonio: Sobre el género de <i>Retrato de un desconocido</i> , de Cipriano de Rivas Cherif	157
Martínez Domínguez, Marcos: Apuntes sobre la intertextualidad en la obra de Azorín	166
Oñoro Otero, Cristina: Imaginar la memoria: los recuerdos inventados de Enrique Vila-Matas	173
Peña Rodríguez, Francisco José: Nueva York en la narrativa de José María Carrascal	181
Pérez Moreno, Joseba: El pesimismo existencial: de <i>Sin rumbo a El árbol de la ciencia</i>	188
Portela Iglesias, M^a de los Ángeles: Las trampas de la mirada en <i>Off-side</i> de Gonzalo Torrente Ballester	197
Regueiro Salgado, Begoña: Los <i>Borbones en pelota</i> y los Bécquer: revisión crítica de su posible relación	206
Soler Sasera, Eva: Aproximación a los cuentos fantásticos de Pardo Bazán. Emilia Pardo Bazán y la dimensión interior de lo fantástico	214
Tizón Zas, Eva: El arte seductor de las mujeres reflejado en la obra <i>La seducida</i> de W. Fernández Flórez	223
VII. Literatura hispanoamericana	229
Billard, Henri: Una nueva mirada de la otredad: la representación de las masculinidades en la "Generación McOndo"	231
Bolognese, Chiara: Temas posmodernos en los cuentos de Roberto Bolaño	239
De las Heras Moreno, Ignacio: Los libros de viajes y la <i>Peregrinación del mundo</i> de Pedro Cubero Sebastián	247
Estévez Valiñas, Gonzalo: Lo fantástico en <i>La puerta condenada</i> de Julio Cortázar	255
Gavira Segovia, Abel: El juego erótico como última salida en Julio Cortázar	263
González Marí, Ximo: La ciudad líquida. Lo cotidiano en los cuentos de Stefanía Mosca	272

Irigoyen-García, Javier: Intertextualidad teratológica y transformación del cuerpo colonial en la <i>Brevísima relación de la destrucción de las Indias</i>	280
Lamar Prieto, Covadonga: El <i>Libro de albeitería</i> de Juan Suárez de Peralta	289
Limía Fernández, Moisés: Gabriel García Márquez y la novela de la violencia colombiana	298
López Pellisa, Teresa: La tecno-utopía digitalista de Morel	307
Marcombe, Pierre: Una reflexión sobre la creación literaria en la narrativa de Ernesto Sábato: la indeterminación de los personajes	316
Martínez Simón, José M^a: Oswald de Andrade y la escritura salvaje: vanguardia y relectura de la historia	323
Muñoz Barreiro, David: El cuerpo como metáfora política en <i>Las lanzas coloradas</i>	333
Palazón Sáez, Gema D.: Anatomía del victimario: <i>La última conquista de El Ángel</i>	340
Quesada Gómez, Catalina: El relato autobiográfico de Aristófanes Moya: entre el género negro y la novela picaresca	350
Ramírez Hernández, Tania: El inconsciente político detrás del silencio en <i>Pedro Páramo</i>	360
San José Vázquez, Eduardo: Ilustración y modernidad en el Caribe: versiones narrativas en el siglo xx	365
Trujillo Maza, M^a Cecilia: Los Nombres del Nuevo Mundo: la imagen del caníbal en algunos textos colombinos	373
Vélez García, Juan Ramón: Literatura en el umbral: <i>La puerta en el muro</i> de Francisco Tario	382
VIII. Voces femeninas en la literatura	391
Chover Lafarga, Anna: Algolagnia. Notas sobre el masoquismo y la mujer en la novela <i>Casa de juegos</i> de Daína Chaviano	393
Ferrús Antón, Beatriz: Nymphet y Piel de madre. Algunas notas en torno a la narrativa de Rosa Chacel	402
Garnelo Merayo, Saúl: La novela histórica desde la óptica posmoderna: <i>El sueño de Venecia</i> de Paloma Díaz-Mas	409

Martín, Sarah: (De)construcción identitaria-(des)articulación lingüística: entre la resistencia y el límite	418
Martínez Quiroga, Pilar: Estereotipos de mujer en la obra narrativa de Lucía Etxebarria	429
Montero Gálvez, Sonia: Alejandra Pizarnik y Samuel Beckett: "cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado..."	436
Ruiz Bañuls, Mónica: Al principio ya existía la Palabra: una aproximación a la poesía de Fina García Marruz	444
Sanz Roig, Diana: Origen del yo poético femenino: la escritura de Rosa Chacel	451
Silva, Yamile: Tres momentos en la literatura femenina colombiana: Soledad Acosta, Albalucía Ángel y Marvel Moreno	459
Slautina, Yevgeniya: Las herederas de la culpa: el arquetipo de Malinche en la obra de Elena Garro	468
Tembrás Campos, Dores: El engaño de las palabras o la mentira de todo lo decible en Alejandra Pizarnik	476
IX. Diversas aproximaciones teóricas al mundo literario	485
Domínguez Pérez, Mónica: Literaturas centrales y periféricas. Aproximación teórica para el estudio de las traducciones	487
González Blanco, Azucena: La ontología <i>à venir</i>	496
Montoya Rodríguez, Álvaro: El trabajo crítico de Luis Cernuda: ¿realidad o deseo?	504
Moral Menárguez, Cristina: Literatura y lugares. La esfera de lo literario como creación de espacios	513
Morón Espinosa, Antonio César: Hacia una nueva teoría del análisis textual: la Crítica Cuántica de la Literatura y el Arte	521
Pérez Isasi, Santiago: El nacimiento de la historia de la literatura nacional española, entre la Ilustración y el Romanticismo: la polémica calderoniana	529
Peris Blanes, Jaume: Leves texturas de la memoria. Sobre una cierta tendencia en la representación del pasado traumático	539
Ruiz Martínez, José Manuel: El <i>Quijote</i> contra <i>El Código Da Vinci</i> . Apuntes sobre el deterioro del concepto de ficción en la sociedad actual	548

X. Literatura y Cine	557
Castro Delgado, Luisa: De Manuel Rivas a Rafael Azcona: Antonio Machado en <i>La lengua de las mariposas</i> (José Luis Cuerda, 1998)	559
López Silva, Inmaculada: El lugar sociocultural de la mujer en la literatura: entre una carta de Rosalía de Castro y el cine del siglo XXI	569
Pizarro Prada, María: <i>La vida en un hilo</i> de Edgar Neville: del cine al teatro, de aquí a Hollywood	581
Sustaita, Antonio: El espejo y el disfraz: elementos para una poética del desdoblamiento en <i>El amante bilingüe</i> y <i>La ventana secreta</i>	588
Torralbo Caballero, Juan de Dios: Del código lingüístico a la traducción fílmica	595

¿HACIA QUÉ INVESTIGACIONES LITERARIAS CAMINAMOS?

ALEPH, Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, puede empezar ya a considerarse, a pesar de su juventud, una veterana en el mundo de la investigación en filología, pues entre el 7 y el 11 de marzo de 2005 celebró en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela su 2º Congreso Internacional, que llevaba por título *Haciendo camino en la investigación literaria: Teoría, Crítica, Historia y Literatura comparada*, y en abril de este 2006 está prevista la celebración del tercero en Granada.

El éxito del congreso compostelano vino a demostrar la pujanza de esta joven asociación que, de los sesenta investigadores que reunió en el primer congreso celebrado en Valencia en abril de 2004, alcanzó en torno a 150 para la cita compostelana, lo que supuso casi triplicar su número en un año. El congreso celebrado en Santiago de Compostela reunió, así, a más de un centenar de jóvenes investigadores venidos desde distintas universidades de Europa y América y especialistas en los más diversos campos de la literatura española e hispanoamericana —desde la literatura medieval hasta la más rigurosamente contemporánea, pasando por diversos estudios teóricos y comparatistas—, lo que permitió ofrecer una imagen representativa de los rumbos que siguen los estudios filológicos en la actualidad, además de fomentar el debate y el contraste de ideas entre los participantes.

Visto el ingente volumen de comunicaciones presentadas en el congreso compostelano, a la hora de plasmar sus resultados se optó por realizar una difícil selección entre ellas que diera una visión del panorama actual de las investigaciones literarias hispánicas y que cumpliera unos requisitos mínimos de calidad. Junto a ellas, y con el fin de profundizar en algunos de los campos de estudio más tratados entre los comunicantes, se solicitó la participación de profesores de reconocido prestigio a los que, desde aquí, queremos agradecer la cordialidad con que aceptaron la invitación de colaborar con nosotros.

Tenemos, así, que destacar en primer lugar las aportaciones de los catedráticos de la Universidad de Santiago de Compostela Luis Iglesias Feijoo y Darío Villanueva, que tuvieron a bien pronunciar, respectivamente, las ponencias de inauguración y clausura del congreso. El profesor Iglesias Feijoo, en el año del centenario del *Quijote*, se acercó a la magna obra cervantina a través de su relación con la novela moderna y criticó algunas de las —poco

rigurosas— aproximaciones y lecturas a que han dado lugar las celebraciones de 2005. El profesor Darío Villanueva, uno de los máximos especialistas en Literatura Comparada del mundo hispánico, trazó, por su parte, las líneas maestras del desarrollo de la disciplina y se acercó a algunos de los caminos que pueden marcar su rumbo futuro.

Tras las conferencias plenarias hemos incluido las ya mencionadas colaboraciones de distintos especialistas en el apartado titulado *Estudios literarios*. En él se abordan algunas de las fuentes del estudio de la Literatura Comparada a través de un trabajo de César Domínguez; se analizan distintos aspectos de la crítica textual en la literatura de los Siglos de Oro —en este caso concreto centrados en dos obras de Francisco de Quevedo— en los trabajos de los profesores Antonio Azaustre y Alfonso Rey; la profesora Ana Chouciño Fernández, por su parte, se acerca al mundo de la literatura hispanoamericana a través de la obra *La Quijotita y su prima* (1818), de Fernández de Lizardi, trabajo que sirve también de homenaje a Cervantes al constatar la impronta del *Quijote* en una novela hispanoamericana; y por último, la profesora Teresa Vilariño Picos se aproxima a las relaciones entre las nuevas tecnologías y la literatura en un artículo sobre la holopoesía de Eduardo Kac.

El resto de estos dos volúmenes está formado por una selección de las comunicaciones presentadas por los socios de ALEPH en el Congreso de Santiago, que se han agrupado en diez apartados más o menos equilibrados a partir del período y el género en que se centre la comunicación o del tipo de aproximación.

En primer lugar se incluyen los estudios dedicados a la literatura medieval en un apartado que hemos querido titular *Studia in honorem Alan Deyermond* como muestra de nuestro humilde y sincero homenaje al profesor Deyermond, primer socio honorífico de la asociación Aleph. Los dos siguientes apartados se centran en el estudio de la literatura de los Siglos de Oro: en uno incluimos los trabajos dedicados a textos en prosa y a textos poéticos, mientras que en el otro recogemos los trabajos dedicados al teatro áureo, especialmente numerosos entre los miembros de la asociación. Cierran el primer volumen las distintas aproximaciones a la literatura del siglo XVIII.

En el segundo volumen encontramos las comunicaciones centradas en la literatura más contemporánea, en primer lugar en un apartado dedicado a la poesía y al teatro de los siglos XIX y XX, y en segundo lugar en un apartado centrado en las formas prosísticas de los mismos siglos. El capítulo séptimo reúne las comunicaciones dedicadas a la Literatura Hispanoamericana, desde los textos colombinos hasta los autores más actuales, y hemos optado, alterando, quizá, la coherencia de la ordenación, por dedicar el apartado octavo a comunicaciones centradas en literatura escrita por mujeres, como muestra palpable de su cada vez mayor presencia en nuestras letras, pues, como puede comprobarse, se trata en todos los casos de autoras contemporáneas. Los dos últimos apartados recogen, finalmente, los estudios de teoría literaria: distintas aproximaciones hay en el capítulo noveno, en tanto que el décimo está dedicado específicamente a las relaciones entre literatura y cine.

Desgraciadamente, las comunicaciones publicadas no pueden dar cuenta de todos los debates e ideas a que dieron lugar durante el transcurso del congreso, pero esperamos que sí sirvan para dar cabal muestra de en qué líneas se mueven los estudios literarios de los más jóvenes y de la calidad y rigor que alcanzan en la mayor parte de los casos.

El equipo de coordinadores

AGRADECIMIENTOS

Como presidenta del II Congreso Internacional de ALEPH y coordinadora de esta obra no quisiera dejar pasar esta ocasión sin mostrar mi agradecimiento a todos los que hicieron posible tanto el congreso como estos volúmenes. En primer lugar, a la Universidade de Santiago de Compostela y a su Facultade de Filoloxía por todos los medios que pusieron a nuestra disposición, así como a todos los profesores del Departamento de Literatura Española, Teoría da Literatura e Lingüística Xeral por sus innumerables consejos y apoyo incondicional. También quisiera agradecer al comité científico del congreso su labor a lo largo de todo este tiempo.

Estos agradecimientos deben hacerse extensibles a todas aquellas instituciones que colaboraron con nosotros y ayudaron en la financiación del congreso, en especial a la asociación ALEPH, a la Dirección Xeral de Investigación, Desenvolvemento e Innovación de la Consellería de Innovación e Industria, a la Consellería de Educación e Ordenación Universitaria de la Xunta de Galicia y al Vicerrectorado de Investigación e Innovación de la Universidade de Santiago de Compostela, sin cuyo patrocinio no vería la luz este libro.

También quisiera dar las gracias a los miembros del comité organizador del Congreso, cuyo trabajo y aplicación constantes lo convirtieron en un éxito. Quisiera, en especial, mostrar mi más sincero reconocimiento al otro presidente, Fernando Rodríguez-Gallego, por su trabajo a lo largo del congreso y de la elaboración de estos volúmenes, así como a las dos secretarías, María Vallejo y Fe Vega, por su abnegada y eficiente labor. Llegue mi agradecimiento también a Mercedes Murado, nuestro particular ángel informático, que se ha encargado de la elaboración de los carteles y certificados del congreso y de la portada de este libro. Mención especial merecen también la dedicación y colaboración de Mónica Domínguez, Silvia Facal, Inés Ferro, Ana Galego, Mónica Ledo, Pilar Martínez, Zaida Vila y Natalia Villar.

Dolores Fernández López

Ponencias plenarias

EN EL CENTENARIO DE CERVANTES. EL *QUIJOTE* Y LA NOVELA

Luis Iglesias Feijoo
Universidade de Santiago de Compostela

Estamos ya metidos de lleno en la celebración del cuarto centenario de la publicación del *Quijote*¹. Aunque sabemos que el libro se había terminado de escribir en el verano de 1604 y que todo él estaba impreso en el mes de diciembre, la edición original de su primera parte llevó en portada el año de 1605. Nos hallamos, pues, inmersos en el diluvio de acontecimientos que lo conmemoran y que se extenderán desde los cursos y congresos de especialistas hasta las lecturas públicas de la obra, las exposiciones, rutas turísticas manchegas y otros festejos de varia diversión. Acaso todo ello acabe por ser útil, pero también se puede producir al final un hartazgo del que salgan perjudicados el autor y su libro.

Quede constancia, en todo caso, de que mi actitud no es nada iconoclasta. Afirmo sin rodeos que una efeméride como la actual debe ser celebrada sin complejos por una cultura normalizada, a condición de que se la aproveche para obtener algún fruto. No comparto el escepticismo que algunos escritores han manifestado sobre la oportunidad de celebrar aniversarios. Creo que es bueno que en todas las familias se haga fiesta con motivo de cualquier cumpleaños, y en la gran familia hispánica esto puede redundar en un estrechamiento de lazos, siempre oportuno.

Sin embargo, entiendo también las reservas que tales festejos originan. Si nos quedamos en la mera conmemoración oficial, que se limite a asistir a inauguraciones y cortes de cintas, lo mismo daría celebrar este centenario que inaugurar una estación de tren. Y creo que han asomado ya signos más que alarmantes de una deriva que no augura nada bueno. Aparte del riesgo de conducir a la saturación por el mero cúmulo de actividades, lo más grave es que parece haberse perdido el norte y no saberse a ciencia cierta qué se celebra. Y, para decirlo de la forma más sencilla posible, de lo que se trata es nada más, pero también nada menos, que de recordar que hace cuatro siglos apareció un libro cuyo significado no es irrelevante para lo que en las letras y la cultura había de venir tras él.

¹ Una versión diferente de este trabajo, escrita y leída antes de comenzar el centenario cervantino, se publicará por el Museo de Pontevedra.

En este caso, nada puede ser más peligroso que sepultar de nuevo a su protagonista bajo una montaña de aclamaciones oficiales que oculten su verdadera entidad. Carece de sentido hacer del *Quijote* un mito, o un libro sagrado, del que cada día se leen por televisión unos versículos para general edificación de las gentes. Pero tampoco lo tiene someter a su autor a un proceso de beatificación semejante. A ello ha colaborado bastante en el pasado ese curioso espécimen humano que son “los cervantistas”, empeñados a veces en hacer de su pobre persona un hombre excepcional, un “genio” sin medidas, que cifró en su obra todos los saberes, más sugestivos cuanto más recónditos.

Este año hemos asistido ya a muchos actos consagrados a poner de relieve la figura de Cervantes, lo que en principio puede no estar mal, si no fuera porque se ha seguido la tendencia, de abolengo romántico, que consiste en interesarse más por el autor que por su creación. Una conspicua académica advertía hace días del peligro de que “la obra esconda al autor”², sin caer en la cuenta de que durante los doscientos últimos años ha sido muy frecuente interesarse por los pasos en la tierra de don Miguel y relegar el texto del *Quijote* o de otras obras suyas a un segundo plano o tomarlas como simple cantera de datos supuestamente autobiográficos.

Como antes se sugirió, a Cervantes se le convirtió en un mito, haciéndole representante de una “España eterna”, transformado en el “manco de Lepanto”, personificación tardía del Imperio español y varón insigne cuya “vida ejemplar y heroica” estuvo en un tris de convertirlo en “San Miguel de Cervantes”. Todo lo cual lo aleja de nosotros y le hace perder aquello que más importa, su sencilla estatura humana, la de una persona que atravesó tiempos difíciles y padeció no pocos avatares, de los que extrajo una densa experiencia que luego volcó en las páginas de su obra.

No quiero posar de iconoclasta, insisto, pero hay que afirmar que, por el contrario, fue un hombre corriente, defensor de su rey y de su religión, sin duda, y dotado de unas cualidades excelentes para escribir, que es lo que interesa. Dicho de otra manera, lo que nos importa de Cervantes es que escribió el *Quijote*, porque lo que importa es el *Quijote*. Nuestros afanes han de centrarse, pues, en la obra y no en levantar reales o figuradas estatuas de prócer a su autor. Claro que este año hemos visto reflorar también, por la vía contraria de la desmitificación —o la “decodificación”—, una casta de trabajos propios de aficionados o eruditos de ocasión, que, a veces, alcanzan incluso los medios académicos.

Cuando se creían ya desterradas de la república intelectual las lecturas esotéricas, que menudearon desde el XIX por los afanes de Benjumea y seguidores, he aquí que vuelven a levantar la cabeza y a menudo con éxito en los medios de comunicación, donde parece que lo que priva es la extravagancia, mejor cuanto más grande. De esa manera, volvemos a topar con quienes insisten en que Cervantes escondió en sus páginas una sabiduría secreta, que sólo los iniciados pueden descubrir. ¿Y por qué? Porque pertenecía a una

² Carmen Iglesias en *El País*, 8 de febrero de 2005, p. 45.

minoría sojuzgada y debía cifrar su mensaje, que así sólo estaba al alcance de los enterados. A partir de tan precarios supuestos, toda ocurrencia, por ignara que resulte, puede hallar su acomodo. Por eso hemos visto aflorar y difundir tesis como la del Cervantes homosexual, sostenida por esforzados paladines entregados a la rebusca de posibles novios del escritor, como si, para gobernar su pluma, no le bastara su cerebro. Cervantes pudo haber sido lo que fuere en su vida privada, pero ello incide poco en su obra, pues él mismo ya dijo, a otro propósito, naturalmente, “que no se escribe con las canas, sino con el entendimiento” (Prólogo a la Segunda Parte, en Cervantes, 2004: 674).

En similar dirección, no menos excéntrica y con la misma falta de base, se ha teorizado sobre su origen judío. Ello pudiera ser verdad, o pudiera no serlo: nadie lo sabe, porque falta toda documentación al respecto. ¿De dónde surgen, entonces, las pruebas? De su obra, leída, claro es, al sesgo. Un hispanista nada vulgar declaraba que su convencimiento al respecto se basaba en algo tan frágil como que “encuentro increíble que nadie sino un cristiano nuevo pudiera haber escrito *El retablo de las maravillas*” (McGaha, 2004: 174)³. Lo más grave es que, a partir de tal sospecha o intuición, se ha abierto la espita para toda clase de interpretaciones esotéricas y cabalísticas, algunas verdaderamente graciosas a su pesar. ¿No dice la obra desde el principio que el caballero es don Quijote de la Mancha? Pues ahí está la primera clave: el personaje estaba “manchado”, esto es, que era converso. ¡Y hasta hay quien atribuye el mismo origen a su caballo! Por lo tanto, las aventuras están mal localizadas: no ocurren en las llanuras manchegas, sino... en el Bierzo. Y no estoy inventando un chiste: acaba de publicarse un libro —¡y no es el primero!— que dedica al tema más de trescientas páginas (Brandariz, 2005). Y añadamos las opiniones no más fundadas que creen encontrar en un hipotético origen gallego de su familia la clave para entenderlo todo, como si los caracteres se heredasen por encima de los siglos y el ingenio estuviese confinado en un lugar geográfico.

Conectadas con esta peculiar manera de leer, pero no forzosamente con el origen hebreo o gallego del autor, están las lecturas alegóricas. Todas se basan en el mismo principio. En lugar de asumir que Cervantes nos dice lo que nos dice, hay que buscar los sentidos ocultos que derramó por doquier. Naturalmente, faltos de cualquier posible contraste objetivo, surge una auténtica orgía de interpretaciones: Lotario es Lot, Anselmo es Anselmo de Canterbury, Zoraida es la Virgen María —o María Magdalena, para el caso—, los molinos son los gigantes, esto es, los poderosos del tiempo, los carneros suponen una crítica a las medidas económicas de Felipe III —por lo de los vellones—, y así mucho...

Más allá de tales lecturas, que en su mayor parte se descalifican con dos dedos de sentido común, hijas a veces de imaginaciones calenturientas que aúnan la osadía con la ignorancia y producen libros y artículos donde toda

³ Lo que dice textualmente es: “For me, however, the most convincing evidence of Cervantes’ *converso* background is the attitudes he displays in his work. I find unbelievable that anyone other than a *cristiano nuevo* could have written the ‘Entremés del retablo de las maravillas’, for example”.

insensatez tiene su asiento y donde todo triste engendro hace su habitación, lo correcto ha de ser no obsesionarnos con Cervantes y atender más a su obra y, en concreto, a este libro que narra las aventuras de un hidalgo entrado en años, con la seguridad de que en él se encierran aún muchos motivos de distracción y gozo para el hombre de hoy.

El centenario puede ser ocasión para realizar una relectura de su texto con una mirada crítica, que vaya más allá de los lugares comunes que se han concentrado en torno a él y permita verlo en una dimensión actual, a la altura del siglo XXI, objetivo que sólo se hará posible si partimos de lo que fue en su propio tiempo. Y, en todo caso, esquivando las aproximaciones superficiales, como la que, hace unos días, nos brindaba en un artículo de divulgación alguien tan conocido como Harold Bloom (en AA. VV., 2005: 89-98), quien, desde el pedestal de su conocida visión anglocéntrica, incurría casi en tantos errores como párrafos al hablar de la vida de Cervantes⁴. Con todo, no sería justo ignorar que en su último libro (Bloom, 2005) llega a situarlo al par de Shakespeare, lo que, para él, es lo máximo que se puede decir, por más que todo ello se vea limitado por la melancólica concepción que Bloom muestra de la literatura, que para él viene a ser un sucedáneo de la religión, en el que encontrar consuelo.

En cualquier caso, al final del camino de este centenario, quizás el más logrado fruto de tantos homenajes sea la proliferación de ediciones que se está produciendo, la cual puede inducir a muchos que no han saludado hasta ahora sus páginas a acercarse de una vez al texto.

Para centrar correctamente cualquier problema, lo primero que debe conseguirse no son respuestas más o menos afortunadas, sino acertar con las preguntas correctas. Respecto al *Quijote*, acabamos de ver que lo mejor será que más gente se sienta animada a leerlo. Aquí se sitúa la interrogación fundamental: ¿por qué? ¿Por qué es oportuno y conveniente leer hoy el *Quijote*?

Pese a lo que pueda parecer, no es tan sencillo proporcionar una contestación adecuada. No soy nada catastrofista respecto a la situación actual de la literatura y no creo que se vea amenazada por las mil y una solicitudes que, desde el cine a los juegos electrónicos, desde internet a los deportes, parecen obsesionar a los jóvenes de hoy. Lo cierto es que nunca, en la historia de la Humanidad, hubo tantos lectores de literatura como hay en el presente. No nos llamemos a engaño: durante milenios las letras fueron el coto cerrado de una minoría elitista. Pensemos tan sólo que el número de analfabetos en la España de Cervantes andaba por el noventa por ciento, y que en el XIX, el gran siglo de la novela, esa cifra no se había reducido ni a la mitad.

⁴ Se trata de un artículo publicado primero en *The New York Times* y traducido con el título "Don Quijote después de cuatro siglos" en *El País* el 27 de febrero de 2005, antes de ser recogido en el libro de referencia. Aparte de repetir la especiosa noticia de que Cervantes y Shakespeare murieron el mismo día, llega a afirmar que, cuando se marchó a Italia, fue "Enviado al exilio".

Teniendo esto en cuenta, repitamos la pregunta: ¿por qué leer hoy el *Quijote*? No vale responder que es un clásico, pues sabemos de muchos clásicos, españoles o no, que se han convertido en pura arqueología, pasto para eruditos e investigadores. Porque es un modelo de lenguaje, podría añadirse, y es verdad, a condición de que nadie ose escribir como lo hacía Cervantes, si no quiere incurrir en flagrante anacronismo. Algunos de los más ilustres cervantistas hicieron brillantemente el ridículo más espantoso intentando remedar en el siglo XIX o aun en el XX sus giros y expresiones, tomadas como ejemplo de español castizo.

Cervantes escribía ligero, con incorrecciones formales, anacolutos y despistes, y no se paraba demasiado a corregir después. Su máxima lección en este sentido debería ser su ejemplo de preferir un registro medio, una prosa accesible a los más —“Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala”, como él mismo escribió, *Quijote*, II, xxvi, (Cervantes, 2004: 927); aún habría de repetirlo en los consejos del caballero a Sancho: “habla con reposo, pero no de manera que parezca que te escuchas a ti mismo, que toda afectación es mala”; *Quijote* II, XLIII, (Cervantes, 2004: 1063)—, con oído muy despierto para recrear hablas de muy diferentes estratos sociales y condiciones culturales (véase al respecto Blecua, 2004; Rojo, 2004 y Pascual, 2004).

¿Por qué, entonces, es importante el Quijote? No faltan quienes apuntan que en sus páginas puede hallarse la más exacerbada manifestación de una vida consagrada a la defensa del ideal que quepa hallar en cualquier literatura. Ese elemento está ahí, sin duda, pero quien quiera tomarlo como modelo de conducta corre el riesgo de traicionar a Cervantes, aparte de exponerse a la misma sucesión de golpes y fracasos que cayeron sobre el hidalgo manchego. El autor quiso, sobre todas las cosas, escribir un libro divertido y, si es verdad que puso algo de él en su personaje —¿qué escritor no lo ha hecho siempre con todos los suyos?—, debiéramos huir de la identificación entre ambos o, más aún, de situar al caballero por encima de su autor. En realidad, la imagen de una dualidad escindida entre el ideal y lo material, encarnada en la pareja Don Quijote-Sancho, como representación de la Humanidad toda, es una construcción romántica que no acaba de responder a los designios cervantinos y que se ha divulgado a través de la iconografía —Doré, sobre todos—, con olvido de que, al menos de principio, Sancho llevaba el nombre de Zancas, además del de Panza, pues tenía “la barriga grande, el talle corto y las zancas largas” (I, IX, en Cervantes, 2004: 120).

Si conseguimos dejar a un lado por un momento las lecturas trascendentes y las interpretaciones filosóficas de que se ha ido revistiendo la obra con el paso de los siglos e intentamos acercarnos a una lectura literal, en la línea de obra para reír antes aludida, quizá estaremos más próximos a una respuesta satisfactoria a la cuestión planteada, la de su importancia o vigencia actual. Con toda modestia, hay que partir de un hecho muy simple: el *Quijote* es tan solo una obra de ficción, una narración, lo que hoy llamaríamos una novela. Pero el *Quijote* no es una novela, porque la novela entonces no existía. Sólo a partir de este supuesto estaremos en condiciones de comprender lo que supuso para el nacimiento de la novela moderna, que, de todas formas, no fue una

tarea fácil ni inmediata, como que habría que esperar casi siglo y medio para que se produjera. Acaso convenga dedicar un minuto a aclarar esta afirmación.

Toda obra sólo puede comenzar a hablarnos si la situamos en su contexto correcto. Este supuesto, extensivo a cualquier manifestación artística, cobra mayor importancia cuando se trata de literatura; nunca es más necesario el contexto que cuando nos hallamos con un texto. No se trata sólo de asumir algo tan evidente como que, para leer a determinado autor, tengo que conocer su código lingüístico, es decir, la lengua en que escribió —y prescindo de la broma de que puedo leerlo en traducciones: tengo que conocer, en cualquier caso, alguna lengua—. Lo mismo que ocurre con el idioma del texto sucede con todos los demás aspectos implicados: he de conocer los géneros literarios que el autor tenía a su disposición, para saber cuál escogió, adivinar la razón de su preferencia y examinar en qué medida lo varió. He de tener conocimiento de las circunstancias históricas, sociales, filosóficas, religiosas, morales de que se vio rodeado y que afloran o empapan su obra. Todo ello, que parece tan abstruso o complicado, es la labor del estudioso de literatura, que ha de poner su saber al servicio de los demás para acercarnos lo que está alejado en el tiempo.

Frente a quienes sostienen que nunca podremos conocer de verdad el horizonte histórico del pasado, la experiencia demuestra que con el esfuerzo sostenido de generaciones de filólogos cada vez lo comprendemos mejor, en una tarea dialéctica que no tiene fin, pues las limitaciones de cada época son superadas por la siguiente, lo que ha de llevarnos a percibir con humildad nuestros pre-juicios y a asumir con orgullo el reto de profundizar un poco más que nuestros predecesores.

Pues bien, por lo que toca al tiempo de Cervantes, en ningún país de Europa existía entonces eso que hoy llamamos novela. Para entenderlo hay que partir del hecho de que en español, lo mismo que en otras lenguas románicas, se suelen nombrar con un solo término —'novela' en nuestro caso— todos los textos narrativos escritos en prosa, y por ello es habitual designar el *Amadís de Gaula* como 'novela de caballerías', la *Cárcel de amor* como 'novela sentimental', *La Diana* como 'novela pastoril' o el *Persiles* como 'novela bizantina'. Y lo cierto es que ninguna de esas obras, y todas las demás de sus propios géneros u otros similares, son novelas. Son narraciones en prosa, por supuesto, pero no todas las obras de esas características, existentes desde la literatura griega en su periodo postclásico, pertenecen al ámbito de la novela.

La novela es un experimento moderno, nacido en el siglo XVIII, que se caracteriza por el tratamiento de temas corrientes de todos los días, con protagonistas que son seres ordinarios que afrontan la difícil lucha por la vida, guiados por los designios de su voluntad, aunque esta sea a menudo insuficiente, que se mueven en ambientes conocidos y cotidianos, que se enfrentan a situaciones verosímiles, por extraordinarias que puedan ser. Podrán tener finalmente suerte o desgracia, tendrán que realizar actos heroicos o no sobrepasar el nivel de lo más rastrero, se desplazarán por las calles de una sola ciudad o conocerán otros países, en cualquier caso el lector verá en ellos la representación de hombres como él mismo. Y los autores contarán sus

aventuras con una prosa más o menos sencilla, pero lejos del estilo sublime o elevado.

En definitiva, sus acciones ocurrirán en lugares conocidos, descritos con intención 'realista'. Nada más lejos de esto es lo que ocurrió durante centenares de años en la literatura occidental. Ansiosos de hallar aventuras extraordinarias, la imaginación de autores y lectores —u oyentes— se consagró a proporcionar relatos en verso o en prosa que presentaran mundos insólitos, paisajes desconocidos, héroes de una pieza, aventuras sorprendentes y hazañas desmesuradas. Acaso como contrapunto de una vida real anodina o precaria, la narración proporcionaba la inmersión en universos míticos, lejanos y ajenos, en los que toda maravilla podía tener su asiento. Por eso, a fin de evitar equívocos, sería preferible hablar de las obras antes citadas como pertenecientes a los 'libros de caballerías', los 'tratados sentimentales' o los 'libros de pastores'.

Es de suma importancia no aplicar a esta dicotomía juicios de valor. Estas últimas obras, que cada vez con mayor soltura denominamos en español 'romances', no son peores —ni mejores— que las novelas. Simplemente son otra cosa (véase ahora Pavel, 2005). Cabe señalar que la potencia imaginativa que se desplegó desde la *Odisea* o los relatos bizantinos hasta la proliferación de narraciones relacionadas con la materia artúrica y la encerrada en los libros de caballerías, forman un auténtico mar de historias, un capítulo esencial en el despliegue de la imaginación occidental. Y por cierto que el romance sigue vivo hasta nuestros días, pues el nacimiento de la novela no supuso la muerte del otro género, ni en el XVIII —pensemos en Potocki o en la 'novela gótica'—, ni después; baste evocar los relatos de aventuras marítimas, la ciencia ficción o no poco de lo incluido dentro del llamado "realismo mágico".

Cualquiera puede pensar a estas alturas que es posible evocar obras anteriores al periodo de la Ilustración que tienen caracteres parecidos a los señalados como propios de la novela. Y estaría lleno de razón. En la historia, y por tanto también en la historia de la literatura, nada surge de la nada ni aparece de improviso, sin antecedentes ni precursores. Elementos de la vida cotidiana han ido apareciendo en los textos occidentales desde sus orígenes griegos y Erich Auerbach (1950) dedicó hace más de medio siglo una importante mono-grafía a rastrearlos, guiado por la idea de que así hacía patente el lento desarrollo del realismo. Aunque su tesis central puede ser discutida de raíz, es evidente que hay obras en las que muchos de los rasgos atribuidos a la novela están ya presentes. Pero el riesgo es que, al tildarlas de novelas sin más, corremos el riesgo de triviliarlas, sin advertir lo que late en ellas de excepcional e insólito.

Fuera de que esos ejemplos son más bien escasos, lo sucedido en la crítica durante los últimos dos siglos prueba más allá de toda discusión que, al adscribirlos al género de la novela, que tendría en el XIX su primer momento de gloria, hemos perdido lo que esos libros encerraban de insólito, de asombroso experimento, que no dejó de sorprender en su tiempo. Pensemos tan sólo en el *Lazarillo de Tormes*. Llamarla 'novela picaresca', como todos solemos hacer aún, la ubica de golpe al lado del *Club Pickwick* y de *Eugénie Grandet*, de *Guerra y paz* y de *Los hermanos Karamazov*, y de forma inevitable queda

convertida en una obrita interesante, sin duda, pero menor, hasta el punto de haber corrido el riesgo de quedar confinada en el temible apartado de la 'literatura para adolescentes'. Y con ello hemos perdido casi todo lo que de auténticamente revolucionario contenían sus páginas.

El *Lazarillo*, en efecto, es una obra atípica, una auténtica anomalía en el sistema literario de mediados del XVI. ¿A quién podía interesarle el relato de la vida de un tipejo como ése, de tan humilde cuna y tan dudosa progenie, que se mueve entre Salamanca y Toledo y no hace nada glorioso, sino más bien todo lo contrario? A nadie; o, en todo caso, sólo a él mismo, y por ello la obra es una autobiografía y, para aumentar su credibilidad, con el anonimato el verdadero autor se ha borrado del todo, para dejar que su personaje se defienda solo ante la posteridad. Esto ha podido empezar a verse desde el momento en que no la consideramos una novela más, sino una narración literalmente excepcional, que no tuvo continuadores inmediatos hasta que, medio siglo después, Mateo Alemán descubrió en ella mimbres que le servían para sus propios intereses. Y desde ahí se forjó el género que hoy seguimos llamando 'novela picaresca', cuyas obras sirvieron de no pequeño ejemplo en el XVIII para instaurar lo que sí es lícito considerar ya auténticas novelas.

Para el caso que ahora nos importa, el ejemplo de Cervantes es, si cabe, todavía más ilustrativo, porque él, que sí conocía bien el *Lazarillo* y *Guzmán de Alfarache*, decidió redactar el *Quijote* como un permanente diálogo con las obras del género de caballerías, traídas a colación a cada momento por la locura del protagonista. No quiso escribir una novela, porque ese término para él definía tan sólo la novela corta y por eso tituló *Novelas* a las *Ejemplares*. Es importante, pues, tener siempre muy presente que él carecía como referente de ese poderoso género narrativo que hoy tan bien conocemos; echando la mirada en torno a sí no había nada similar que pudiera servirle de guía, modelo o inspiración.

Su apuesta, que hoy también podemos definir como revolucionaria, fue la de pensar qué pasaría si tomaba la decisión de poner en pie por los campos manchegos a un individuo trastornado que cree vivir las aventuras de los libros de su biblioteca. ¿Qué ocurriría si los héroes de caballerías fueran situados en el mundo cotidiano de la realidad de su propio tiempo? Podríamos sugerir que ideó un libro de caballerías al revés, invirtiendo casi todos sus principios. En lugar de reinos lejanos, la Mancha; en vez de aventuras insólitas y maravillosas, cosas comunes de todos los días; frente a héroes de valor y fuerzas descomunales, un estropeado hidalgo de aldea y el resto de personajes que cabe esperar de su entorno.

De esta manera, su libro es todo él una continua lucha dialéctica entre ambos modos posibles, o, como se ha apuntado alguna vez, un ejemplo de contra-género frente al canónico de los libros de caballerías. A lo largo de los capítulos, tras de muchas de las aventuras del protagonista aparecen al trasluz episodios de las obras que le trastornaron la mente. De esta forma, el lector es invitado a contraponer sin cesar dos universos literarios, el de los héroes caballerescos y el de otro mundo que, por sorpresa, es el de la realidad, el mundo empírico o algo que se le parece mucho. Sólo que tampoco es el mundo

real, sino una construcción lingüística que lo evoca, lo recuerda y lo concreta. Ahí está la hazaña, porque quien lee conoce de sobras por su experiencia qué es lo que ocurre en la vida, pero lo que ahora ingresa en la literatura resulta nuevo, insólito, inaugural como materia de un empeño narrativo de esa envergadura.

Cervantes se inspiró, por tanto, en la narrativa tal como entonces se concebía —el ‘romance’— y decidió enfrentarla con la vida real, creando así otra imagen insólita de la literatura, un territorio virgen, que habría de tener tanta trascendencia. Con ello dio un paso de gigante en el camino hacia la novela moderna. Pero si hablamos sin más de su “novela”, insisto, perdemos de vista lo que encierra de asombroso experimento, que no dejó de sorprender en su tiempo. Tan arriesgada era la apuesta, que tuvo que envolverla con la siempre dulce cobertura de la risa y el humor. Pero lo que hizo es abrir el campo literario a lo que un novelista actual, Milan Kundera (2005), reiterando una idea que ya estaba en Ortega, ha llamado la “prosa de la vida”, el reino de lo cotidiano, de los sentimientos modestos, de la crónica del día a día.

Esa es la razón por la que el *Quijote* ha interesado siempre tanto a los novelistas. Desde el XVIII hasta hoy mismo, ellos, que saben lo complicado que es no ya inventar una historia, sino contarla para hacerla creíble dentro de un mundo que sólo se crea por medio de la palabra, hallaron siempre en la obra cervantina un ejemplo lleno de vitalidad y sugerencias. Además, en sus páginas contemplamos cómo, una vez tras otra, el hidalgo fracasa en su empeño de imponer sus ideales trasnochados y recibe los golpes brutales de la existencia diaria, con lo que se sitúa en primer plano uno de los temas fundamentales de la novela contemporánea, el de la difícil lucha por la vida, el reiterado combate de los héroes modernos —gentes corrientes, humildes o sencillas—, contra la adversidad, el infortunio, la maldad o la injusticia.

Pero, ¿se burla Cervantes de don Quijote? ¿Considera que sus valores son cosa de risa? La respuesta no es sencilla. Por un lado, tendría que haber sido un desalmado para no compartir su denodado propósito de auxiliar a pobres o desvalidos, pero a la vez posee la discreción suficiente para saber que hay que adecuar las fuerzas del individuo a las condiciones en que se mueve. Es posible que Cervantes guardara en lo más íntimo una nostálgica decepción ante el fracaso de los ideales heroicos que compartió en su juventud, como demuestra su reiterado orgullo por haber formado parte de los ejércitos que intervinieron en Lepanto. Acaso la dureza de su vida posterior, no exenta de momentos amargos, le llevara a recapacitar acerca de cómo el mundo real ha socavado toda ilusión noble.

Tampoco cabe llevar este supuesto demasiado lejos. Cervantes podía ser un hombre desengañado, pero, acaso por eso mismo, también era extraordinariamente lúcido. La caballería y lo que ella encarnaba existió y tuvo su razón de ser en otros siglos, pero su nimbo heroico había sido aventado por los nuevos tiempos, por mucho que en su juventud él creyese haber percibido sus últimos resplandores. Aquel mundo era definitivamente pasado, y obstinarse en traerlo al presente sólo podía ser labor de un loco. Por eso su protagonista es un enajenado y la historia que cuenta sus hechos es un disparate, una obra

de risa y de burlas. Su personaje creará enfrentarse a gigantes, pero lo que lo derriba por los suelos son las aspas de un molino. Ante los golpes que recibe con reiteración hoy podemos torcer el gesto, sobre todo al pensar en que lo elevado de sus esfuerzos merecería mejor trato. Quizás el mismo Cervantes pudiese acompañarnos a veces en esa reacción, pues sus altos ideales nos parece que no debieran ser objeto de chanzas. Al situar el dilema en un terreno ambiguo, Cervantes ha procedido con suma habilidad, porque deja que sea el lector el que se vea obligado a contestar: él será quien diga la última palabra. No es uno de sus menores méritos, pues toda la evolución de la novela contemporánea se ha dirigido a conceder al receptor un papel cada vez más amplio.

Con todo, además de interesarse por el destinatario de su libro, él sabía que era preciso ocuparse de otra cuestión, que afectaba al emisor de la historia, o dicho con palabras actuales, debía elegir un narrador. Porque las historias nunca se cuentan solas y quien primero aparece en cualquier relato, antes que ningún otro personaje, es precisamente el narrador. Y así ocurre también en el *Quijote*: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no *quiero* acordarme”. Hoy sabemos que quien habla en cualquier texto literario no es nunca el autor, sea en una novela o en la más lírica de las poesías. El ‘yo’ que habla es siempre una construcción, una figura, una máscara, una *persona*, que eso es lo que significa el término en latín. Cervantes, que ya sabía lo que era escribir historias, tuvo que plantearse qué tipo de narrador era el más oportuno para transmitir de la forma más persuasiva lo que quería contar.

Sin duda, él no pensaba en narradores, modalización, omnisciencia o puntos de vista, pero los problemas latentes bajo esos términos le preocuparon mucho y de manera no sólo intuitiva. Él creía que un relato no valía sólo por los incidentes que encerrase, por su argumento, diríamos hoy, sino que la más apasionante de las historias tenía que ser transmitida con habilidad, con sabiduría técnica, para cumplir su efecto. Bien lo expresó cuando, al terminar la novela del cautivo, un personaje se hace portavoz de toda la audiencia: “Por cierto, señor capitán, *el modo* con que habéis *contado* este *extraño suceso* ha sido tal, que iguala a la *novedad* y *extrañeza* del mismo caso” (I, XLII, en Cervantes, 2004: 540). Él quería *contar* la vida de sus personajes y debía hallar el *modo* de hacerlo. No deseaba hacer uso de la primera persona, como *Lazarillo* o *Guzmán*, pues ello limitaba de manera extraordinaria la perspectiva con la que se ofrecía el mundo, que había de responder a la de una sola persona, el yo narrador. Tampoco la omnisciencia le resultaba satisfactoria, porque aplastaba al lector con el peso de una autoridad que lo sabía todo de todos. ¿Qué hacer?

La respuesta la hallamos en el propio texto del *Quijote*. Y lo más curioso es que se trata de una respuesta variable, dinámica, que evoluciona. Al principio Cervantes opta por un narrador poco fidedigno, limitado en sus conocimientos, inseguro, parcial. No sabe bien cómo se llama su protagonista, Quijada o Quesada o Quijana. No conoce cuál fue su primera aventura, la de los molinos o la del vizcaíno o la de la venta. Y lo peor es que de improviso, en el capítulo VIII, cuando apenas hemos leído una décima parte del libro, nos confiesa que se le

acabó la historia y no tiene más que contar. A partir de ahí, asistimos a la invención de un autor arábigo, Cide Hamete Benengeli, una especie de sabio, que por esta condición sí puede moverse a sus anchas como dominador del relato, descargando así a Cervantes de las responsabilidades de un narrador omnisciente.

Todo esto no es producto del azar, sino que responde a la preocupación cervantina por el modo de transmitir los hechos narrados. Bien lo deja ver al principio del segundo *Quijote* de 1615, cuando, contra todo principio de verosimilitud, la primera parte de la obra se convierte en tema de discusión de los personajes, que de esta manera se transforman en comentadores del libro del que forman parte. Entre los temas abordados ahí, todos ellos sumamente sugestivos, figura precisamente el problema del conocimiento de los hechos por parte de la instancia narrativa, central para cualquier novelista. Sancho se maravilla de cómo es posible que en el libro publicado en 1605 se cuenten “cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió” (II, II, en Cervantes, 2004: 703).

La respuesta de don Quijote muestra la ironía, pero también la conciencia con que ha actuado Cervantes: “Yo te aseguro, Sancho [...], que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir”. En ese diálogo aprovecha Cervantes para injerir otras bromas, como la de permitir que sus creaturas le critiquen por introducir en la primera parte “El curioso impertinente” o incluso que le condenen a la hoguera: “los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados como los que hacen moneda falsa” (II, III, en Cervantes, 2004: 712), siendo así que lo que el libro cuenta es todo él una historia de “mentiras”, invención, ficción, en suma. Los personajes parecen imponerse por encima del autor, pero este es un aspecto que veremos en seguida.

De momento, hay que recordar aún que otro de los medios de que se vale el escritor para rehuir la omnisciencia es atribuir ancho campo al diálogo, con lo que son los propios entes ficticios los que hacen avanzar el discurso. En tal sentido, la búsqueda de interlocutor para el hidalgo no es una de las menores razones que explican la creación de Sancho Panza. Sumemos a esto la frecuencia con que se recurre a personajes que cuentan su propia historia, con lo que el narrador principal queda liberado de la tarea: Pedro el cabrero narra el episodio de Grisóstomo y Marcela; Cardenio y Dorotea asumen el relato de lo principal del suyo, que implica también a Luscinda y don Fernando; de manera especial, el cautivo ocupa amplias páginas con sus desventuras, y, en general, casi no hay personaje que no arrastre consigo algo que relatar.

Si a ello sumamos que “El curioso impertinente” tiene su narrador propio, es fácil concluir que las obligaciones del principal de la obra han quedado sumamente aligeradas. Y eso no se ha producido por casualidad, sino por especial designio autorial. Cervantes tiene una conciencia muy despierta respecto a los problemas que plantea lo que hoy llamaríamos la poética de la novela. En concreto, hay que volver a insistir en que la invención de un autor ficticio no se ha producido como mera parodia de los libros de caballerías, sino para resolver el problema del narrador. Por ello lo vemos incluso rectificar sobre

la marcha, pues parece indudable que Cide Hamete no ha sido previsto desde el principio (Iglesias Feijoo, en prensa). Sin embargo, una vez que se le ocurrió su figura, podría haber reconducido todo lo ya escrito para unificar el texto de los ocho primeros capítulos bajo la misma perspectiva narrativa. Pero Cervantes no lo hizo, sin duda porque era poco amigo de rectificar y revisar lo que de todas formas funcionaba muy bien. Y al dejarlo así, nos legó una obra que posee un atractivo especial; el primer *Quijote* parece un organismo que crece y se amplía conforme lo vamos leyendo. Esa impresión de libro vivo existe lo mismo en 1605 que en 2005 y no es pequeña virtud para asegurar su perduración.

Con vistas a explicar la influencia de esta obra sobre la novela moderna, es especialmente oportuno que atendamos ahora a unas palabras recientes de Mario Vargas Llosa. El novelista peruano, creador de mundos de ficción que posee al tiempo una excepcional mirada crítica, visible en obras como *La orgía perpetua*, *La verdad de las mentiras* o *Cartas a un joven novelista*, ha publicado hace poco *La tentación de lo imposible*, penetrante análisis de *Los miserables*, de Victor Hugo (Vargas Llosa, 2004). Tras afirmar de entrada que el principal personaje de esta vasta novela es su peculiar narrador, señala, con la autoridad y el peso de su experiencia como autor de ficciones, que la operación más importante para todo novelista es inventar al narrador. Esto, “inventar a alguien que narre lo que uno quiere narrar”, es algo que, según él, “hasta hace relativamente poco tiempo los novelistas ni siquiera lo sabían”, sino que lo resolvían “de manera intuitiva o mecánica” (2004: 48). Y añade:

Si algo distingue al novelista clásico del moderno es precisamente el problema del narrador. La inconsciencia o la conciencia con que lo aborda y lo resuelve establece una línea fronteriza entre el novelista clásico y el contemporáneo. En la narrativa francesa es posible dar título, nombre y fecha a esa frontera.

Esa referencia a *Madame Bovary* supone tomarla como la primera novela moderna: “Flaubert inauguró una forma narrativa que revolucionaría la novela: mató la inocencia del narrador, introdujo una autoconciencia”. Más aún: “Flaubert fue el primer novelista en plantearse como un problema central de la estructura novelística la presencia del narrador, el primero en advertir que éste no era el autor sino el más ambiguo de los personajes” (2004: 48-49). No se trata de afirmar ahora que Cervantes poseía la sutileza atormentada de Flaubert, pero parece extraño que la perspicacia de Vargas Llosa no haya sabido percibir que, en todo ello, el *Quijote* es un clarísimo antecedente. Y si seguimos con el razonamiento del autor peruano, habría que concluir que uno de los precursores de la modernidad narrativa es, precisamente por ello, Cervantes. Acaso debería apuntarse también que no por casualidad su obra fue libro de cabecera de Flaubert.

Algo de ello llega a apuntar el mismo Vargas Llosa en su prólogo a la edición de la obra de la Academia (Cervantes, 2004b), pero ahí parece preocupado sobre todo por alistar a don Quijote en las filas del liberalismo moderno, entendido en la versión ideológica que el peruano se preocupa de difundir contra viento y marea. Por su parte, Kundera (2005), que tanto estima el *Quijote*, tampoco se da cuenta de que lo que él cree innovaciones de Fielding y de Sterne en la creación de una reflexión teórica sobre la novela dentro de la propia obra de ficción no son otra cosa que un desarrollo de lo que ya había

hecho Cervantes, que en realidad casi ha compuesto una novela-ensayo. Y de sobra es sabido que nuestro autor fue lectura de cabecera de Fielding, cuyo *Tom Jones* tantas veces recuerda a la historia del hidalgo manchego.

El *Quijote*, pues, sin ser una novela, viene a ser la primera novela moderna⁵. Los narradores posteriores, antes y después del autor de *Madame Bovary*, vieron muy bien que, al entrar en sus páginas, pisaban ya un terreno conocido, propio. Pero a la vez, por estar la obra llena de reflexiones sobre la literatura y sobre el propio hecho de narrar —no olvidemos que se trata de un libro que trata de libros—, es asimismo la primera meta-novela. Y todo eso se consigue con el peculiar talante de Cervantes, que no da recetas ni dictamina normas. Su profundo espíritu antidogmático se ha plasmado en una obra que es, en última instancia, una defensa de una creación libre, no hipotecada por otros intereses.

Si aceptamos que una obra de ficción es un pasatiempo, un divertimento, un juego, podemos librarnos de no pocas de las pesadas cargas que cayeron sobre la literatura, considerada hasta hoy mismo como una especie de provincia auxiliar de disciplinas en apariencia más serias. Su justificación vino secularmente de aceptarla como un instrumento para la educación, la docencia; como un ejercicio que era lícito porque iluminaba territorios más respetables, como la moral, la metafísica, la religión, la psicología, la sociología, la política... Pero Cervantes creía modestamente que sólo se justifica por sí misma, como una de las mejores ocasiones para la distracción del espíritu, que halla en ella belleza y fantasía.

Él defendía con firmeza ese carácter lúdico de la literatura y aconsejaba que quien quisiera edificación frecuentara los púlpitos y oratorios; por eso sostenía en el prólogo a su primer *Quijote* que las obras de ficción como la suya no han de “predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento” (Cervantes, 2004: 18). Estas creaciones están destinadas para el entretenimiento, para ocupar dignamente el ocio, porque, como dice en las *Novelas ejemplares*, “Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa” (Cervantes, 2005: 18). Esa defensa de la autonomía del campo literario es asimismo otra prueba de la modernidad de su pensamiento y explica su perduración futura.

Ahora bien, por mucho que sea un juego, se trata de un juego serio, en el que el autor debe ser respetuoso con su lector. Aunque se diseñe como una obra de risa, hay que fijar unas reglas y no hacer trampas. Y eso Cervantes lo aplicó con coherencia y eficacia. Cuando leemos el *Quijote* sentimos siempre que el autor ha respetado nuestra libertad para enjuiciar e interpretar lo que se cuenta, de manera que nos vemos invitados a tomar parte activa en la historia.

⁵ Tras todo lo dicho en este trabajo, esta afirmación no debe ser tomada al pie de la letra. Sin embargo, es una idea extendida por todas partes (Foucault, 1985: 55, y Robert, 1977: 11), y puede ser defendible con los matices adelantados. Véase Sabor de Cortazar (1987: 28): “el Quijote es la primera novela moderna”; o Mainer (2000: 63): “Cervantes, como creador de la novela moderna”; o Rey Hazas (2005: 203-277).

Y esa es una actitud insólita por entonces, lo que contribuye igualmente a iluminar la modernidad de la obra. Ahora bien, ese efecto tampoco procede del azar, sino que es el resultado de tener siempre presente al lector, de preocuparse en todo instante por el efecto que en él puede causar lo que se cuenta y el modo de contarlo. De ahí que sean muy reveladoras las palabras del canónigo de Toledo, que sin duda están exteriorizando sus propias reflexiones al respecto: “Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren”, con todo lo que sigue (I, XLVII, en Cervantes, 2004: 600).

Pero esta no es la única causa que contribuye a producir tal efecto; hay que tener presente asimismo otro elemento sustancial, cual es el propósito de conferir a los personajes la misma libertad de acción. No hablemos de su psicología, que es una forma torpe de referirse a lo que procede de una suma de decisiones constructivas para crear la serie de simulacros ficticios, pues no son otra cosa. Los personajes no son nunca personas reales, sino condensaciones de rasgos que nos permiten reconstruirlos como imágenes de seres reales, que parecen dirigir su propia vida. El lector los ve actuar, obrar, decidir por sí mismos.

Enfrentando a unos con otros, Cervantes creó una trama, que viene a ser una sucesión de historias encadenadas cuya suma va creando un mundo denso, significativo, poblado de entes autónomos, que parece tan real como la vida misma, aunque todo sea tan sólo un espejismo. Ante los ojos se despliega un cosmos que crece y se explaya, que aumenta en tamaño y trascendencia cada vez que se inicia la lectura, hoy lo mismo que en el siglo XVII. Porque lo que en principio parece esquemático y simple —un pobre tipo se vuelve loco y sale de su casa a realizar extravagancias—, se torna poco a poco más complejo. Ese universo se hace cada vez más amplio en todas sus dimensiones y quienes lo pueblan se enriquecen con matices que no existían al inicio, y todo el conjunto adquiere una estatura inesperada, al hilo de un largo viaje que querría-mos interminable.

Este resultado es posible porque, sobrevolando todo el conjunto, percibimos siempre la mirada humana del creador, transmutado en historiador, cargado de ricas experiencias vitales y empleando para todo el balsámico instrumento del humor. A diferencia de lo que suele ser costumbre en la literatura española, en la que, salvo excepciones, domina el mal humor, Cervantes se rige por un humor sano, que comprende las vicisitudes de cada uno y que no se encierra simplemente en la risa. Él había visto muchas tierras y sabía de lo que es capaz el ser humano, para lo mejor y para lo peor. Pero decidió no convertirse en un enojado moralista. Con todas las enseñanzas que la vida le había deparado, admirador de la belleza, convencido de la importancia de la libertad, creó ese mundo en el que se encierra casi todo, una enciclopedia con aristócratas y mozas del partido, con letrados y arrieros, donde casi nadie es ruin, aunque pueda haber locos, como lo está el hidalgo Quijana, pero también Cardenio o Anselmo.

Lo que se impone al final es la visión de conjunto, la de un universo poblado por seres que arrastran su propia vida con sus alegrías y sus fatigas; si a menudo chocan con la realidad, es porque ésta es dura casi siempre. Y él

supo verlo. Y decirlo. Y al recrear la pelea sostenida del hombre contra el mundo puso los cimientos de la novela moderna. Ojalá que al cumplir el cuarto centenario de la aparición de este libro, mucha gente se sienta inclinada a pasear por sus páginas. De hacerlo, con seguridad hallarán múltiples motivos de diversión y entretenimiento. Ese será el mejor homenaje que podemos brindar a Cervantes.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2005): *El País de Don Quijote*, Madrid, Punto de Lectura.
- AUERBACH, Erich (1950): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BLECUA, José Manuel (2004): "El Quijote en la historia de la lengua española", en Cervantes, 2004b: 1115-1122.
- BLOOM, Harold (2005): *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Madrid, Taurus.
- BRANDARIZ, César (2005): *Cervantes decodificado. Las raíces verdaderas de Cervantes y de don Quijote y los tópicos que las ocultan*, Madrid, Martínez Roca.
- CERVANTES, Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- , (2004b): *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española.
- , (2005): *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- FOUCAULT, Michel (1985): *Las palabras y las cosas*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (en prensa): "El manuscrito hallado en Toledo: La verdadera historia de la *Historia de Don Quijote*", *Boletín de la Real Academia Española*.
- KUNDERA, Milan (2005): *El telón*, Barcelona, Tusquets.
- MCGAHA, Michael (2004): "Is There a Hidden Jewish Meaning in Don Quixote?", *Cervantes*, 24, 1: 173-188.
- MAINER, José-Carlos (2000): *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Madrid, Temas de Hoy.
- PASCUAL, José Antonio (2004): "Los registros lingüísticos del 'Quijote': la distancia irónica de la realidad", en Cervantes, 2004b: 1130-1138.
- PAVEL, Thomas (2005): *Representar la existencia. El pensamiento en la novela*, Barcelona, Crítica.

- REY HAZAS, Antonio (2005): *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida.
- ROBERT, Marthe (1977): *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard.
- ROJO, Guillermo (2004): "Cervantes como modelo lingüístico", en Cervantes, 2004b: 1122-1130.
- SABOR DE CORTAZAR, Celina (1987): *Para una relectura de los clásicos españoles*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- VARGAS LLOSA, Mario (2004): *La tentación de lo imposible*, Madrid, Taurus.
- , (2004b): "Una novela para el siglo XXI", en Cervantes, 2004b: XIII-XXVIII.

EL FUTURO DE LA LITERATURA COMPARADA

Darío Villanueva
Universidad de Santiago de Compostela

Si tenemos en cuenta la orientación preeminentemente historicista que la Literatura Comparada adquirió en Francia y en Europa a lo largo de los años que, entre los siglos XIX y XX, asistieron a su consolidación como nueva disciplina dentro de la Ciencia de la Literatura o los estudios literarios en general, y la confrontamos con declaraciones de sus primeros fundadores como Villemain o Ampère en el sentido de que de ella resultaría una filosofía de la literatura y de su crítica, no nos costará comprender que ese equilibrio inestable entre lo propiamente histórico y lo teórico, más tarde o más temprano, tendría que precipitar en una crisis.

Este conflicto puede decirse que alcanzó el estatuto de lo explícito a raíz de la intervención de René Wellek ante el segundo congreso de la AILC/ICLA (Asociación Internacional de Literatura Comparada), que tuvo lugar en la Universidad de Carolina del Norte en septiembre de 1958. Su intervención no pudo ser más explícita a este respecto, pues su título fue "The Crisis of Comparative Literature". Y no creo en modo alguno que carezca de sentido la coincidencia cronológica entre este congreso y el muy famoso de Bloomington, Indiana, en donde Roman Jakobson sentó las bases del acercamiento entre el estructuralismo lingüístico y la nueva poética al denunciar que por aquel entonces tan anacrónica resultaba la figura de un lingüista ajeno a los problemas de la utilización literaria del idioma como un estudioso de la literatura desinteresado de los avances de la Lingüística.

Segun Wellek (1968: 211), las limitaciones en la evolución de la Literatura Comparada, que para entonces ya contaba con un siglo largo de desarrollo, radicaban en la inexistencia para ella de un objeto diferenciado de estudio y de una metodología específica, y de esto culpaba a la "mano muerta del positivismo, del cientifismo, y del relativismo histórico del siglo XIX". Al tiempo que rechaza como "insostenible e impracticable" la distinción de Van Tieghem entre Literatura Comparada y Literatura general, por entender que ambas eran una y la misma disciplina, califica de "infausto" el intento de reducirla al estudio del "comercio exterior" entre las literaturas, que inevitablemente conduce a interesarse por aspectos —traducciones, diarios de viaje, intermediarios, reputaciones de escritores, fenómenos de recepción o las ideas que las naciones tienen las unas de las otras— ajenos a lo que Flaubert denominaba "l'oeuvre en soi".

Cumplía, pues, según el Wellek de 1958, una reorientación profunda de la disciplina, para lo que había que abandonar el intento de Van Tieghem —contra el que Wellek se muestra muy crítico— de separarla en dos, y reivindicar por el contrario, en contra del especialismo a ultranza, la legitimidad de la existencia de un investigador en Literatura como lo hay en Filosofía. Por otra parte, para que la Literatura comparada dejase de ser “un remolino estancado” (Wellek, 1968: 218) debía entrar en colaboración sin reservas con la Teoría, la Crítica y la Historia literaria, sin exclusión de ninguna de estas otras tres ramas de la Ciencia de la Literatura. El objeto de interés prioritario para los comparatistas ha de ser, justamente, la obra de arte literaria en sí misma, y para ello han de enfrentar “el problema de ‘lo literario’, el problema principal de la estética, de la naturaleza del arte y de la literatura” (Wellek, 1968: 219).

Precisamente vendrá de Francia el apoyo más decidido y dotado a la vez de impulso propio para esta reorientación de la Literatura Comparada más allá de la exclusiva senda positivista. Su autor era una figura internacional de gran altura, cuya huella actual en nuestros estudios comparatistas, lejos de borrarse, cobra cada vez una presencia mayor. Se trata de René Etiemble, que en 1963 publica *Comparaison n'est pas raison. La crise de la Littérature comparée*, un breve panfleto reivindicativo de una renovación comparatista.

El origen de su trabajo está en una comprometida situación académica: el acceso a la cátedra de Literatura Comparada de la Sorbona, que había quedado vacante por la muerte de Jean-Marie Carré. En los *Annales de l'Université de Paris* fue donde Etiemble dio a conocer su programa para cambiar la concepción de la disciplina allí imperante, programa que consideraba como inexcusable punto de partida la actitud política “de renoncer à toute variété de chauvinisme et de provincialisme” (Etiemble, 1963: 15), el vicio que lejos de ser exclusivamente francés Etiemble considera ya europeo. Su talante es, en este sentido, de verdadera militancia, pues para Etiemble la Literatura Comparada era algo más que una disciplina literaria, para convertirse en una afirmación política de universalismo y apertura histórica e intelectual. Más que los aspectos técnicos, le interesa el espíritu que debe regir, según su opinión, a la Literatura Comparada y a sus servidores.

Para un comparatista de la generación de Baldensperger el conocimiento práctico de alemán, inglés, español, francés e italiano era suficiente. Ya no le parece así a Etiemble, pues la ignorancia absoluta del japonés y el ruso le parecen de todo punto inaceptables. Sin embargo, no hace ascos, sino todo lo contrario, al papel primordial que las traducciones han de tener en su proyecto de un nuevo comparatismo más ecuménico. Pero lo que está igualmente claro en su propuesta es su distanciamiento de la Literatura Comparada positivista y su interés por todo lo referente a los aspectos estéticos, a una estilística comparada, a un análisis comparativo de la métrica y de los símbolos que llevaría inexorablemente a una verdadera *Poética comparada* que su discípulo Earl Miner (1990: 238) acabaría por realizar, al menos en un primer intento. En algunas páginas de su libro recuerda, junto a su simultánea devoción hacia René Wellek por haber afirmado que “the work of comparatists is to study

literature”, que “comparative poetics is a destined end of comparative literature, as Etiemble was quoted as saying near the beginning of this study”.

Hemos visto ya cómo desde sus mismos orígenes decimonónicos la Literatura Comparada, en el marco conjunto de los estudios literarios, apunta inicialmente en la dirección de la Historia, pero ya lleva en germen una proyección hacia la Teoría que, con el tiempo, dará lugar a dos orientaciones para esta disciplina, que se suelen relacionar con dos especificaciones geográficas hasta el extremo de hablarse de una Literatura Comparada de raíz francesa —o de “la hora francesa de la Literatura comparada”, como prefiere Claudio Guillén— frente a la raíz u hora norteamericana, que es posterior. El propio Etiemble (1963: 62) en su manifiesto consagra en cierto modo esta dualidad al referirse expresamente a “l'école américaine” y “l'école française”.

A la primera se le atribuye un énfasis fundamentalmente histórico; a la segunda, una inclinación preferentemente teórica. Aquella atiende a los “rapports de fait”, a las relaciones directas o causales entre obras y autores, a la circulación de escuelas, géneros, tendencias, imágenes internacionales de los pueblos y culturas, estilos, motivos, etcétera, lo que se ha caricaturizado como el estudio del “comercio exterior de las literaturas”.

Frente a ello, la otra orientación atiende, ante todo, a las convergencias, sin necesidad de buscar las relaciones causales, algo que desde antiguo los estudiosos de la literatura percibieron y justificaron. Se trata del fenómeno de la poligénesis: por qué en lugares distintos se producen expresiones literarias extraordinariamente concomitantes, sin que tengamos constancia ni seamos capaces de descubrir una relación de dependencia directa entre lo uno y lo otro. Este fenómeno siempre ha existido, y tiene probablemente mayor interés que las influencias factuales, lo que no significa que estas deban ser desdeñadas y desatendidas por los comparatistas, pues necesitamos conocer las líneas de fuerza que vertebran una amplia comunidad cultural en cuanto a las relaciones de intercambio literario se refiere. La idea de la poligénesis es muy antigua en los estudios literarios, y realmente cuando los positivistas no eran capaces de demostrar que un aspecto de la literatura sánscrita, por ejemplo, era la fuente de un rasgo similar en la literatura alemana medieval, recurrían a esta solución de compromiso: en esas dos literaturas aisladas entre sí se produjo la aparición del mismo hecho en momentos próximos o lejanos pero sin que hubiese influencia de una en otra.

Efectivamente, en los últimos veinticinco o treinta años ha emergido con fuerza un nuevo paradigma de la literatura comparada, por utilizar el mismo término que a partir de Thomas S. Kuhn, P. Swiggers (1982) y D. W. Fokkema (1982) hacen suyo. Se trata, en síntesis, de un intento por abandonar la relación genética causal para justificar cualquier prospección comparatista, y de atenerse a lo dado, a los hechos en sí. Siempre que en dos literaturas distintas, o en una literatura y en otro orden artístico, ya sea plástico o musical, sin que haya mediado una relación de dependencia de una de las partes hacia la otra, aparezca un mismo fenómeno en cualquier plano en el que nos situemos, entonces siempre asomará un elemento teórico fundamental, es decir, una posible o hipotética invariante de la Literatura.

La inmediata consecuencia de tal enfoque es la vinculación si no exclusiva al menos preferente de la Literatura comparada con la Teoría literaria sobre el supuesto, tal y como destaca D. W. Fokkema (1982: 3), de que sus objetos de estudio son idénticos. Más aún, el marchamo comparatista puede corregir los excesos inmanentistas, a-historicistas, en que incurrieron ciertas escuelas teóricas, mientras que éstas, articuladas en un sentido pluralista e integrador, contribuirán a paliar la endeblez de las bases metodológicas del comparatismo. Es aplicable aquí la sentencia de Kant en su *Kritik der reinen vernunft*: Las reflexiones sin contenido están vacías, las percepciones sin conceptos están ciegas.

Desde 1970, simplemente a partir de los temas y discusiones de los congresos de la ICLA/AICL se puede percibir este nuevo clima de renovación del comparatismo que lo aproxima a la teoría.

Ya en 1979 los congresistas de Innsbruck definen en los estatutos de la asociación la Literatura Comparada como "l'étude de l'histoire littéraire, de la théorie de la littérature et de l'interprétation des textes, entreprise d'un point de vue comparatif international" (ICLA Bulletin 2, 1979, n° 1, 3), y me parece también muy significativo que, frente a la actitud exclusivamente historicista manifestada por Betz en su bibliografía de 1900, Hugo Dyserinck (1985: xxiii) abra un portillo en la suya de 1985 a la idea de que "le coeur du problème propre à la discipline reside en sa théorie et son histoire". De hecho, uno de los volúmenes de las Actas correspondientes al congreso neoyorquino de 1982, compilado precisamente por Claudio Guillén, está dedicado monográficamente a las *Poétiques comparées* (Balakian, 1985, vol. 11). Incluso, en contra de la dicotomía entre la escuela francesa y la escuela americana, cabe recordar que en el compendio de Pierre Brunel e Yves Chevrel (1989) publicado en París en 1989 se percibe con claridad una inflexión integradora de ambas posturas por parte del selecto grupo de comparatistas franceses allí convocados.

Otro de los más esforzados valedores de esta orientación ha sido el rumano Adrian Marino, primero en un artículo, "Repenser la littérature comparée" (Marino, 1980), que se situaba en la línea de Etiemble y Wellek ya comentada, y luego en todo un volumen titulado ya *Comparatisme et théorie de la littérature* (Marino, 1988).

Sin recurrir explícitamente a él, Marino profesa una concepción de la Literatura muy próxima a la de T. S. Eliot (1972). Si se habla de Literatura, ello implica necesariamente la dimensión, mejor que supra-nacional, realmente universal. El conjunto de todas las literaturas del mundo, grandes y pequeñas, se confunde con "la littérature pure et simple" (Marino, 1988: 144), y solo desde este "approche globale de la littérature" puede surgir una teoría sólidamente fundamentada, pues las categorías, los criterios generales y las tipologías son inseparables de lo universal. Una teoría literaria se construye con la ayuda de elementos a la vez generales y generalizadores que denominamos invariantes, pero estos son tanto más significativos y válidos cuanto aparecen en literaturas que no han estado en contacto intenso y habitual entre ellas, por ejemplo en las europeas y las orientales (Marino, 1988: 92). Ya V. M. Zhirmunski, como recuerda oportunamente Claudio Guillén (1985: 117), había propuesto como

tarea prioritaria del comparatista el descubrimiento de procesos de evolución literaria análogos y paralelos atribuibles a leyes históricas y sociales de validez universal y, en última instancia, al principio básico de la unidad y regularidad perceptibles en la evolución de la Humanidad en general.

Esto mismo, pero desde la perspectiva formal de la Poética, es lo que hace Miner en su libro. Cuando en la literatura china encontramos un tipo de composición lírica que es equiparable a un alba románica medieval, entonces sí que podremos proclamar, con toda justeza, que aquello constituye una constante literaria más allá de la contingencia de lo puramente histórico. Parece evidente que no se puede construir una teoría sólida de los géneros literarios tan solo a partir de un número reducido de obras que identificamos en el marco de la historia de la literatura europea exclusivamente. Eso es lo que acabará por realizar, de modo muy satisfactorio en mi opinión, Florence Goyet (1993) en su libro *La nouvelle. 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, donde se trabaja sobre un corpus de unos mil textos en cinco lenguas: francés, inglés, italiano, japonés y ruso. Algo similar fue intentado por mí en un libro cuya segunda edición data de 1994, *Estructura y tiempo reducido en la novela* (Villanueva, 1994), que trata de la poética narrativa de la unidad de tiempo en las literaturas europeas y americanas desde Dujardin y Joyce hasta Böll, Soljenitsin o Rafael Sánchez Ferlosio y Carlos Fuentes.

Así lo he querido destacar también en el propio título de *El polen de ideas* (Villanueva, 1991), rubro tomado de unas declaraciones de William Faulkner, escritor al que siempre se le planteaba la dependencia de su discipulaje y dependencia en relación a James Joyce, pues su técnica narrativa parecía, punto por punto, inspirada en la que se instaura revolucionariamente en *Ulysses* y se ratifica en *Finnegan's Wake*. La contestación de Faulkner, grande admirador de la obra del escritor irlandés, siempre apuntaba al reconocimiento de la similitud entre sus respectivas técnicas novelísticas, pero protestaba que él había empezado a escribir y publicar novela antes de haber leído a James Joyce. La clave, según Faulkner, residía en que "there must be a sort of pollen of ideas floating in the air, which fertilizes similarly minds here and there which have not had direct contact".

Pasados los años, y ya en 2005, mi propósito en el libro *Valle-Inclán, novelista del Modernismo* (Villanueva, 2005) consiste en reivindicar la pertenencia del autor de *Tirano Banderas* al Modernismo internacional, el vasto movimiento cosmopolita que se desarrolló en el primer tercio del Siglo xx y dio sus mejores frutos en los años veinte y treinta de entreguerras, cuando el Modernismo hispánico de Rubén Darío había ya periclitado. Junto a las perspectivas histórica, teórica y crítica, aplico aquí los principios comparatistas para permitir identificar los logros literarios de Valle-Inclán con los de otras grandes figuras del aquel Modernism(o), como W. B. Yates, André Gide, Jules Romains o el propio James Joyce, entre otros. Sobre las relaciones entre *Lucas de bohemia* y *Ulysses* había publicado ya en inglés un artículo en la *Révue de Littérature comparée* (Villanueva, 1991). En esa misma línea, la fecha de 1902 ha sido ponderada por la publicación simultánea de cuatro textos fundamentales para la renovación modernista de la novela en España: *Sonata de otoño*, *Amor*

y pedagogía, *Camino de perfección* y *La voluntad*, pero aparentemente no se había reparado en que en ese mismo año de la muerte de Émile Zola se publican también *L'Immoraliste* de André Gide y la edición definitiva de *The Celtic Twilight* de William Butler Yeats.

Ahí está, creo yo, la clave de esta otra visión de la Literatura Comparada que no tiene por qué excluir radicalmente la primera —la positivista—, pero que le permite dejar de servir, de manera exclusiva y excluyente, a la Historia literaria y prestar unos servicios absolutamente imprescindibles a la Teoría de la Literatura. Porque ésta, cuando no cuenta con el contraste empírico que la Literatura Comparada le proporciona, se transforma en una especie de metafísica literaria en la que los universales lo dominan y lo velan todo, cuando lo que realmente importa son los particulares literarios, y cuantos más mejor, para, a través de ellos, fundamentar sólidamente el edificio de una Poética renovada.

Cualquier inducción hecha a partir de un texto literario para formular desde él una ley general de la Literatura queda extraordinariamente consolidada como fundamento para tal ley si demostramos que eso ocurre en obras de varias tradiciones y lenguas, en momentos distintos y en lugares diferentes sin que haya que recurrir a la dependencia a la que antes nos referíamos. En este sentido, Jean-Louis Backès, uno de los colaboradores del compendio editado por Brunel y Chevrel (1989: 86), apunta una idea sumamente interesante: “Comme on sait, pour atteindre l'unité, il vaut mieux faire comme si les exceptions n'existaient pas. Peut-être la littérature comparée a-t-elle aussi pour tâche, très modeste, la collecte des exceptions et contre-exemples”. Es precisamente Backès quien redacta en este apreciado *Précis* el capítulo dedicado a la *Poétique comparée*, a la que sitúa en las antípodas de la *Poétique normative*. Y son tres los campos en que su atención se centra: la “Métrique générale”, la “Rhétorique” y la “Théorie des genres”.

De “nouveau paradigme” para la Literatura comparada habla también Marino (1988: 141 y ss.); de la necesidad de un cambio urgente, de una “reconversion radicale dans un sens théorique et ‘poétique’” (Marino, 1988: 9), mas allá del estudio exclusivo de los “rapports de fait” entre las literaturas como un complemento de lujo para las historiografías literarias nacionales. Y defiende además una concepción de la disciplina que trascienda sus estrictos límites académicos. La Literatura Comparada es también una suerte de ideología militante, un sistema de ideas acompañado de una visión amplia de la Literatura, el Humanismo y la propia Historia, algo que está en sus mismos orígenes decimonónicos —por no remontarnos a las Luces—, que son liberales, pacifistas y cosmopolitas. Desde ese mismo espíritu, aunque expresado de modo menos pugnaz, escribe Claudio Guillén (1985) su *Introducción a la Literatura Comparada*, en donde una y otra vez se proclama que la actitud del comparatista debe ser extremadamente sensible a las tensiones entre lo local y lo universal, entre lo particular y lo general, tendiendo lazos entre los dos polos pero sin inclinarse nunca en exceso hacia uno de ellos en perjuicio del otro. Y siempre con el deseo de superación del nacionalismo cultural: de la utilización

de la literatura por vías nacionalistas, instintos narcisistas, propósitos ideológicos (Guillén, 1985: 14).

Miner ha elaborado una *Comparative Poetics*, concebida como *An Intercultural Essay on Theories of Literature*. De lo que trata es de comparar las distintas "conceptions or theories or systems of literature" (Miner, 1990: 4), sus géneros y constantes fundamentales expresadas de forma discursiva por creadores y pensadores a lo largo de la Historia, tanto en Occidente como en Oriente. No es casual que Miner reconozca como fuentes primeras de su inspiración a dos figuras fundamentales que ya hemos citado: René Etiemble, que tanto bregó por un nuevo comparatismo no eurocéntrico sino planetario (Etiemble, 1988) y René Wellek, ni que dedique su obra, in memoriam, a James J. Y. Liu, el autor de una obra inexcusable, *Chinese Theories of Literature* (1975). Y de la enorme utilidad de sus pesquisas puede hablarnos el que Miner haya llegado a la conclusión de que la trilogía genérica lírica-épica-dramática resulta obligada para todo sistema literario, pues la única diferencia entre la tradición europeo-aristotélica y la oriental sino-japonesa es que en la primera la lírica está tan solo implícita en principio, mientras que en la segunda ocurre exactamente al revés, porque la poética del drama y de la narración derivan de la de la poesía propiamente dicha.

La segunda edición española de la *Introducción a la Literatura Comparada* que Claudio Guillén publicara en 1985 incluye, amén de otras novedades, un interesante y polémico prólogo titulado "La Literatura Comparada y la crisis de las humanidades" (Guillén, 2005), válido para pulsar la situación de la disciplina en nuestros comienzos del Siglo XXI.

Claudio Guillén define la atmósfera que respiran los comparatistas de hoy como la generalización del desconcierto, después de que los cuarenta años comprendidos entre 1945 y 1985 representasen una Edad de Oro para el conocimiento sistemático y el estudio crítico e histórico de la literatura en general en el contexto de un espacio literario cosmopolita.

Guillén sigue reconociendo, como no podría ser de otra forma, el papel de centros impulsores de la Literatura Comparada que desempeñaron en el período citado Francia y los Estados Unidos, pero muestra su preocupación, que yo también comparto, por ciertos fenómenos fundamentalmente surgidos en Norteamérica.

Sobre todo le alarma la politización de las Humanidades en términos hasta hace poco relativamente desconocidos, que se ha extendido por los Departamentos correspondientes de las Universidades norteamericanas a las que Guillén conoce muy bien, y considera de la máxima calidad.

Se fija, por caso, en la hegemonía que han ido adquiriendo, en detrimento de los estudios literarios tal y como se concebían tradicionalmente en la Academia, los "Cultural Studies" y los "Post-colonial Studies". Porque, como afirma Guillén (2005: 18), "el valor social y político de una publicación feminista es en mi opinión indiscutible; pero su calidad crítico-literaria no lo es".

A los Estudios culturales les achaca un vicio de raíz: borrar la distinción entre lo popular y lo culto, o entre las manifestaciones eminentes de la creatividad humana y otras expresiones menos granadas en una escala de valor estético decantada después de milenios de cultura. Ello no le impide, sin embargo, elogiar sin reservas a un teórico formado en Yale como Fredric Jameson.

Considera, sin embargo, mucho más rica y fértil la orientación de los Estudios post-coloniales, en relación a la cual destaca con encendidos argumentos el papel de otro gran teórico, Edward W. Said, cuyos aportes están regidos por una suerte de “contrapuntal thinking” que hace justicia a las literaturas periféricas o preteridas. Porque, en las propias palabras de Guillén (2005: 23), “la mentalidad imperial no solo es política; es cultural, y moralmente coincide con la soberbia. Vivimos en mundos plurales y el gran enemigo es la simplificación. Ninguna visión tiene total hegemonía sobre el terreno que contempla. Ninguna cultura es monolítica. Ninguno de nosotros es sólo una cosa”.

Por lo que se refiere a España, ninguna de las dos tendencias reseñadas domina, como pueda ocurrir en los Estados Unidos, los departamentos universitarios donde se cursan estudios literarios y se investiga en dicho campo. No obstante, Claudio Guillén (2005: 14) teme que entre nosotros el Comparatismo haya sido absorbido por la Teoría. Su prevención nace de una circunstancia administrativa producida a principios del nuevo siglo, cuando en el catálogo oficial de las áreas de conocimiento existentes en las universidades españolas se incluyó por primera vez la Literatura Comparada mediante el expediente de integrarla en la de Teoría de la Literatura, que ya había sido reconocida como tal desde mediados de los ochenta.

Como catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y como rector de mi universidad pude seguir muy de cerca este proceso integrador, y la experiencia de mi participación en él no me permite compartir el pesimismo del maestro Guillén. Lejos de significar un perjuicio para ella, creo que el resultado final del mencionado proceso nos ha proporcionado la única posibilidad existente a la fecha de reconocer expresamente la Literatura Comparada entre las áreas de conocimiento de nuestro sistema universitario.

La solución ideal, es decir, un área de conocimiento propia de Literatura Comparada, era totalmente inviable entonces, pues las instancias ministeriales y el propio Consejo de Universidades no estaba dispuesto a engrosar el catálogo de dichas áreas con nuevas incorporaciones, que se plantearían por docenas, con lo que esto representaría de fragmentarismo en el mapa del conocimiento y la investigación. En este contexto no quedaba más remedio que jugar nuestras cartas desde dentro del propio sistema, para lo que la existencia de un título oficial de licenciatura en “Teoría de la Literatura y Literatura Comparada” nos dio pie para reclamar que el área de conocimiento tuviese exactamente la misma denominación que el título universitario.

Una vez conseguido, no sin grandes dificultades, nuestro objetivo hemos visto con gran satisfacción cómo varias plazas docentes, por caso la Cátedra de

la Universidad de Barcelona o una de las titularidades de la Universidad de Santiago de Compostela, convocadas con el perfil específico y concreto de "Literatura Comparada" y ocupadas en la actualidad por dignísimos comparatistas, sirven de referencia cierta para incorporar por primera vez nuestras universidades al ámbito del Comparatismo internacional, sustentado, sobre todo en Centroeuropa, por cátedras de la disciplina que se comenzaron a crear en el último tercio del Siglo XIX.

Existen, por lo demás, otros indicios que pueden alentar nuestro optimismo. La consolidación del Comparatismo nunca ha sido ajena a los vientos históricos que en cada momento soplaban. Por caso, se percibe con nitidez el fuerte impulso que la Literatura Comparada cobra al concluir la guerra del 14. Surge entonces, tras el tratado de Versalles, el convencimiento de que las heridas del conflicto debían de ser restañadas por medio del mutuo conocimiento entre los pueblos, tarea en la que sus respectivas aportaciones culturales y artísticas resultaban del máximo interés y, de este modo, no sólo proliferarán todavía más los estudios e investigaciones que relacionan diferentes literaturas entre sí sino que se empiezan a crear asociaciones, tanto nacionales como internacionales, dedicadas a la "Literatura general y comparada".

La segunda gran guerra representa un nuevo parón, pero sus consecuencias fueron, en este sentido, contradictorias, como se puede percibir por ejemplo en la obra de Robert J. Clements (1978) sobre la Literatura Comparada como disciplina académica en los Estados Unidos. Clements recuerda, así, cómo tal disciplina llegó a ser expresamente amparada por la UNESCO, el organismo de Naciones Unidas dedicado a la promoción de la cultura y el saber, que en el año 1976 estableció, incluso, un *syllabus* o proyecto de plan de trabajo para los comparatistas en el sistema educativo, tanto a nivel de los estudios de pregrado como los doctorales.

Es obvio que el ambiente que más favorece los intercambios literarios y estimula el interés por encontrar un *continuum* entre literaturas pertenecientes a lenguas y naciones distintas es el de paz, si no augusta, cuando menos relativa pero suficiente. La política de bloques y la "guerra fría" a que dio lugar tampoco fueron favorables para los proyectos comparatistas, sobre todo en la medida en que frenaron este impulso en algunos países tras el llamado "telón de acero" que, como era el caso de Hungría o la propia Unión Soviética cuyo multilingüismo es muy acusado, eran pioneros en el desarrollo de la Literatura Comparada.

Por lo mismo, cabe pensar que los acontecimientos históricos de finales de los años ochenta y principios de los noventa abren nuevas esperanzas en una Europa que por una parte vio caer el muro de Berlín y que, por otra, se halla embarcada en la aventura de una integración ya no meramente económica, sino también política, para lo que es imprescindible ahondar en el reconocimiento de las raíces culturales comunes de todos los pueblos del Viejo Continente.

En este sentido, y al margen de los avatares políticos que se hayan producido o se puedan producir en el futuro a este respecto, me parecen de sumo interés y pertinencia para nosotros algunos de los términos y enunciados

del *Tratado por el que se establece una Constitución para Europa* firmado en Roma el 29 de octubre de 2004 por los plenipotenciarios de los veinticinco países de la Unión.

Ya en el preámbulo del tratado se menciona a Europa como “unida en la diversidad”, extremo que incluso se recoge en el artículo I, 3 entre los objetivos de la Unión, que “respetará la riqueza de su diversidad cultural y lingüística y velará por la conservación y el desarrollo del patrimonio cultural europeo”. Esa noción de unidad respetuosa de la variedad es como un hilo conductor a lo largo de todo el texto constituyente. En la Parte II, que corresponde a la carta de los derechos fundamentales de la Unión, se le atribuye a ésta “defender y fomentar estos valores comunes dentro del respeto de la diversidad de culturas y tradiciones de los pueblos de Europa”, respeto que se reitera en el artículo II, 82, y en el artículo III, 280: “La Unión contribuirá al florecimiento de las culturas de los Estados miembros, dentro del respeto de su diversidad nacional y regional, poniendo de relieve al mismo tiempo el patrimonio cultural común”.

La *Introducción a la Literatura Comparada* de Claudio Guillén, obra que ha ejercido una considerable influencia internacional con sus traducciones al inglés y el italiano, lleva en su propio título el mismo lema: *Entre lo uno y lo diverso*. Bien sabemos, no obstante, que esta disciplina debe alentar un propósito casi utópico en virtud del cual, abandonado definitivamente el eurocentrismo, asuma como su horizonte la *Weltliteratur* invocada por Goethe, tarea a la que estáis convocados los jóvenes investigadores que os habéis reunido en este segundo congreso internacional de ALEPH.

BIBLIOGRAFÍA

- BALAKIAN, Anna, comp. (1985): *Actes du Xè Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, 3 vols, Nueva York / Londres, Garland.
- BRUNEL, Pierre e Yves CHEVREL, comp. (1989): *Précis de littérature comparée*, París, P.U.F.
- CLEMENTS, Robert J. (1978): *Comparative Literature as Academic Discipline. A Statement of Principles, Praxis, Standards*, Nueva York, The Modern Language Association of America.
- DYSERINCK, Hugo (1985): *Internationale Bibliographie zu Geschichte und Theorie der Komparatistik*, Stuttgart, Hiersemann.
- ELIOT, Thomas. S. (1972): *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres: Methuen y Co. Ltda.
- ÉTIEMBLE, René (1963): *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, París, Gallimard.
- , (1988): *Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire*, París, C. Bourgeois.

- FOKKEMA, Douwe W. (1982): "Comparative Literature and the New Paradigm", *Canadian Review of Comparative Literature*, 1, pp. 1-18.
- GOYET, Florence (1993): *La nouvelle. 1870-1925*, París, P.U.F.
- GUILLÉN, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- , (2005): "La Literatura Comparada y la crisis de las humanidades", Prólogo a *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets. También como "El comparatista en su patria", *Claves de razón práctica*, 151, abril de 2005, pp. 10-15.
- MARINO, Adrian (1980): "Repenser la littérature comparée", *Synthesis*, 7, pp. 9-38.
- , (1988): *Comparatisme et théorie de la littérature*, París, P.U.F.
- MINER, Earl (1990): *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- SWIGGERS, Pierre (1982): "A New Paradigm for Comparative Literature", *Poetics Today*, 3, 1, pp. 181-184.
- UNIÓN EUROPEA (2004): *Tratado por el que se establece una Constitución para Europa*, Luxemburgo, Oficina de Publicaciones Oficiales de las Comunidades Europeas.
- VILLANUEVA, Dario (1991): *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, P.P.U.
- , (1991): "Valle-Inclán and James Joyce: From *Ulysses* to *Luces de bohemia*", *Révue de Littérature comparée*, 1, pp. 45-59.
- , (1994²): *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos.
- , (2005): *Valle-Inclán, novelista del Modernismo*. Valencia, Tirant lo Blanch.
- WELLEK, René (1968): "La crisis de la Literatura comparada", en *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, pp. 211-220.

Estudios literarios

FUENTES PRINCIPALES PARA EL ESTUDIO DE LA LITERATURA COMPARADA: I. INTRODUCCIÓN. MANUALES

César Domínguez
Universidade de Santiago de Compostela

Las fuentes de una disciplina no tienen tan sólo un valor instrumental y erudito, sino que construyen la propia identidad disciplinaria. Son, por tanto, un fiel reflejo de los conocimientos logrados, de los problemas que la atraviesan y de los espacios aún por explorar, una dimensión de mayor relevancia, si cabe, en el caso de la Literatura Comparada como consecuencia de la apelación a su constante estado de crisis. Es por ello que aquí me propongo atender tanto las referencias más actualizadas como las “históricas”, en tanto que de ellas emana el estatuto del Comparatismo. Propongo, pues, una exploración de la tradición bibliográfica en cuanto índice de identidad disciplinaria a través de lo que Claudio Guillén ha llamado “problemas comparatistas”.

Cuando en 1954 el joven investigador José Simón Díaz opositó a una plaza de colaborador en el CSIC, el tribunal señaló para uno de los ejercicios prácticos el tema “Fuentes bibliográficas para el estudio de Mesonero Romanos” (Simón Díaz, 1954). En su desarrollo, Simón Díaz estableció de modo esquemático y claro las fases que se han de acometer para encarar adecuadamente la praxis bibliográfica, desde lo general hasta lo particular. Adopto este modelo con el fin de proporcionar una bibliografía sistemática en cuanto fundamento de todo estudio académico. En este sentido, sistematizo las principales fuentes de la Literatura Comparada en torno de las siguientes categorías: (I) manuales (II) repertorios bibliográficos, (III) actas de congresos de asociaciones comparatistas, (IV) publicaciones periódicas, (V) diccionarios y (VI) recursos electrónicos. En el presente trabajo me ocuparé exclusivamente de la primera categoría.

Antes de proceder a su examen, conviene introducir una mínima consideración acerca del enfoque específico desde el que ha sido concebido este panorama bibliográfico. En función de la idiosincracia interdisciplinaria de la Literatura Comparada, de su papel en el impulso de un sentido crítico, pluralista y activo y de su compromiso humanístico, la sistematización bibliográfica debe responder a idénticos objetivos y alejarse, de resultas, de cualquier encastillamiento metodológico, al tiempo que ha de evitar el peligro de la confusión y dispersión sin perder de vista que la bibliografía comparatista tiene un carácter procesual en consonancia con su horizonte epistemológico:

La tarea principal de la Literatura Comparada [...] es la confrontación de la Poética con nuestro conocimiento de la poesía; es decir, de la teoría de la literatura, siempre en marcha, con el vasto despliegue de saberes y de interrogaciones, siempre en aumento, que el comparatismo hace posible (Guillén, 1985: 121).

Los manuales constituyen el reflejo más fiel de los rumbos seguidos por una disciplina e, incluso, de las demandas del mercado académico, al tiempo que una de las herramientas más útiles para los estudiantes de grado —y aun de posgrado— por su rigor y capacidad de orientación. Bien es cierto que en los últimos años diversos detractores han denunciado el uso universitario de los manuales por el hecho de ser instrumentos simplificadores y anunciaron su inmediata desaparición. Ésta no ha acontecido, lo que puede ser muy bien resultado de la confusión epistemológica de las últimas décadas, que hace tanto más necesario el recurso a plataformas generalistas. Con todo, convendrá prevenir al estudiante de Literatura Comparada acerca de la necesidad, por una parte, de emplear diversos manuales de forma simultánea —frente al acostumbrado uso exclusivista que se hace en la Educación Secundaria de los “libros de texto”— como medio de complementar lagunas, acceder a visiones dispares y fomentar así una reflexión crítica y, por otra, de su combinación con otros instrumentos académicos, de los que las publicaciones periódicas y las actas de congresos revisten especial importancia.

Los manuales comparatistas de que disponemos hasta el momento pueden agruparse en cuatro clases: (1) manuales programáticos, (2) antologías historicistas, (3) *readers* y (4) manuales de ejercicios.

1. Manuales programáticos

Los manuales programáticos constituyen el principal referente de la construcción disciplinaria. En ellos se proporciona una definición de la Literatura Comparada, más o menos explícita, según los casos, que, a continuación, se articula a través de la red de dominios que aquélla presupone. Muchos de estas obras son “manuales de cátedra”, lo que pone de relieve su aire de propuesta de “escuela comparatista”. En función de ello, se examinan aquí estos instrumentos metodológicos a partir de las dos principales “horas”, la francesa y la americana, para proseguir con las aportaciones alemanas, eslavas, españolas y de otras procedencias.

1.1. Manuales franceses

El primer manual auténticamente programático del Comparatismo es *La Littérature comparée*, de Paul Van Tieghem (Van Tieghem, 1931/1946). En él se ofrece ya una sistematización de la trayectoria histórica de la disciplina y la plataforma teórica —la llamada “Escuela francesa”— sobre la que ésta se desarrollará durante buena parte del siglo XX, con su influjo innegable en España y Portugal. A partir de la comprensión de la Literatura Comparada como una rama de la historia de la literatura, Van Tieghem articula la tipología de las relaciones entre obras y autores, todo ello con un notable exclusivismo occidental. Las áreas de investigación atendidas por Van Tieghem son:

FUENTES PRINCIPALES PARA EL ESTUDIO DE LA LITERATURA COMPARADA: I. INTRODUCCIÓN.
MANUALES
César Domínguez

L'objet de la littérature comparée [...] est essentiellement d'étudier les oeuvres des diverses littératures dans leurs rapports les unes avec les autres. [...] elle comprendrait, à ne considérer que le monde occidental, les relations des littératures grecque et latine entre elles, puis la dette des littératures modernes, depuis le moyen âge, envers les littératures anciennes, enfin les rapports des littératures modernes entre elles (1931/1946: 57).

Por tanto, es el *jeu des influences reçues ou exercées* el centro de la identidad disciplinaria. En la segunda parte del volumen —“Méthodes et résultats de la Littérature comparée”—, Van Tieghem expone los fundamentos del campo de investigación comparatista —relaciones binarias entre un emisor y un receptor— y algunos conceptos fundamentales de esa tipología de relaciones: géneros, estilos, temas, ideas y sentimientos, fortuna e influencia, fuentes e intermediarios. Su propuesta de dominios comparatistas es asumida incluso hoy día en términos generales: *génologie* —géneros y estilos—, *thématologie* —temas, tipos y leyendas—, *doxologie* —fortuna e influencias—, *crénologie* —fuentes— y *mésologie* —intermediarios—.

El manual de Marius-François Guyard (Guyard, 1951/1978), claramente influido por los planteamientos de Van Tieghem, conoció seis ediciones hasta 1978 —44.000 ejemplares— en la popular colección “Que sais-je?”. Se trata del manual comparatista por excelencia del sistema universitario francés. Precedido de un prólogo —oportunamente retirado de la sexta edición— de Jean-Marie Carré, Guyard retoma la estructura propuesta por Van Tieghem. En el primer capítulo se aborda la historia de la disciplina, en el segundo el objeto de estudio y los métodos; mientras que en los restantes se atienden aspectos centrales como géneros, temas, mitos, influencia o fuentes. Especial mención merece el capítulo octavo, dedicado a “L'Étranger tel qu'on le voit” (Guyard, 1951/1978: 109-118), ya que en él se analizan las imágenes que de los distintos pueblos y naciones transmite la literatura, es decir, la subdisciplina comparatista conocida como Imagología.

Será esta tendencia la proseguida por los manuales publicados ya en los años sesenta por Pichois y Rousseau (1967/1969) y Jeune (1968). En el primero se incluye una definición de la disciplina que ha tenido notable éxito en la Escuela Francesa, a pesar de sus debilidades teóricas:

La literatura comparada es el arte metódico, mediante la indagación de lazos de analogía, de parentesco y de influencia, de acercar la literatura a los otros dominios de la expresión o del conocimiento, o bien los hechos y los textos literarios entre sí, distantes o no en el tiempo o en el espacio, con tal que pertenezcan a varias lenguas o a varias culturas, aunque éstas formen parte de una misma tradición, con el designio de describirlos, de comprenderlos y de saborearlos mejor (Pichois y Rousseau, 1967/1969: 198).

Una vez más se hace hincapié en la centralidad para el Comparatismo del estudio de las relaciones causales, tal y como puede apreciarse en los capítulos segundo y tercero, a lo que siguen secciones de difícil incardinación con los planteamientos anteriores. Así, resulta llamativo que el capítulo titulado “Estructuralismo literario” englobe el estudio temático, morfológico y traductológico.

En 1983 Daniel-Henri Pageaux coordina un volumen (Pageaux, 1983) auspiciado por la Société Française de Littérature Générale et Comparée —*La Recherche en littérature générale et comparée en France*—, una tarea que, lamentablemente, no ha llevado a término hasta el momento la correspondiente Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Articulado por dos grandes áreas —“Orientations de recherches” y “Aires culturelles et linguistiques”—, su utilidad reside tanto en las breves presentaciones de los especialistas como en los repertorios bibliográficos adjuntos.

El manual de Yves Chevrel (Chevrel, 1989/1995) reemplazó el de Guyard en la misma colección. Desde su primer capítulo se reconoce la necesidad de superar la definición “francesa” de la disciplina, volcada sobre las relaciones históricas de influencia, a favor del análisis de las invariantes en consonancia con una imprescindible ampliación de las fronteras culturales a la zaga de las propuestas de René Étiemble.

Bajo la coordinación del propio Chevrel y de Pierre Brunel, el *Précis de littérature comparée*, publicado también en 1989 (Brunel y Chevrel, 1989/1994), muestra la consolidación de la opción por una autoría colectiva —junto a los coordinadores, son asimismo redactores Jean-Louis Backès, Daniel Madelénat, Daniel-Henri Pageaux, Philippe Chardin, Jacques Chevrier, Jean-Michel Gliksohn, Jeanne-Marie Clerc, Jean Perrot y Stéphane Michaud—, lo que redundaba en una sorprendente variedad de campos tratados, así como por su riqueza bibliográfica. Se trata de una herramienta muy útil incluso hoy en día. Con todo, es de lamentar el carácter limitado de sus ejemplificaciones literarias y artísticas, casi siempre procedentes del ámbito francófono.

Uno de los últimos grandes manuales programáticos del ámbito francés es sin duda alguna *La Littérature générale et comparée*, de Pageaux (1994). Su organización vuelve a gravitar sobre los dominios comparatistas, examinados ahora bajo un enfoque nutrido por las últimas aportaciones teóricas. Su campo de ejemplificación es más vasto que el proporcionado hasta el momento por los manuales franceses, con inclusión de las literaturas española, portuguesa e hispanoamericana en consonancia con las especialidades de su autor. Su bibliografía final es muy sintética, pero en el cuerpo de la redacción se proporcionan numerosas referencias. La lectura conjunta de Brunel y Chevrel (1989/1994) y Pageaux (1994) provee al estudiante de Literatura Comparada de una panorámica sólida y sistemática de la disciplina, especialmente provechoso por las ulteriores vías de investigación que son capaces de suscitar. A ellos puede incorporarse *Fin d'un millénaire. Rayonnement de la littérature comparée* (Dethurens y Bonnerot, 2000), obra en la que se recogen las conferencias del Colloque organizado por el Centre de Recherche en Littérature Comparée de l'Université March Bloch y que se articula al modo de un manual programático a través de sus cinco secciones: (i) Histoires. D'Hier à demain, (ii) Définitions et théories. La Tentation de la totalité, (iii) Voies herméneutiques. Théorie de la réception, psychanalyse, mythocritique, philosophie, (iv) Territoires critiques. Occident, Orient, monde y (v) Poétiques génériques comparées. Théâtre, poésie, roman, biographie, essai.

1.2. Manuales norteamericanos

Frente a la “hora francesa”, la “hora americana” no ha generado grandes manuales programáticos para el Comparatismo, lo que tal vez sea consecuencia de su concepción generalista de la literatura, muy apegada a los tradicionales cursos universitarios dedicados a los *great books*. Las primeras aportaciones de importancia se deben a Stallknecht y Frenz (1961) y a Aldridge (1969), que suplen las necesidades del mercado universitario norteamericano.

El manual de Jost (1974), por su parte, se decanta por una estructura más próxima a la tradición francesa, dividida en cinco partes: (I) historia, objeto y significado de la Literatura Comparada, (II) analogías e influencias, (III) movimientos y líneas de trabajo, (IV) géneros y formas y (V) motivos, tipos y temas.

Con seguridad, la aportación más importante de Estados Unidos a los manuales programáticos es la debida a Robert J. Clements, quien fue director del Comparative Literature Department de la New York University, con su *Comparative Literature as Academic Discipline. A Statement of Principles, Praxis, Standards* (Clements, 1978), auspiciado por la Modern Language Association of America (MLA). En él se ofrece una visión clara, detallada y, sobre todo, pragmática de la disciplina. El hecho de que la MLA no haya patrocinado otro manual de Literatura Comparada desde entonces es un indicio muy significativo de la situación de la disciplina en Estados Unidos, diagnosticada recientemente por Spivak (2003)¹.

En la línea del trabajo de Clements, pero circunscritos a dos dominios comparatistas respectivamente, el interdiscursivo y el interartístico, cabe citar los manuales de Barricelli y Gibaldi (1982) y Barricelli, Gibaldi y Lauter (1990), ambos auspiciados por la MLA. Son herramientas de la máxima utilidad, con una concepción eminentemente introductoria. Tras una breve presentación de cada uno de los campos interdiscursivos e interartísticos abordados, se incluye una exhaustiva bibliografía. Su dimensión didáctica se incrementa notablemente como resultado de aportar los programas y materiales empleados por los especialistas en sus respectivos cursos comparatistas en prestigiosas universidades estadounidenses.

Entre los últimos manuales norteamericanos —o de su ámbito de influencia— hay que citar los de Miner (1990), Tötösy de Zepetnek (1998), Kushner (2001) y Gillespie (2004). Todos ellos, por diversas razones, presentan dificultades en su empleo por parte de estudiantes de grado. El primero se circunscribe a uno de los dominios comparatistas más novedosos, la Teoría literaria comparada. Su estudio intercultural de las teorías literarias occidentales, de base mimética, y orientales —china y japonesa—, de base expresiva, resulta del máximo interés, si bien algunas de sus conclusiones son discutibles. Ahora

¹ Sin embargo, la MLA auspicia dos colecciones que constituyen herramientas de gran utilidad para los cursos de Literatura Comparada: *Approaches to Teaching World Literature y Texts and Translations*.

bien, su lectura por parte de un alumno universitario exige una formación comparatista previa, por lo que la *Comparative Poetics* de Miner no es un manual programático del Comparatismo en sentido estricto.

Sí lo es, en cambio, el magno trabajo de Tötösy de Zepetnek, en el que, tras una sólida reflexión metodológica acerca del llamado Nuevo Comparatismo, se abandona la tradicional organización en dominios para explorar los diversos intersticios de la Literatura Comparada y los ámbitos teórico-críticos: “Literatura y participación cultural”, “Literatura Comparada como/e interdisciplinarietà”, “Culturas, periferias y Literatura Comparada”, “Literatura de mujer y Hombres escribiendo acerca de mujeres”, “El estudio de la traducción y la Literatura Comparada” y “El estudio de la literatura y la edad electrónica”. Su dificultad estriba en el recurso a una consistente plataforma polisistémica y empírica, por lo que, en propiedad, no se trata de un manual introductorio al Comparatismo.

Por lo que a la obra de Kushner se refiere, ésta parece concebirse también al modo de un manual programático, al menos en lo que atañe a la entidad de los problemas comparatistas sobre los que se reflexiona: “The unity of this book lies not in any answers it may bring but in the persistence of its questionings” (Kushner, 2001: 3). Sin embargo, el hecho de que la obra sea una recopilación de trabajos previamente publicados por la autora entre 1974 y 1999 produce una dispersión de contenidos que no hace aconsejable su empleo como manual introductorio. Idéntica afirmación puede hacerse con respecto a Gillespie (2004), cuya utilidad resulta innegable si se orienta la lectura del estudiante en dos direcciones específicas: en las Partes I y II se hallará una magnífica muestra de crítica comparatista, mientras que en la Parte III se proporciona un brillante panorama sobre la situación disciplinaria actual y los desafíos a los que se enfrenta la Literatura Comparada. En definitiva, se trata de una lectura que hará posible la profundización en cuestiones que no pueden atenderse con el necesario detalle en los manuales introductorios.

1.3. Manuales alemanes

En el ámbito alemán, se presenta a finales de la década del sesenta del siglo XX el manual debido a Weisstein (1968/1975). Se trata de una importante aportación a la consolidación de la disciplina, en especial por su capacidad de síntesis y de orientación. Con la *Einführung* de Weisstein se sistematiza el estudio de los fenómenos comparatistas desde una perspectiva supranacional, al tiempo que se favorece la dimensión interdisciplinaria —sociología o historia del arte—, muy poco frecuente hasta el momento. Su lectura debe acompañarse de *Verleichende Literaturwissenschaft. Erster Bericht: 1968-1977* (Weisstein, 1981), una suerte de apéndice.

En 1977 se publica *Komparatistik. Eine Einführung*, debido a Dyserinck (1977/1991), en el que un panorama muy útil de la historia de la disciplina, con una sección específicamente dedicada a las escuelas francesa y norteamericana. La sección segunda se centra en la historia literaria comparada a través de un análisis de los problemas inherentes a la noción de “literatura nacional”, al tiempo que se exploran las relaciones metodológicas entre Literatura Comparada y Literatura General.

En la obra de Kaiser (1980/1989) se distinguen dos dimensiones fundamentales de la investigación comparatista, la más tradicional vinculada a los *rappports de fait* y la que se centra en las analogías o afinidades tipológicas. Incluye asimismo una breve historia de la metodología comparatista.

Con el manual de Schmeling (1981/1984) nos enfrentamos una vez más a una obra de autoría colectiva en la que cada especialista se responsabiliza de una dimensión concreta de la investigación comparatista: periodización literaria (Martin Brunkhorst), influencia y recepción (Maria Moog-Grünwald), tematología (Manfred Beller), géneros (Willy R. Berger) y literatura y otras artes (Franz Schmitt-von Mühlentfels), junto a las aportaciones más generalistas de Schmeling y de Armand Nivelle. Resulta especialmente interesante la introducción debida a Schmeling, sobre todo por lo que se refiere a su tipología de los métodos de comparación.

Una preocupación metodológica semejante se aprecia en el manual de Zima (1992), en el que, frente a la tradicional orientación positivista de la disciplina, se propone una reorientación sociológica. Tras una introducción dedicada a los espacios de confluencia disciplinaria del Comparatismo y un primer capítulo en el que se aborda la historia de la disciplina, se reflexiona acerca de los vínculos entre Literatura Comparada y Teoría literaria —“Komparatistik als dialogische Theorie”—, las analogías tipológicas —“Der typologische Vergleich”—, los contactos genéticos —“Der genetische Vergleich”—, la recepción literaria —“Vergleichende Rezeptionsforschung”—, la traducción literaria —“Die literarische Übersetzung”— y la periodología y genología —“Periodisierung und Gattungsgeschichte”—, para concluir con un estudio de historiografía comparatista ceñido a espacios geoculturales delimitados —“Komparatistik regional - Venetien, Istrien, Kärnten”—, debido a Johann Strutz. Es de lamentar que este manual no haya sido traducido al español, pues sin duda constituiría una herramienta del máximo provecho para los estudiantes.

1.4. Manuales eslavos

Las dificultades lingüísticas han motivado que las aportaciones eslavas sean prácticamente desconocidas en Occidente, lo que supone una auténtica tara en los estudios comparatistas en el sentido de que, como resultado de su propia historia geopolítica, sus reflexiones teóricas sobre el proceso interliterario son de capital importancia para el fortalecimiento metodológico de la Literatura Comparada. Desde los años sesenta y gracias a las traducciones al alemán, francés e inglés, algunos trabajos se ha incorporado al panorama comparatista internacional. Entre ellos cabe destacar los debidos al recientemente fallecido comparatista eslovaco Dionýz Ďurišin, durante tantos años responsable del Ústav svetovej literatúry ('Instituto de Literatura Mundial') y fundador de la Escuela Comparatista de Bratislava. De ellos mención especial merecen *Vergleichende Literaturforschung* (Ďurišin, 1972), *Theory of Literary Comparatistics* (Ďurišin, 1984) y *Aspects ontologiques du processus inter-littéraire* (Ďurišin, 1985), este último también en versión inglesa (Ďurišin, 1989), auténticos

manuales programáticos en los que, a partir de los postulados teóricos del comparatista ruso Viktor M. Zhirmunski, se incide en el hecho de que la actividad comparatista es intrínseca de la investigación literaria, si bien las diferencias vienen marcadas por la aplicación de un enfoque intra- o interliterario. Su aportación básica se concreta en una propuesta tipológica sistemática de los contactos genéticos y las analogías tipológicas.

Mención especial merecen los trabajos del rumano Marino (1988 y 1987/1994), discípulo de Étiemble. En *Comparatisme et théorie de la littérature* ofrece una de las más lúcidas reflexiones sobre las relaciones entre esas disciplinas, el estatuto de la “literatura universal” y un análisis exhaustivo de las “invariantes literarias”.

1.5. Manuales españoles

Especial atención habrán de merecer los manuales comparatistas españoles. Su punto de partida se encuentra en el trabajo desarrollado por el rumano Alejandro Cioranescu desde la Universidad de la Laguna, plasmado en sus *Principios de literatura comparada* (Cioranescu, 1964), en los que siempre está presente la aplicabilidad pedagógica². Se estructura en seis capítulos: (I) antecedentes comparatistas desde el Renacimiento, (II) problemas de definición de la disciplina, en el que se decanta por una perspectiva histórica y causalista, (III) objetivos de la Literatura Comparada, (IV) subdivisiones posibles en el seno del Comparatismo —relaciones de contacto, de interferencia y de circulación—, (V) relaciones de interferencia —aquellas que van más allá de los fenómenos individualizados— y (VI) relaciones de circulación —temas y asuntos transferibles de una literatura a otra—.

Es Claudio Guillén quien ha proporcionado al Comparatismo la herramienta en español más sólida y de mayor aliento: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (Guillén, 1985), recientemente reeditada y renovada (Guillén, 2005). A partir de una definición de la Literatura Comparada como “el estudio sistemático de conjuntos supranacionales” (1985: 13), Guillén organiza —en una y otra versión— su obra en dos secciones, de las que la primera se centra en la historia y los fundamentos teóricos de la disciplina y la segunda en una exposición de los principales dominios comparatistas: genealogía, morfología, tematología e historiología. El rasgo más distintivo de la obra de Guillén es su asunción de las principales aportaciones de la Teoría literaria contemporánea. Toda la obra se presenta como un “proyecto” siempre atento a la reflexión acerca del problema de la tensión entre lo local y lo universal.

Otras dos obras de Guillén vienen a complementar este manual, traducido a varias lenguas: *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada* (Guillén, 1998) y *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*

² También en español, pero en este caso para el ámbito hispanoamericano, cabe tomar en consideración la aportación de Gicovate (1962), si bien su horizonte es mucho más limitado en atención a sus especificaciones archigenérica y periodológica.

(Guillén, 2001). A pesar de que el primero de ellos consiste en una recopilación revisada de trabajos publicados con anterioridad, su trabazón es tan cerrada que el estudiante hallará en él una densa reflexión comparatista articulada en dos secciones. En la primera se abordan temas específicos como literatura y exilio (Capítulo 1), literatura y paisaje (Capítulo 2), literatura y epistolaridad (Capítulo 3) y literatura y obscenidad (Capítulo 4). En la segunda, el examen se centra en las construcciones historiográficas, con atención por el fenómeno de la emergencia literaria (Capítulo 5), las imágenes nacionales (Capítulo 6) y la idea de una Europa literaria (Capítulo 7). El índice onomástico final da buena idea de la extensión del corpus literario con el que trabaja Guillén, tal y como ya se había podido apreciar en *Entre lo uno y lo diverso*, con lo que los afanes comparatistas son sometidos a un contraste empírico ejemplar y poco común, desafortunadamente. Y si bien *Entre el saber y el conocer* no es un manual programático en sentido estricto, pues en él se recogen las conferencias pronunciadas en el marco de la Cátedra Jorge Guillén en la Universidad de Valladolid entre febrero y abril de 2000, posee el atractivo de incluir las más recientes consideraciones de Guillén acerca de la disciplina en “Sobre la continuidad de la Literatura Comparada” (Guillén, 2001: 101-123), desarrolladas en el “Prólogo” a la nueva edición del manual de 1985, significativamente titulado “La Literatura Comparada y la crisis de las humanidades” (Guillén, 2005: 11-24)³.

Y aunque es obvio que no se trata de un manual, incluyo aquí por su carácter programático y por integrarse en un manual universitario el trabajo de Villanueva (1994) titulado “Literatura Comparada y Teoría de la Literatura”. Su dimensión programática abarca tres niveles: (i) argumentación en torno del vínculo dialéctico que ha de reconocerse entre Comparatismo y Teoría literaria; (ii) primera y única inclusión de los problemas comparatistas en una obra dedicada a la Teoría literaria; y (iii) presentación panorámica de la historia disciplinaria, sus dominios y, sobre todo, del nuevo paradigma metodológico, todo ello acompañado por una práctica comparatista dedicada al análisis de la irrupción del “yo a través de la intensísima conciencia de las afecciones personales” (1994: 118) y una sucinta bibliografía de gran utilidad para los estudiantes⁴.

Los manuales más recientes en español son la *Breve introducción a la Literatura Comparada* (Morales Ladrón, 1999), en el que el carácter introductorio anunciado ya en el título debilita en gran medida su dimensión programática; *La Tematología comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la*

³ Buena prueba del influjo del magisterio de Guillén en el Comparatismo español es el volumen *Sin fronteras. Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén* (Villanueva, Monegal y Bou, 1999).

⁴ Junto al *Curso de teoría de la literatura*, compilado por Villanueva (1994), los únicos manuales dedicados a la Teoría literaria en los que se consagra un espacio al Comparatismo son *Teoría literaria* (Angenot et al., 1989/1993) y *Teoría de la literatura. Corrents de la teoria literària al segle xx* (Llovet, 1996). Téngase en cuenta que en este último caso la contribución en cuestión también se debe a Villanueva (1996). Todos ellos cuentan con el precedente de Díez Borque (1985), dedicado a los Estudios Literarios en términos generales, con la contribución de Étiemble (1985).

segunda mitad del siglo XIX (Naupert, 2001), ceñido a un único dominio comparatista y con una ejemplificación muy limitada, pero de indudable utilidad en lo que concierne a su introducción teórica; y *Teoría literaria y literatura comparada* (Llovet et al., 2005), en el que, frente a lo sugerido por el título —una sistematización del ámbito científico del área de conocimiento homónima—, la Literatura Comparada (Capítulo 5) parece quedar relegada a un territorio *más* de la Teoría literaria, ya que se suma a los capítulos dedicados a la noción de literatura/literariedad (Capítulo 1), periodización (Capítulo 2), interpretación de la obra literaria (Capítulo 3) y géneros literarios (Capítulo 4). Con todo, el capítulo dedicado a la Literatura Comparada, responsabilidad de Antoni Martí, presenta una útil síntesis de la trayectoria histórica de la disciplina, así como de sus objetivos básicos.

1.6. Otras procedencias

Finalmente, esta sección dedicada a los manuales programáticos se clausura con una valoración de las principales aportaciones de otras procedencias. Las propuestas de los británicos Gifford (1969) y Praver (1973) se limitan a planteamientos tradicionales. El capítulo octavo de la obra de Praver presenta, sin embargo, un acercamiento atractivo a las relaciones entre la Literatura Comparada y la historia de las ideas. Más recientemente cabe destacar la aportación de Bassnett (1993), cuyo interés reside en la incorporación de campos de investigación comparatista novedosos en su momento, como la aplicación de la teoría del proceso interliterario a las Islas Británicas, el estudio identitario en el mundo poscolonial, el análisis temático desde una perspectiva feminista o un enfoque imagológico desarrollado a partir de los relatos de viaje. Sin embargo, su comprensión disciplinaria puede resultar desconcertante, máxime cuando se pretende que la Traductología reemplace por completo la Literatura Comparada.

De Brasil procede el manual *Literatura Comparada*, debido a Carvalhal (1986), con un notable enfoque antropológico y un énfasis especial en la capacidad descolonizadora de la disciplina. De Portugal cabe citar *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada, Teoria da Literatura y Da Literatura Comparada à Teoria da literatura* (Machado y Pageaux, 1981 y 1988/2001), de gran eficacia en lo que concierne a la sistematización del estudio imagológico pero más confuso en su programa de vinculación entre Literatura Comparada y Teoría literaria.

Y de Italia provienen numerosos manuales realizados bajo la dirección de Armando Gnisci y su escuela de Literatura Comparada en la Università La Sapienza (Roma). De ellos aquí debe mencionarse *Introduzione alla letteratura comparata* (Gnisci, 1999), en el que, tras una introducción al ámbito disciplinario del propio Gnisci, se abordan los siguientes dominios comparatistas: historiología comparada (Franca Sinopoli), temología (Anna Trocchi), interartes (Emilia Pantini), relatos de viajes (Domenico Nucera), traducción literaria (Marina Guglielmi), imagología (Nora Moll), estudios poscoloniales (Francesca Neri) y estudios femeninos (Elena Gajeri). A éstos les sigue una sección final en la que Sinopoli examina los instrumentos de trabajo del

comparatista. Afortunadamente, la colección "Letras de Humanidad", bajo la dirección de Gonzalo Pontón Gijón, de la editorial Crítica ha llevado a cabo la traducción al castellano de dicho manual (Gnisci, 1999/2002), con la salvedad de que la versión castellana no se basa en la primera, sino en la segunda edición, de 2002, lo que supone la incorporación de nuevos capítulos con respecto al original: antigüedades europeas (Francesco Stella) y genología comparada (Sinopoli). El traductor, Luigi Giuliani, es responsable asimismo de la adaptación bibliográfica al ámbito español, en la que se aprecian ausencias notables. Con todo, la versión española del manual de Gnisci está llamada a convertirse en uno de los instrumentos básicos en la formación comparatista de los estudiantes universitarios.

2. Antologías historicistas

Si de una revisión de los principales manuales programáticos se deriva una imagen fiel de la evolución de la Literatura Comparada, la historia disciplinaria puede ser examinada y abordada asimismo mediante las antologías historicistas, es decir, recopilaciones de trabajos señeros en los que se aborda la disciplina en su conjunto o alguna de sus vertientes más destacadas. Añádase a ello que estas antologías, de producción relativamente reciente, suelen incluir estudios de difícil acceso, sea por su antigüedad, localización o por la lengua de su redacción, por lo que constituyen una herramienta insustituible para las clases de Literatura Comparada.

La primera de ellas es *Comparative Literature: The Early Years. An Anthology of Essays* (Schulz y Rhein, 1973), en la que, en versión inglesa, se recogen las reflexiones más destacadas acerca del Comparatismo entre 1827 y 1903, debidas a Goethe, Philarète Chasles, Charles Chauncy Shackford, Hugo Meltzl de Lomnitz, Max Koch, Charles Mills Gayley, Joseph Texte, Arthur Richmond Marsh, Louis Paul Betz, Ferdinand Brunetière, Hutcheson Macaulay Posnett, George C. Woodberry y Benedetto Croce. El texto de cada autor es precedido por una breve pero interesante presentación.

Más recientemente, el grupo de trabajo de La Sapienza ha elaborado *Letteratura Comparata, I: Storia e Testi* (Gnisci y Sinopoli, 1995a) y *Manuale storico di letteratura comparata* (Gnisci y Sinopoli, 1997), en los que se atiende un lapso cronológico más extenso pero no tan detallado en sus textos, desde Texte y Van Tieghem hasta Earl Miner y Charles Bernheimer⁵. A ellos debe añadirse *Il mito della letteratura europea* (Sinopoli, 1999), centrado en exclusiva en la noción de una Europa literaria, con textos de Pierre Bayle, Ludovico Antonio Muratori, Voltaire, M^{me} de Staël, Giacomo Leopardi, Johann Peter Eckermann, Giuseppe Mazzini, Brunetière, Thomas Stearns Eliot, Thomas Mann, Ernst Robert Curtius, Ingeborg Bachmann, Adrian Marino o Jacques Dugast, precedidos por un trabajo fundamental de Sinopoli ("Mito e nozione della letteratura europea"; 1999: 9-66) sobre la conformación de la literatura

⁵ El *Manuale storico di letteratura comparata* se halla precedido por un trabajo de Sinopoli (1997) que debería emplearse como lectura básica en cualquier curso comparatista.

europaea. Esta obra tiene su otra cara complementaria e imprescindible en *La letteratura europea vista dagli altri* (Sinopoli 2003), en la que, con idéntica organización que la anterior, se incluyen conceptualizaciones de la literatura europea desde otras localizaciones debidas a Peter Carravetta, Magdi Youssef, Gnisci, Amiya Dev, Yue Daiyun, Abdelfattah Kilito, Roberto F. Retamar y Cho Dong-il.

Y de Brasil procede un trabajo con idéntico horizonte, *Literatura Comparada. Textos fundadores* (Coutinho y Carvalhal, 1994). Como se puede apreciar, el sistema universitario español carece de herramientas como éstas, una laguna que debería rellenarse de forma inmediata.

3. Readers

Los *readers* también optan por una articulación antológica, pero en este caso no prevalece la dimensión historicista, sino que su objetivo básico radica en proporcionar una orientación acerca de las últimas tendencias comparatistas. Se trata de una herramienta muy frecuente en el campo de la Teoría literaria que posee, sin embargo, pocos ejemplos en el de la Literatura Comparada. Resulta significativo a este respecto el predominio de las aportaciones españolas, lo que tal vez sea consecuencia de la necesidad de ofrecer al mercado universitario instrumentos sintéticos de apoyo en el desarrollo de las materias comparatistas. Su utilidad deriva asimismo del hecho de que proporcionan traducciones al castellano de textos de difícil localización en ocasiones.

Entre ellos tenemos *Orientaciones en Literatura Comparada* (Romero López, 1998) y *La Literatura Comparada: Principios y métodos* (Vega y Carbonell, 1998). El primero, que persigue “paliar las carencias teóricas que los estudios comparativos tienen en la actualidad en España” (Romero López, 1999: 16), presenta el panorama de las tendencias del nuevo paradigma a través de los trabajos de Praver, Marino, Bassnett, Jonathan Culler, Henry H. H. Remak, Pierre Swiggers, Douwe Fokkema, Gerald Gillespie, Kushner, Tötösy de Zepetnek y Chevrel. Resulta significativo que sea hasta el momento el primer y único manual dedicado al Comparatismo de la colección “Bibliotheca Philologica. Serie Lecturas” de la editorial Arco / Libros⁶.

El segundo supera el horizonte estricto de un *reader*, ya que las traducciones se acompañan de presentaciones panorámicas de extrema utilidad articuladas en tres secciones: (I) “Nacimiento e institucionalización de la Literatura Comparada”, (II) “La crisis y el nuevo paradigma” y (III) “Las últimas tendencias: la Literatura Comparada a finales del siglo XX”. A estas tres secciones les sigue una “Guía bibliográfica sucinta”, mucho más rica y elaborada de lo que su título sugiere. Por todo ello, el trabajo de M. J. Vega y

⁶ Con todo, debe reconocerse que en esa misma colección se incluyen otros *readers* de gran utilidad entre las herramientas bibliográficas del Comparatismo al circunscribirse a un dominio específico, como *Literatura y pintura* (Monegal, 2000a) o *Literatura y música* (Alonso, 2002).

Carbonell es una herramienta básica para la formación comparatista de los estudiantes universitarios.

Entre los *readers* podría incluirse asimismo el caso de *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (Bernheimer, 1995), cuyo interés reside en la inclusión de los tres informes realizados para la American Comparative Literature Association y en la discusión del más reciente (de 1993) por destacados profesores de Literatura Comparada en Estados Unidos.

Una categoría específica dentro de los *readers* es la referida a antologías interesadas por tendencias comparatistas nacionales, concebidas al modo de “escuelas comparatistas”. Consúltense Mohan (1989), Gnisci y Sinopoli (1995b) y Carvalhal (1997) con un horizonte mundial, Dev (1984) y Majumdar (1987) para el caso de India y Deeney (1980) para el de China.

Finalmente, cabe mencionar asimismo aquellas antologías que abordan un dominio comparatista específico, como es el debido a Naupert (2003), dedicado a la tematología y que constituye un buen complemento de Naupert (2001).

4. Manuales de ejercicios

El mercado editorial universitario en España carece de cualquier producto semejante a un libro de ejercicios comparatistas, al igual que sucede en el caso de la Teoría literaria y a diferencia de la práctica de otras disciplinas como, singularmente, la Lingüística⁷. Parece obvia la necesidad de complementar esta laguna. Mientras tanto, tan sólo podrá recurrirse a herramientas francesas, muy dependientes del sistema universitario correspondiente y parciales en su corpus de ejemplificación.

Brunel y Moura (1998) se consagra al *commentaire de littérature générale et comparée* en sus formulaciones para el grado —Diplôme d'Études Universitaires Générales y *licence*— y la *agrégation*. En Brunel (1996) y Ponnau ([1996]) se ofrecen estrategias para la realización de una *dissertation de littérature générale et comparée*. Y Claudon y Haddad-Wotling (1992) ofrecen una síntesis muy apretada de todas estas posibilidades. Por el momento, con la única excepción de Oseki-Dépré (1999), consagrada a ejercicios centrados en aspectos comparatistas de la traducción, no contamos con manuales de ejercicios para dominios específicos.

BIBLIOGRAFÍA

ALDRIDGE, A. Owen, ed. (1969): *Comparative Literature: Matter and Method*, Urbana, University of Illinois.

⁷ Una vez realizadas las pertinentes adaptaciones, podrá hacerse un uso parcial de Rodríguez Álvarez (1992), Bordons y Díaz-Plaja (1993a) y Mendoza Fillola (1994), en tanto que han sido concebidos como propuestas de trabajo para la Enseñanza Secundaria.

- ANGENOT, Marc et al., eds. (1993): *Teoría literaria*, trad. Isabel Vericat Núñez, México, Siglo XXI. Trad. de: *Théorie littéraire*, París, Presses Universitaires de France, 1989.
- BARRICELLI, Jean-Pierre y Joseph GIBALDI, eds. (1982): *Interrelations of Literature*, Nueva York, The Modern Language Association of America.
- , Joseph GIBALDI y Estela LAUTER, eds. (1990): *Teaching Literature and Other Arts*, Nueva York, The Modern Language Association of America.
- BASSNETT, Susan (1993): *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Oxford, Blackwell.
- BERNHEIMER, Charles, ed. (1995): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- BORDONS, Glòria y Anna DIAZ-PLAJA (1993): *Literatura Comparada (catalana i castellana): Propostes de treball*, Barcelona, Empúries.
- BRUNEL, Pierre (1996): *La Dissertation de littérature générale et comparée*, París, Armand Colin.
- e Yves CHEVREL, eds. (1994): *Compendio de literatura comparada*, trad. Isabel Vericat Núñez, México, Siglo XXI. Trad. de: *Précis de littérature comparée*, [París], Presses Universitaires de France, 1989.
- y Jean-Marc MOURA (1998): *Le Commentaire de littérature générale et comparée*, París, Armand Colin.
- CARVALHAL, Tania Franco (1986): *Literatura Comparada*, São Paulo, África.
- , ed. (1997): *Comparative Literature World wide: Issues and Methods / La Littérature comparée dans le monde: Questions et méthodes*, Porto Alegre, L & PM.
- CHEVREL, Yves (1995): *La Littérature comparée*, 3ª ed., París, Presses Universitaires de France. 1ª ed. 1989.
- CIORANESCU, Alejandro (1964): *Principios de literatura comparada*, La Laguna, Universidad de La Laguna.
- CLAUDON, Francis y Karen HADDAD-WOTLING (1992): *Précis de littérature comparée. Théories et méthodes de l'approche comparatiste*, París, Nathan.
- CLEMENTS, Robert J. (1978): *Comparative Literature as Academic Discipline: A Statement of Principles, Praxis, Standards*, Nueva York, The Modern Language Association of America.
- COUTINHO, Eduardo de Faria y Tania Franco CARVALHAL, eds. (1994): *Literatura Comparada. Textos Fundadores*, Río de Janeiro, Rocco.
- DEENEY, John J., ed. (1980): *Chinese-Western Comparative Literature: Theory and Strategy*, Hong-Kong, The Chinese University Press.
- DETHURENS, Pascal y Olivier-Henri BONNEROT, eds. (2000): *Fin d'un millénaire. Rayonnement de la littérature comparée*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.
- DEV, Amiya (1984): *The Idea of Comparative Literature in India*, Calcuta, Papyrus.

- DÍEZ BORQUE, José María, ed. (1985): *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus.
- ĐURIŠIN, Dionýz (1972): *Vergleichende Literaturforschung*, Berlín, Akademie.
- , (1974): *Sources and Systematics of Comparative Literature*, trad. Peter Tkáč, Bratislava, Univerzita Komenského.
- , (1985): *Aspects ontologiques du processus inter-littéraire*, Bratislava, Veda.
- , (1989): *Theory of Interliterary Process*, trads. Jessie Kocmanová y Zdeněk Pištek, Bratislava, Veda.
- DYSERINCK, Hugo (1991): *Komparatistik. Eine Einführung*, Bonn, Bouvier. Original de 1977.
- ÉTIEMBLE, René (1985): “Literatura Comparada”, en J. M. Díez Borque ed., *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, pp. 279-310.
- GICOVATE, Bernardo (1962): *Conceptos fundamentales de literatura comparada. Iniciación de la poesía modernista*, San Juan de Puerto Rico, Asomante.
- GIFFORD, Henry (1969): *Comparative Literature*, Londres, Routledge.
- GILLESPIE, Gerald (2004): *By Way of Comparison. Reflections on the Theory and Practice of Comparative Literature*, París, Honoré Champion.
- GNISCI, Armando, ed. (1999): *Introduzione alla letteratura comparata*, Milán, Bruno Mondadori.
- , ed. (2002): *Introducción a la literatura comparada*, trad. Luigi Giuliani, Barcelona, Crítica. Trad. de: *Introduzione alla letteratura comparata*, [2ª ed. ampliada, Milán], Bruno Mondadori, 2002. 1ª ed. 1999.
- y Franca SINOPOLI, eds. (1995a): *Letteratura Comparata, I: Storia e Testi*, Roma, Sovera.
- y Franca SINOPOLI, eds. (1995b): *Comparare i comparatismi: La comparatistica letteraria oggi in Europa e nel mondo*, Roma, Lithos.
- y Franca SINOPOLI, eds. (1997): *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma, Meltemi.
- GUILLÉN, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- , (1998): *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets.
- , (2001): *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, Valladolid, Universidad de Valladolid – Cátedra Jorge Guillén).
- , (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.
- GUYARD, Marius-François (1978): *La Littérature comparée*, 6ª ed., París, PUF. 1ª ed. 1951.
- JEUNE, Simone (1968): *Littérature générale et littérature comparée. Essai d'orientation*, París, Minard.
- JOST, François (1974): *Introduction to Comparative Literature*, Indianapolis, Pegasus.

- KAISER, Gerhard R., ed. (1989): *Introdução à literatura comparada*, trad. Teresa Alegre, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Trad. de: *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- KUSHNER, Eva (2001): *The Living Prism. Itineraries in Comparative Literature*, Montreal: McGill-Queen's University Press.
- LLOVET, Jordi, ed. (1996): *Teoría de la literatura. Corrents de la teoria literària al segle XX*, Barcelona, Columna.
- , et al. (2005): *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel.
- MACHADO, Álvaro Manuel y Daniel-Henri PAGEAUX (1981): *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada, Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70.
- , (2001): *Da literatura comparada á teoria da literatura*, 2ª ed. revisada y aumentada, Lisboa, Presença. 1ª ed. 1988.
- MAJUMDAR, S. (1987): *Comparative Literature: Indian Dimensions*, Calcuta, Papyrus.
- MARINO, Adrian (1988): *Comparatisme et théorie de la littérature*, París, Presses Universitaires de France.
- , (1994): *Teoría della letteratura*, trad. Marco Cugno, Bolonia, Il Mulino. Trad. de: *Hermeneutica ideii de literaturã*, Cluj-Napoca, Dacia, 1987.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio (1994): *Literatura comparada e intertextualidad*, Madrid, La Muralla.
- MINER, Earl (1990): *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- MOHAN, Chandra, ed. (1989): *Aspects of Comparative Literature. Current Approaches*, Nueva Delhi, India Publishers.
- MORALES LADRÓN, Marisol (1999): *Breve introducción a la literatura comparada*, [Alcalá de Henares], Universidad de Alcalá.
- NAUPERT, Cristina (2001): *La Tematología comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Arco / Libros.
- , ed. (2003): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco / Libros.
- OSEKI-DEPRE, Inês (1999): *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, París, Armand Colin.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, ed. (1983): *La Recherche en Littérature Générale et Comparée en France*, París, SFLGC.
- , (1994): *La Littérature générale et comparée*, París, Armand Colin.
- PICHOIS, Claude y André-Michel ROUSSEAU (1969): *La literatura comparada*, trad. Germán Colón Doménech, Madrid, Gredos. Trad. de: *La Littérature comparée*, París, Armand Colin, 1967.
- PONNAU, Gwenhaél ([1996]): *La Dissertation de littérature générale et comparée*, París, Hachette.
- PRAWER, Siegbert S. (1973): *Comparative Literary Studies. An Introduction*, Londres, Duckworth.

- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Julián (1992): *Curso básico de Literatura Comparada*, Bilbao, EGA.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores, ed. (1998): *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco / Libros.
- SCHMELING, Manfred, ed. (1984): *Teoría y praxis de la literatura comparada*, trad. Ignacio Torres Corredor, Barcelona, Alfa. Trad. de: *Vergleichende Literaturwissenschaft: Theorie und Praxis*, Weisbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981.
- SCHULZ, Hans-Joachim y Phillip H. RHEIN, eds. (1973): *Comparative Literature: The Early Years. An Anthology of Essays*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- SIMÓN DÍAZ, José (1954): *La investigación bibliográfica sobre temas españoles*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- SINOPOLI, Franca (1997): "Dalla comparazione intraculturale alla comparazione interculturale", en Gnisci y Sinopoli 1997: 14-60.
- , (1999): *Il mito della letteratura europea*, Roma, Meltemi.
- , (2003): *La letteratura europea vista dagli altri*, Roma, Meltemi.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2003): *Death of a Discipline*, Nueva York, Columbia University Press.
- STALLKNECHT, Newton P. y Horst FRENZ, eds. (1961): *Comparative Literature: Method and Perspective*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- TÖTÖSY DE ZEPETNEK, Steven (1998): *Comparative Literature: Theory, Method, Application*, Amsterdam, Rodopi.
- VAN TIEGHEM, Paul (1946): *La Littérature comparée*, 3ª ed., París, Librairie Armand Colin. 1ª ed. 1931.
- VEGA, María José y Neus Carbonell (1998): *La Literatura Comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos.
- VILLANUEVA, Darío (1994): "Literatura Comparada y Teoría de la Literatura", en *Curso de teoría de la literatura*, ed. Darío Villanueva, Madrid, Taurus, pp. 99-127.
- , (1996): "La Literatura Comparada", en Llovet 1996: 189-210.
- , Antonio MONEGAL y Enric BOU, eds. (1999): *Sin fronteras. Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Madrid, Castalia.
- WEISSTEIN, Ulrich (1975): *Introducción a la literatura comparada*, trad. Mª Teresa Piñel, Barcelona, Planeta. Trad. de: *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1968.
- , (1981): *Vergleichende Literaturwissenschaft. Erster Bericht: 1968-1977*, Berna, Peter Lang.
- ZIMA, Peter V. (1992): *Komparatistik: Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübinga, Francke.

QUEVEDO, DUPORT Y LA EDICIÓN DEL *BUSCÓN**

Alfonso Rey

Universidade de Santiago de Compostela

Suele darse por sentado que la edición del *Buscón* impresa en Zaragoza en 1626 es completamente ajena a Quevedo, desde que así lo afirmó Fernando Lázaro Carreter en su edición crítica. Se apoyó éste en las manifestaciones del librero Roberto Duport a propósito, no del *Buscón*, sino de *Política de Dios*, otro texto quevediano impreso también a su costa, también en el taller de Pedro Vergés y también en 1626. Las palabras en cuestión son las siguientes: “puede ser en parte salga defectuosa la impresion, desto sera causa no yr reconocida de su Autor, que en tanta humildad detiene estudios tan grandes” (Quevedo, 1626: [4r])¹.

Para Lázaro Carreter, “El mercader procedió, evidentemente, en el caso del *Buscón*, como en el de la *Política*: ante las perspectivas de un buen negocio, se hizo con una copia de la obra, solicitó el privilegio y la imprimió” (1965: LXVI). En rigor, nada justifica tal conclusión. Si se ha de creer a Duport cuando afirma que edita *Política de Dios* sin el consentimiento de Quevedo, deberá otorgársele la misma credibilidad cuando no lo dice a propósito del *Buscón*. No es consecuente aceptar sus palabras en el primer caso e ignorar la ausencia de otras iguales en el segundo, culpándole aquí de una acción no reconocida. Dada la candidez, inaudita en un editor pirata, con que confiesa no poseer autorización para editar *Política de Dios*, no existe fundamento para atribuirle en el caso del *Buscón* un proceder no proclamado.

Tampoco se puede ignorar la actitud de Quevedo, que desautorizó la edición de *Política de Dios* y no la del *Buscón* cuando, presumiblemente, ya circulaba ésta². De haberse impreso también sin su consentimiento, es difícil de explicar un silencio que resultaría cómplice y que le dejaría sin argumentos en el caso de que el *Buscón* recibiese —como así fue— ataques similares a los que conoció *Política de Dios*. En consecuencia, no hay base para rechazar en

* Este trabajo fue publicado con anterioridad en *Journal of Hispanic Research*, 3, 1994-1995, pp. 167-179.

¹ Cito por el ejemplar R 6290 de la Biblioteca Nacional de España.

² La aprobación y licencias de *Política de Dios*, edición de Zaragoza, tienen fecha de enero. Las del *Buscón*, abril y mayo. Las de la edición autorizada de *Política de Dios* mencionan los meses que van de agosto a noviembre. La ambigua y reservada actitud de Quevedo ante la Inquisición a propósito del *Buscón* no constituye indicio de que la edición de 1626 se hubiese hecho contra su voluntad. Sobre ello pueden verse Márquez (1980: 161-162) y Rey Hazas (1983: 82-83).

nombre de Quevedo lo que éste no rechazó. El problema necesita ser replanteado con más datos y cautela.

1. Quevedo y Roberto Duport

La edición del *Buscón* hay que entenderla en el contexto de las relaciones, merecedoras de una investigación específica, entre Duport y Quevedo³ lo que obliga a volver sobre los enigmas de *Política de Dios*. En el prólogo de la edición autorizada de esta obra —Madrid, 1626— Quevedo comenta la que había impreso Duport unos meses antes, sin su autorización. Ahí se queja de su descuidada composición, pero no dice de manera diáfana que la impresión zaragozana se hizo contra su voluntad:

Imprimiose en Zaragoza, sin mi asistencia y sabiduria, falta de capitulos y planas, defectuoso y adulterado; esto fue desgracia, mas desquitème con que saliesen estas verdades, en tiempo que ni padecen los que las escriuen, ni medran los que las contradizen (Crosby, 1966: 39).

También en la *Respuesta al padre Pineda*, firmada el 8 de agosto de 1626, se refiere a esa edición fraudulenta. Es un poco más preciso cuando dice “que se imprimió en Zaragoza sin mi orden, y de un traslado con tan larga decendencia de otros, que no tiene deudo con el original” (Buendía, 1979: 425). Pero Quevedo ya no añade más detalles sobre la felonía de Duport, porque en las sucesivas ocasiones en que se defiende del padre Pineda alegando que el texto no refleja su verdadero pensamiento, culpa a copistas e impresor, como si lo reprochable fuese el haberse servido de una copia defectuosa y no el hecho en sí de la edición⁴. La sensación de que desea dejar a salvo a Duport se acentúa si se compara ese trato tan benigno con la virulencia desplegada contra el jesuita.

La imprecisión de esas acusaciones y la presencia de Quevedo en Zaragoza por las fechas en que se firmó la aprobación de *Política de Dios*, indujeron a Fernández-Guerra⁵ y, posteriormente, a Crosby (1959: 24), a suponer una anuencia entre el escritor y Duport, hipótesis contemplada también por Ynduráin (1990: 80-81). Aunque lo más sencillo es pensar que el editor, efectivamente, actuó sin autorización de Quevedo (Ettinghausen, 1969), queda por explicar la tolerancia de éste —una especie de aceptación a *posteriori*—, así

³ La inició Jiménez Catalán (1927: 64), que también comentó la labor de Pedro Vergés: “Fue el impresor de las primeras ediciones zaragozanas de obras de Quevedo, no distinguiéndose por su primor tipográfico: la mayoría de las obras que salieron de sus prensas son detestables en este sentido; malo el papel, poco correcta y descuidada la impresión” (1927: 33).

⁴ Algunos ejemplos: “mas dejado en manos del impresor, forzosos fueron muchos descuidos” (Buendía, 1979: 427); “que es forzosamente yerro de los traslados y del impresor” (428); “Quien lo ha trasladado no lo debía de saber, y el que lo imprimió, menos” (429); “Que esta impresión sea defectuosísima véase en el capítulo xi” (429); “Yo pondré las palabras del libro impreso, que con estar todo este capítulo diminuto y adulterado, no dice cosa alguna de lo que vuestra patemidad le acusa” (445); “El impreso dice «mandará», y es errata” (445).

⁵ “Decidióse a imprimir en él [reino de Aragón] algunas de las obras políticas, satírico-morales y festivas que tanto renombre le valían, por copias de mano conocidas únicamente; y tratando con el mercader Roberto Duport y con el impresor Pedro Vergés, salieron a la luz *Política de Dios*, *El Buscón* y *Los sueños*” (Fernández-Guerra 1946: Lxi).

como el extraño dato de que la edición autorizada de *Política de Dios* tuviese como texto base la segunda de las tres ediciones de Zaragoza, circunstancia puesta de relieve por Crosby (1959: 6, 42-51).

En todo caso, es difícil negar la existencia de algún tipo de entendimiento entre Quevedo y Duport, a juzgar por la lista de obras que van a seguir imprimiéndose en los años sucesivos:

1627	<i>Desvelos soñolientos</i> ⁶ por Pedro Vergés
1629	<i>El peor escondrijo de la muerte</i> , por Juan de Larumbe
1629	<i>Memorial por el patronato de Santiago</i> , por Pedro Vergés
1629	<i>Cuento de cuentos</i> , por Pedro Vergés
1630	<i>Doctrina moral</i> , por Pedro Vergés
1630	<i>El chitón de las tarabillas</i> , por Pedro Vergés

Aunque editadas póstumamente, no deben quedar sin mención *La fortuna con seso y la hora de todos* (1650) y *Virtud militante* (1651)⁷.

En suma, no hay pruebas de que Duport hubiese editado el *Buscón* sin autorización. Por el contrario, existen indicios de su entendimiento con Quevedo durante los años siguientes, entre 1627 y 1630, aunque tampoco esté demostrada la intervención del escritor en todas y cada una de esas seis ediciones. La sospecha de que existió una colaboración entre ambos aparece reforzada por la información que proporcionó Basilio Sebastián Castellanos con motivo de una impresión ilegal del *Buscón* realizada en Madrid en 1627:

Como esta edición se arrebatare en el momento de su publicación, que fue en el mes de julio del dicho año, la codicia de la ganancia movió a Alonso Pérez mercader de libros de esta corte a hacer, en la imprenta de la viuda de Alonso Martín, una impresión furtiva con el mismo título, si bien disfrazada como si fuera la misma edición de Zaragoza. Sabido este hurto literario por Roberto Duport, librero de Zaragoza, a quien Quevedo había vendido el manuscrito [...] demandó en juicio al librero Pérez, y por acuerdo de la Sala de justicia del Supremo Consejo de Castilla de 16 de mayo de 1627, se sentenció a la impresora viuda, a pagar una multa de cien ducados para penas de cámara, y al Pérez a otros ciento, con más, la pérdida de todos los ejemplares que se le aprendieron, los que se entregaron al procurador del propietario del original Duport, con la condición de que diese para el santo hospital de esta corte, la mitad del importe en venta, de los ejemplares que se aprendieron (Castellanos, 1843: 343).

Siempre despertaron desconfianza a las investigaciones de Castellanos sobre Quevedo, especialmente las que anunciaban documentos inéditos (Pérez Cuenca, 1994), pero esta noticia sobre el pleito de Duport contra Alonso Pérez proporciona una información tan concreta que merece ser tomada en consideración. Astrana Marín negó la existencia, tanto de la edición como del proceso (1932: 1467-68). Respecto al segundo, no queda más remedio que aceptar los precisos datos de Castellanos, salvo que pensemos que era un

⁶ Esa edición posee variantes redaccionales que pasarán a la edición de *Los sueños* de 1628, que se anuncia como revisada por Quevedo.

⁷ No incluyo en esta relación la edición del *Buscón* de 1628, porque, según Moll (1994), es una edición contrahecha en Gerona por el impresor Gaspar Garrich, a costa del librero de Barcelona Juan Simón. Para los problemas textuales que plantean *Virtud militante* y *Las cuatro fantasmas*, véase Rey (1985: 20-22).

consumado bromista⁸. Mayores interrogantes plantea esa edición que motivó la sentencia judicial contra Alonso Pérez y la viuda de Alonso Martín. Miguel Herrero (1945) la identificó con la que, carente de algunos preliminares de la *princeps*, lleva la indicación “Zaragoza, 1626, a costa de Duport”. Sin embargo, para Jaime Moll (1994) ésta es una edición contrahecha en la ciudad de Sevilla, en la imprenta de Francisco de Lyra. Por lo tanto, la edición a que aludió Castellanos sería otra, que nadie más ha vuelto a consultar, y que, de momento, pertenece a la categoría de impresos literarios perdidos (Simón Díaz, 1983)⁹.

Para los objetivos de este artículo, sin embargo, el dato más interesante lo constituye la actuación de Duport. Denunció a Alonso Pérez por haber puesto el pie de imprenta de Zaragoza —“disfrazada como si fuera la misma edición de Zaragoza”— cuando él disponía de un privilegio para el reino de Aragón¹⁰. Si Duport obtuvo el privilegio e interpuso una demanda contra otro editor debemos pensar, como hipótesis menos arriesgada, que contaba con la autorización de Quevedo para imprimir su relato. Por lo tanto, cobra fuerza la razonable suposición de que la primera edición del *Buscón* fue fruto de un acuerdo entre ambos. Tal vez quede zanjado el debate dando la última palabra al propio Quevedo.

Como éste recibió ataques a causa del *Buscón*, no habría vacilado en culpar a quien lo hubiese impreso sin su autorización. La polémica en tomo al patronato de Santiago le brindó esa oportunidad. El fraile carmelita que bajo el seudónimo de Valerio Vicencio dirigió una invectiva en liras *Al poema delírico de don Francisco de Quevedo contra el patronato de la gloriosa Virgen santa Teresa*, achacó a Quevedo, entre otras faltas, el haber empleado un estilo bajo. Éste le replicó en *Su espada por Santiago*, fechada en mayo de 1628, con un tono muy diferente al adoptado con respecto al padre Pineda a propósito de *Política de Dios*. Si entonces se defendió acusando a quienes imprimieron su texto sin su consentimiento, ahora no hay ningún reproche contra el que dio sus libros a la estampa:

Viles son las voces, mas verificalas en que escribí los *Sueños* y otras burlas. No niego que los escribí; libros son de mi niñez y mocedad, de apariencia distraída, mas de enseñanza y dotrina sabrosa; así lo dicen las impresiones que se han hecho. (Buendía 1979: 498)¹¹

⁸ “Sabido es que muchos papeles de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, en cuyo archivo debía existir dicho proceso, fueron vendidos como papel inservible, y sólo quedan de la parte criminal once tomos del índice. ¿Se ha revisado este índice?” (Herrero 1945: 380). Precisamente la ausencia de una precisión similar como la ofrecida por Castellanos ha restado toda credibilidad a las noticias proporcionadas por Astrana Marín sobre un nuevo manuscrito del *Buscón*; véase Rodríguez Moñino (1953: 665).

⁹ Lamentablemente, Castellanos no la describió bibliográficamente, ni la cotejó con la legal, limitándose a decir que “se han hecho ya rarísimas, que corren en un tomo en octavo y de la que poseemos un ejemplar y hemos visto otro en la biblioteca particular de S.M.” (1843: 343).

¹⁰ Si Alonso Pérez hubiese reeditado legalmente el *Buscón* en Madrid, no habría existido fundamento legal para la reclamación.

¹¹ El texto concuerda plenamente con el que ofrece el manuscrito de *Su espada por Santiago* que se custodia en la Biblioteca de la Academia de la Historia, fol. 35v.

¿Qué libros cita Valerio Vicencio y Quevedo admite como suyos? Pues, solamente, los *Sueños* y el *Buscón*, únicas *burlas* dadas por Quevedo a la imprenta en esos años¹². Este pasaje de *Su espada por Santiago* —de gran valor para la edición crítica de ambos relatos—, pone de relieve la complacencia de Quevedo con la *Historia de la vida del Buscón*, impresión plausiblemente autorizada por él¹³. Adicionalmente, proporciona pistas sobre su buena relación con Duport, al tiempo que ofrece una sucinta interpretación de su narración picaresca.

En conclusión: es imposible sostener con pruebas que Duport imprimió el *Buscón* sin el consentimiento de Quevedo. Tal hipótesis queda desmentida por la relación editorial entre el librero y el escritor, las noticias de Castellanos sobre la edición contrahecha en Madrid en 1627 y el testimonio de Quevedo en *Su espada por Santiago*.

Ahondando en lo que parece una certeza, es preciso fijar la atención en el título de la obra, la dedicatoria al lector y los versos de elogio, aducidos como pruebas de que Quevedo no intervino en la edición de 1626. Desautorizándola por completo, Lázaro Carreter niega que se deban al escritor el título (1965: XI, n. I), la dedicatoria, “burda y equívoca página” (XV, n. 6), y la “perversa décima achacada a «Luciano»” (LXXVIII). Conviene analizar esos tres elementos.

2. El título

Documentalmente, es imposible afirmar o negar que Quevedo sea el autor del título de 1626, por lo que habrá que acudir a los indicios disponibles para pronunciarse sobre esta cuestión. Los tres testimonios manuscritos —S, C, B— y la edición *princeps* —E— ofrecen los siguientes títulos:

S	<i>La vida del Buscavida, por otro nombre don Pablos</i>
C	<i>La vida del Buscón llamado don Pablos</i>
E y B	<i>Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños</i>

Al describir el manuscrito B, Rodríguez Moñino hizo el siguiente comentario:

Portada copiada (vuelta en blanco), de letra de la primera mitad del siglo XIX, bastante tosca: se conoce que, perdida la hoja original, se hizo la sustitución al encuadernarlo en tafilete de color oliva hacia 1840, añadiéndose entonces, asimismo, una tabla de tres folios (1953: 663).

¹² Las alusiones no dejan lugar a dudas. Por ejemplo: “y admiro que razones / no halle el gran maestro de *Buscones*” (Astrana Marín, 1932: 996); “no son los «breves» *Sueños* ni *Buscones* / para engañar el tiempo” (1000). Estas palabras de Quevedo de 1627 confirman que la *retractatio* de 1631 al frente de *Juguete de la niñez* es sólo una argucia para evitar problemas con el Índice inquisitorial de 1632.

¹³ Tampoco es desdeñable este comentario del anónimo autor de *Venganza de la lengua española contra el autor del “Cuento de cuentos”*: “No tiene la culpa toda el pobre caballero; mayor, sí, quien le dio licencia para imprimir en aquel otro libro, *Buscón*, de boberías, la devoción de la monja, con tanta libertad representada, que ofende gravemente al estado religioso” (Astrana Marín, 1932: 1042).

Corroborando lo anterior, Lázaro Carreter añadió un importante matiz: “El título, que figura sólo en la portada, es copia del de E” (1965: XL-XLI). Pero esto último es altamente improbable. En el manuscrito *B* intervinieron dos copistas. El primero transcribió el relato; el segundo —en época más moderna, con papel y tinta diferentes—, la portada, donde consta el título, y el índice de los libros y capítulos. Tal índice no pudo basarse en la tabla de *E*, porque las discrepancias son decisivas: (1) *B* divide el *Buscón* en tres libros y *E* en dos, circunstancia que recogen sus respectivos índice y tabla¹⁴; (2) el enunciado de los capítulos en el índice de *B* no concuerda con el enunciado de los capítulos en la tabla de *E*.

¿Qué tuvo a la vista el segundo copista de *B*? En lo que atañe al índice, no hay duda: un texto independiente de *E* (y también de *C* y *S*). En lo que respecta al título, entra en la categoría de lo humanamente posible que se hubiese apartado de su fuente para copiar el título de *E*. Pero entra en la categoría de lo probable que no estuviese especialmente interesado en desorientar a los quevedistas del futuro. Debe suponerse que su fuente fue la misma para el título y para el índice. Tal vez se limitó a reproducir los que tenía *B*, consistiendo su tarea en sustituir hojas iniciales y finales en mal estado.

Por lo tanto, hay que considerar la posibilidad de que el título puesto por Quevedo al frente de la versión *B* fuese, sencillamente, el que posee hoy su manuscrito: *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*¹⁵.

Refuerzan esta modesta hipótesis dos lecturas singulares de *B*, en las que se denomina a Pablos con los sobrenombres de *buscón* y *tacaño*. Tal ocurre en el epígrafe del capítulo inicial —“Capítulo 1, 1. En que cuenta quién es el Buscón”— y en una adición del capítulo III, 7, cuando don Diego describe a Pablos —“y él el más ruin hombre y más mal inclinado tacaño del mundo”—. En *S*, *C* y *E* sólo en un caso —capítulo III, 6— se emplea el apelativo *buscón* para designar al protagonista: “lindo va el buscón”, lectura compartida también por *B*. En este testimonio, que representa la fase redaccional final (Cros, 1988; Rey, 1991; Rey, 1993; Cabo 1993), Quevedo recalcó, tanto en el título como en el texto, que su protagonista era *buscón* y *tacaño*.

En suma, no hay pruebas para atribuir a mano ajena a Quevedo el título, tan congruente, que figura en el manuscrito *B*. Y puesto que dicho título aparece

¹⁴ Solo *C* comparte con *B* la estructuración en tres libros, pero ofrece un título diferente y carece de tabla.

¹⁵ La rúbrica de *B*, *Libro tercero y último de la primera parte de la vida del Buscón*, no me parece indicio suficiente para conjeturar un título distinto al que figura en la portada. Lo mismo ocurre en *C*, *Libro tercero de la vida del Busca Vidas*, y en *E*, *Libro segundo de la vida del Buscón*. En los tres casos se observa idéntico hecho: los títulos internos que anuncian nuevas partes no pretenden reproducir de manera literal el título general de la obra. La misma disparidad se percibe en otros relatos de la época, como el *Quijote* o el *Guzmán de Alfarache*. El título propuesto por Lázaro Carreter, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, reconstruido de acuerdo con su norma crítica de que “si *C*, *S* y *E* brindan lecturas distintas entre sí, se prefiere la o las que coinciden con *B*” (1965: LXXIII-LXXVII), plantea problemas metodológicos que no resulta posible abordar en este artículo.

también en la edición de 1626, tampoco hay motivo para descartar aquí su autoría quevediana.

Además, la explícita reafirmación de Pablos como *buscón* no carece de relación con el “Prólogo al lector” y con los versos de elogio, que también demandan un análisis.

3. El “Prólogo al lector” y los versos preliminares

Qve desseoso te considero Lector, o oydor (que los ciegos no pueden leer) de registrar lo gracioso de don Pablos Principe de la vida Buscona. Aquí hallaras en todo genero de Picardía (de que pienso que los más gustan) sutilezas, engaños, inuenciones, y modos, nacidos del ocio para viuir a la droga, y no poco fruto podras sacar del si tienes atencion al escarmiento; y quando no lo hagas, aprouechate de los sermones, que dudo nadie compre libro de burlas para apartarse de los incentiuos de su natural deprauido. Sea empero lo que quisieres, dale aplauso, que bien lo merece y quando te rias de sus chistes, alaba el ingenio de quien sabe conocer, que tiene mas deleyte, saber vidas de Picaros, descritas con gallardia, que otras inuenciones de mayor ponderacion: Su Autor, ya le sabes, el precio del libro no le ignoras, pues ya le tienes en tu casa, sino es que en la del Librero le hojeas, cosa pesada para el, y que se auia de quitar con mucho rigor, que ay gorriones de libros, como de almuerços; y hombre que saca cuento leyendo a pedaços, y en diuersas vezes, y luego le zurze; y es gran lastima que tal se haga, porque este mormura sin costarle dineros, poltronería vastarda, y miseria no hallada del Cauallero de la Tenaza. Dios te guarde de mal libro, de Alguaziles, y de muger rubia, pedigueña, y cariredonda (Lázaro Carreter, 1965: 7).

El “Prólogo al lector” carece de firma, de modo que en la indagación de su autoría debe procederse como con cualquier otro anónimo¹⁶. No presenta ningún rasgo en común con los prólogos y dedicatorias que, firmados por Roberto Duport en obras de Quevedo, han llegado a mi conocimiento: (1) el prólogo “El librero al lector” en la edición de *Política de Dios*; (2) la dedicatoria a Agustín de Funes en el *Buscón*; (3) las dos dedicatorias variantes en la edición príncipe de *Virtud militante*.

En cambio, su ironía, su estilo y su sentido cómico lo emparentan con otros burlescos prólogos al lector de Quevedo¹⁷: cinco en *Sueños* (1627), uno en las *Epístolas del Caballero de la Tenaza* (1627), otro en el *Discurso de todos los diablos* (1628) y otro en *Juguetes de la niñez* (1631). Varios rasgos se pueden apuntar. En primer lugar, la burla inicial; luego, una declaración de intenciones (“no poco fruto podras sacar del”) parcialmente contradicha por la invitación al lector para que interprete el libro a su antojo (“Sea empero lo que quisieres”); finalmente, una despedida donde se alerta contra tipos tan característicos de las sátiras quevedianas como las pidonas y los alguaciles. Se puede comparar este prólogo al del *Sueño del infierno*, donde Quevedo, tras

¹⁶ En la edición de Rouen de 1629 se lee al frente de la “Advertencia al lector”: “El librero, al lector”. Según Lázaro Carreter “no se le ocultó al nuevo editor que Duport, con esa burda y equívoca página, pretendió hacer creer, sin duda, que el autor de la misma era Quevedo, para autorizar su edición” (1965: xv). Tal comentario es un reconocimiento de que el prólogo refleja la técnica y el estilo de Quevedo.

¹⁷ Raimundo Lida, pese a inclinarse a considerar el “Prólogo al lector” como obra de Duport, subrayó sus rasgos quevedianos e, incluso, su armonía con el relato (1980: 183, 243-44). Años antes, Leo Spitzer dio por sentado que pertenecía a Quevedo (1972: 4).

declarar la intención correctiva de la obra, deja al arbitrio del lector su interpretación:

Y si algo no te parece bien, o lo disimula piadoso o lo enmienda docto, que errar es de hombres y ser herrado de bestias o esclavos [...] y al fin, si te agradare el discurso, tú te holgarás, y si no, poco importa, que a mí de ti ni dél se me da nada (Arellano, 1991: 171).

Declaración de intenciones, desdén del lector, relatividad en las lecturas, arrogancia, juegos de palabras: esos y otros ingredientes concurren en los prólogos al lector que Quevedo escribe entre los años de 1626 a 1628. En esas pequeñas piezas literarias, tan del gusto de la época (González de Amezúa, 1951: 356-357), Quevedo se complace en aludir a características de su obra a la vez que increpa jocosa y agresivamente al lector.

Comentario especial requiere la referencia al Caballero de la Tenaza. No es seguro que éste fuese una figura literaria conocida en 1626, de manera que su simple mención despertase los recuerdos del lector medio. Los datos disponibles invitan a la prudencia. La primera impresión conocida de las famosas *Cartas del Caballero de la Tenaza* tuvo lugar en Cádiz a finales de 1625, en una edición que sólo recoge siete de las veintitrés epístolas que verían la luz en 1627¹⁸. Dichas *Cartas* se editaron —sin ir mencionadas en la portada— conjuntamente con *El perro y la calentura*, cuyo preliminar, firmado por Pedro de Espinosa, es de 15 de octubre. Teniendo en cuenta que la aprobación del *Buscón* lleva la fecha de 29 de abril de 1626, posiblemente —probablemente— no se conocía aún en Zaragoza el texto salido de las prensas gaditanas.

Aunque Fernández-Guerra afirmó que “era ya universal la nombradía de la colección [de las *Cartas*] a principios de 1626” (1946: 453), las alusiones al Caballero de la Tenaza que se conocen con anterioridad a 1627 parecen restringirse al círculo de allegados de Quevedo y a la difusión manuscrita. Así ocurre con los poemas intercambiados entre el duque de Lerma y Quevedo, o con la lacónica alusión que éste hizo en una carta redactada después del 8 de febrero de 1624:

Concertóse el madrugar, y partimos para mi Torre de Juan Abad, donde para poder Su Majestad dormir, derribó la casa que le repartieron; tal era, que fue de más provecho derribada. Aquí el *Caballero de la Tenaza* se recató de todos (Astrana Marín, 1946: 116).

Tenemos constancia, pues, de las alusiones al Caballero de la Tenaza por parte de su creador. En cambio, no existe ninguna seguridad de que, antes de la edición de 1627, esa figura fuese tan conocida como para que un librero, Roberto Duport en este caso, diese por sentado que bastaría con una mención escueta para hacerse entender por el lector medio.

Tampoco consta el autor de los versos dirigidos a Quevedo “por Luciano su amigo”. No habiendo datos que permitan atribuir o denegar una autoría

¹⁸ Son muy imprecisas las noticias sobre una posible edición del año 1621, que nadie afirma haber visto.

determinada, será menester apoyarse en los indicios proporcionados por el contenido literario y el estilo¹⁹. Hay dos aspectos que merecen señalarse.

El primero atañe a la filiación entre Luciano de Samosata y Quevedo que sugiere esa décima. La afinidad entre ambos escritores resulta evidente para quien conozca *Los sueños*, *Discurso de todos los diablos* y *La hora de todos*, ninguno de cuyos relatos, sin embargo, se había impreso en 1626. Tal vez la décima, más que sintetizar la semblanza que el público tenía de Quevedo, refleja la visión que el escritor poseía de sí y de sus proyectos.

El segundo aspecto atañe a los juegos conceptuales relacionados con ese título y personajes sobre los cuales Quevedo está trabajando en esos mismos años: “Con la Tenaza confieso, / que sera Buscon de traça, / [...] / que fuera espurio Buscon / si anduiera sin Tenaza” (Lázaro Carreter, 1965: 8). Como ocurre con la alusión al género lucianesco, también aquí parecen anticiparse ideas que sólo se harán plenamente evidentes tras la difusión impresa de las obras a que se alude.

Los preliminares literarios del *Buscón*, prólogo y versos, fueron escritos, o por Quevedo, o por alguien que lo imitó minuciosamente. Esta segunda posibilidad supondría que el *Buscón* no es, como *Política de Dios*, una edición imprecisamente no autorizada, sino fruto de una artimaña más dolosamente planeada. Sería así mayor la osadía de Duport, que ya había creado problemas a Quevedo con *Política de Dios*. En esa eventualidad desafía toda explicación que la reacción del escritor hubiese consistido en dar por legítima la edición del *Buscón*, tolerando al mercader la de otras seis obras en los años inmediatamente siguientes.

Por lo tanto, los datos que se han aducido para negar la intervención de Quevedo en la edición zaragozana de 1626 —el título, la dedicatoria al lector y los versos preliminares— obligan a considerar la hipótesis exactamente contraria. Junto con las informaciones de Basilio Sebastián Castellanos y las manifestaciones del propio Quevedo, anteriormente reproducidas, dan una dimensión completamente nueva a las investigaciones sobre el *Buscón*. En concreto, tal conjunto de datos tiene implicaciones con respecto a la fecha y la edición crítica.

4. La fecha

El debatido problema de la fecha del *Buscón* ha provocado un pequeño aluvión bibliográfico. En lo sucesivo, habrá que servirse de un concepto flexible de fecha de redacción al hablar del *Buscón*. Quevedo dijo de este relato y de *Los sueños* que eran obras de “niñez y mocedad”, sugiriendo así una composición temprana. Lo cual no descarta que, también como *Los sueños*, el *Buscón* hubiese sido objeto de diversas revisiones o, cuando menos, retoques. En la medida en que Quevedo preparó el texto para ser editado en 1626, esa

¹⁹ Castellanos sugirió que esta décima —omitida en la edición contrahecha de 1626— podría ser obra de Adam de la Parra (1843: 354).

fecha forma parte de su cronología. Por lo tanto, la versión más tardía —la del manuscrito *B*— debe considerarse posterior a dicho año²⁰.

5. La edición crítica

En segundo lugar, las anteriores conclusiones otorgan a la edición de 1626 más valor en términos ecdóticos. Sus variantes más significativas, características de la autocensura, consisten en la supresión o alteración de pasajes irreverentes en materia religiosa. Tal vez el *Buscón* de 1626 no responde plenamente a la libertad de Quevedo, pero no por ello deja de pertenecerle. Plantea problemas análogos a *Los sueños* o el *Discurso de todos los diablos*, donde se entremezclan modificaciones y variantes de naturaleza heterogénea, sin que falten enmiendas y supresiones atropelladas, obra de un autor ni completamente responsable, ni completamente ajeno.

Pero al margen de esos pasajes, y de los errores en el proceso de impresión, *E* es un texto más autorizado que las copias manuscritas representadas por *C* y *S*²¹. Tal vez representa la penúltima redacción de Quevedo, posterior a la reflejada por dichos manuscritos y anterior a la recogida en *B*. En cualquier caso, hay que proceder a una nueva *recensio* de *E*, examinando con más meticulosidad sus lecturas singulares. Y, desde luego, me parece imposible postular la existencia de un arquetipo para los cuatro testimonios existentes y un subarquetipo del que derivarían *E*, *C* y *S*. ¿Cuántas variantes atribuidas a copistas son, en realidad, de autor? ¿Cuántos “errores comunes” son, meramente, errores? Para responder a estas y otras preguntas, la edición crítica del *Buscón* tiene que plantearse con otro método²².

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, ed. (1991): Francisco de Quevedo, *Los sueños*, «Letras Hispánicas», 335, Madrid, Cátedra.
- ASTRANA MARÍN, Luis, ed., (1932): Francisco de Quevedo, *Obras completas: verso*, Madrid, Aguilar.
- , ed. (1946): *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo Villegas*, Madrid, Instituto Editorial Reus.
- BUENDÍA, Felicidad, ed. (1979): Francisco de Quevedo, *Obras completas: prosa*, 6ª ed., Madrid, Aguilar.

²⁰ Fernández-Guerra, en una carta, dirigida a don Juan José Bueno, que está adjuntada al manuscrito *B*, escribió: “La letra es del amanuense de Quevedo y sospecho que nuestro D. Francisco la hiciese para obsequiar en 1624 al duque de Medina Sidonia”. Quevedo dirigió el 21 de diciembre de 1631 una carta al duque de Medinaceli, donde dice: “A mi señora la duquesa beso la mano, y que ya tengo un librito y otras cosillas que enviar para que su excelencia se ría” (Astrana Marín, 1946: 248).

²¹ *E* está más cerca de *B* que *C* y *S*. Lázaro Carreter, de acuerdo con su norma crítica, no acepta lecturas únicas de *C*, *S* o *CS* frente a *E*, salvo casos excepcionales.

²² Me ocupo de este problema en Rey (1999).

- CABO, Fernando, ed. (1993): Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, «Biblioteca Clásica», 63, Barcelona, Crítica.
- CASTELLANOS, Basilio Sebastián, ed. (1843): *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, II, Madrid, Establecimiento Tipográfico.
- CROSBY, James O. (1959): *The Sources of the Text of Quevedo's "Política de Dios"*, London, Oxford UP.
- , ed. (1966): Francisco de Quevedo, *Política de Dios*, Madrid, Castalia.
- CROS, Edmond, ed. (1988): Francisco de Quevedo, *Historia de la vida del Buscón, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, Madrid, Taurus.
- ETTINGHAUSEN, Henry (1969): "Quevedo's *Respuesta al Padre Pineda* and the Text: of the *Política de Dios*", *Bulletin of Hispanic studies*, 46, pp. 320-30.
- FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano, ed. (1946): *Obras de don Francisco de Quevedo*, BAE, 23, Madrid, Atlas. (Reimpresión).
- CONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1951): *Opúsculos histórico-literarios*, 1, Madrid, CSIC.
- HERRERO, Miguel (1945): "La primera edición del *Buscón*, «pirateada»", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 14, pp. 367-380.
- JIMÉNEZ CATALÁN, Manuel (1927): *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII*, Zaragoza, La Académica.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, ed. (1965): Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, Salamanca, CSIC.
- LIDA, Raimundo (1980): *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica.
- MÁRQUEZ, Antonio (1980): *Literatura e Inquisición en España 1478-1834*, Madrid, Taurus.
- MOLL, Jaime (1994): *De la imprenta al lector: estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Arcos Libros.
- PÉREZ CUENCA, Isabel (1994): "Basilio Sebastián Castellanos: editor de Quevedo en el siglo XVIII", *Edad de Oro*, 13, pp. 113-129.
- QUEVEDO, Francisco de (1626): *Política de Dios. Gobierno de Christo: Tyrania de Satanas*, Zaragoza, Roberto Duport.
- REY, Alfonso, ed. (1985): Francisco de Quevedo, *Virtud militante: contra las quatro pestes del mundo, invidia, ingratitude soberbia, avarizia*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- , (1991): "Revisión del *Buscón*", *Ínsula*, 531, pp. 5-6.

- , (1993): “Las variantes de autor en el *Buscón*: las descripciones de personajes”, en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 11-17.
- , (1999): “Para una nueva edición crítica del *Buscón*”, *Hispanic Review*, 67 / 1, pp. 17-35.
- REY HAZAS, ed. (1983): Francisco de Quevedo, *Historia de la vida del Buscón*, Madrid, SGEL.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1953): “Los manuscritos del *Buscón* de Quevedo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, pp. 657-665.
- SIMÓN DÍAZ, José (1983): “El problema de los impresos literarios perdidos del Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, 2, pp. 201-215.
- SPITZER, Leo (1972): *L'Art de Quevedo dans "Le Buscón"*, traducción de B. Dauer y C. Dauer, París, Ediciones Hispanoamericanas.
- YNDURÁIN, Domingo, ed. (1990): Francisco de Quevedo, *El Buscón*, «Letras Hispánicas», 124, 12ª impr., Madrid, Cátedra.

TRANSMISIÓN TEXTUAL DE *CARTAS DEL CABALLERO DE LA TENAZA*, DE FRANCISCO DE QUEVEDO

Antonio Azaustre Galiana
Universidade de Santiago de Compostela

1. Cuestiones de autoría y fecha

Cartas del Caballero de la Tenaza es una de las obras tradicionalmente incluidas en el catálogo de la prosa festiva o burlesca de Quevedo¹. Aunque este *corpus* ofrece varios ejemplos de dudosa atribución, en este caso puede asegurarse que nos hallamos ante una obra de Quevedo, pues se incluyó en la colección de *Juguetes de la niñez*, y antes en diversas ediciones de *Sueños y discursos* y de *Sueños y discursos o desvelos soñolientos*, además de existir varias referencias a ella que se encuentran en el epistolario quevediano. También es mencionada por *El Tribunal de la Justa Venganza* (1932: 1160), conocido opúsculo censor de las obras de Quevedo, que se detiene en algunos de sus pasajes. Con todo, existen discusiones sobre la autoría de algunas cartas recogidas exclusivamente en testimonios manuscritos; dichas cartas guardan cierta unidad en el asunto pues, más que tratar sobre el enfrentamiento entre el caballero tacaño y la dama pedigüeña, retratan a ésta como prostituta².

La determinación de su fecha de composición presenta problemas comunes a este tipo de obras. Como muchas de ellas, parece obra temprana, pero su período de redacción oscila en varios años según la crítica. Fernández-Guerra (1852: 453, nota *b*) lo sitúa en torno a 1600. Astrana Marín (1932: xv) afirma que no pudo ser anterior a 1606, fecha en que la Corte vuelve a Madrid, donde supone que Quevedo la escribiría. Pablo Jauralde (1983: 280-281; 1998: 275-276) cree que se compuso hacia 1605-1609 o, como mucho, 1613.

No es fácil precisar la fecha. Esta obra pronto conoció una gran difusión, a juzgar por las abundantes menciones que se hacen de ella, aunque no siempre resultan seguras. La primera referencia cronológica no es absolutamente fiable. Tiene su origen en un pasaje de la biografía de Tarsia, donde se recoge la historia de un monje llamado Bernardo, conventual de

¹ Está más extendida la denominación de "obras festivas", que fue usada ya por Nicolás Antonio en su *Bibliotheca hispana nova*: "His somniis adjunguntur minutiora alia, aequae festiva, scilicet" (1996: I, 462b), pero el calificativo "burlescas" se ajusta mejor a su intención y géneros. Éstas y otras consideraciones sobre la presente obra se incluyen en el estudio preliminar de la edición que aparecerá en el volumen II de las *Obras completas en prosa* de Quevedo, que publica la editorial Castalia.

² Ya lo advirtieron García-Valdés (1993: 61) y Rey (2000: 313, nota 17).

Galicia, que habría escrito a Quevedo una aguda carta tras haber leído las del Caballero de la Tenaza. Según Tarsia, la carta del monje decía³:

He leído con atención las cartas, que v.m. ha compuesto del Cauallero de la Tenaça, y las muchas razones, y diferentes medios, que propone, para que los hombres se libren de las embestidas de las mugeres; pero no he hallado ninguno por donde v.m. se libre de pagar essos dos reales de porte (Tarsia, 1663: 103).

Basilio Sebastián Castellanos de Losada (1841: I, 440-441) menciona esa noticia de Tarsia. Cita el pasaje de la carta del monje que incluía el biógrafo y afirma:

No alcanzamos los motivos que tubiese Tarsia, o los editores de su escrito, para dejar falta la carta, y ocultarnos el nombre, puesto que debió ver la carta original de que tenemos copia, en poder de D. Pedro Alderete, sobrino y sucesor de Quevedo a quien dedicó su obra. Según la copia que tenemos proporcionada por el Caballero profeso Santiaguista el Sr. D. Pedro de Castañeda que recogió algunas obras inéditas de Quevedo que poseemos, la insinuada carta termina de este modo: "Guarde Dios a vd. el humor y la salud largos y felices años, y a mi me deje verlo. Dr. Fr. Benito Bernardo de Morales" y a un lado, San Bernardo de Santiago de Galicia 17 de enero de 1614.

En el manuscrito 20074 (folleto 10) de la Biblioteca Nacional de España, Castellanos copia lo que sería el texto completo de esa carta, que titula *Carta de fray Benito Bernardo de Morales a Quevedo, copiada de los apuntes que tenía el santiaguista don Pedro de Castañeda*. A lo ya mencionado por Tarsia se añade lo siguiente:

Afloje la bolsa y añada un remedio más a su caballero, que de lo contrario se le quedará corta la tenaza. Dios guarde a vd. felices años y a mí me deje verlo. Dr. Fr. Benito Bernardo de Morales. Al lado dice en la margen: San Bernardo Santiago de Galicia a 17 de enero de 1614.

Fernández-Guerra (1852: 453, nota I) vuelve a citar la carta del fraile, con un texto similar al copiado por Castellanos en el manuscrito arriba mencionado.

Astrana Marín (1946: 158, nota 1) no da crédito a esa noticia ni a la carta; considera que todo parte de una confusión de Tarsia agravada por Castellanos, quien habría añadido el pasaje final de la supuesta carta del monje, aquel en el que consta la fecha. Según Astrana, el error se habría transmitido a la edición de Fernández-Guerra.

No he podido ver el original de la tan citada carta del monje a Quevedo. Sin ella, el dato se apoya en la referencia de Tarsia —donde no consta fecha— y en las posteriores de Castellanos y Fernández-Guerra. Si Fernández-Guerra tomó la noticia de Castellanos y no consultó esa hipotética fuente, la fiabilidad de la información sería muy sospechosa, habida cuenta de las frecuentes falsedades e innovaciones que acompañaron la labor de este editor. Parece que esto fue así. Como ha estudiado Isabel Pérez Cuenca (1994: 116 y ss.), Castellanos facilitó una veintena de textos a Fernández-Guerra, entre los que se encuentra el mencionado folleto 10. Eran copias de papeles que decía le habían proporcionado don Antonio Candamo y don Pedro Castañeda, el conventual de

³ Tarsia acompaña la carta de otras referencias a la amistad que habría surgido entre ambos a raíz de ella.

Uclés. Según indica Pérez Cuenca, dichos papeles contienen diversas invenciones e inexactitudes⁴.

Este cúmulo de incertidumbres y manipulaciones conduce a tomar la fecha añadida a la noticia de Tarsia (17 de enero de 1614) con muchas reservas, tal y como han hecho con posterioridad diversos quevedistas⁵.

Otra referencia la ofrece el romance que el duque de Lerma escribió a Quevedo en el otoño —entre finales de septiembre y principios de octubre— de 1617. Algunos de sus versos (vv. 25-28) aluden a *Cartas del Caballero de la Tenaza*: “Si como a lego, señor, / me habéis querido tentar, / lego soy, pero en *Tenaza* / muy vuestro hermano carnal” (Quevedo, 1946: 63). La obra de Quevedo sería, pues, anterior a esta fecha.

Las siguientes referencias cronológicas son ya más tardías. Astrana (1946: 63, nota 2) dio noticia de una *Carta ridícula de Diego Monfar* fechada el 4 de diciembre de 1621; en ella se cita *El Caballero de la Tenaza* como obra de Quevedo nuevamente impresa. Con ese título de *El Caballero de la Tenaza* se publicó en Cádiz en 1625 acompañando a *El perro y la calentura* de Pedro de Espinosa⁶. Quevedo se llama a sí mismo “el Caballero de la Tenaza” en la carta que escribió al marqués de Velada con ocasión del viaje que el rey hizo a Andalucía en febrero de 1624⁷. La obra vuelve a mencionarse en el prólogo al lector que encabeza la edición príncipe del *Buscón* (Zaragoza, 1626). A partir de 1627 se imprime junto a *Sueños y discursos* (1627), *Sueños y discursos o desvelos soñolientos* (1628) y, finalmente, en *Jugetes de la niñez* (1631) y *Enseñanza entretenida* (1648). También en 1627, Juan de Caramuel escribió una carta agradeciendo a un amigo el envío de la obra a Salamanca⁸. Es, como ya se ha dicho, una de las obras que censuró *El Tribunal de la Justa Venganza* (1635).

Teniendo en cuenta los datos y referencias anteriores, *Cartas del Caballero de la Tenaza* debe ser obra anterior a 1617, fecha del romance donde la menciona el duque de Lerma; como ha venido indicando la crítica, su período de redacción podría situarse entre 1605 y 1613.

2. Transmisión textual

La compleja transmisión textual de *Cartas del Caballero de la Tenaza* constituye un ejemplo que cabe extender a buena parte de la prosa burlesca de Quevedo. Se conserva en un apreciable número de testimonios manuscritos e

⁴ Jauralde (1998: 943) ha advertido también sobre este hecho. Puede verse la descripción bibliográfica de estos y otros papeles de Castellanos en Pérez Cuenca (1997: 286-294).

⁵ Véanse Jauralde (1998: 276, notas 39 y 40) y García-Valdés (1993: 65-66).

⁶ Agradezco a James O. Crosby su amabilidad al proporcionarme copia del microfilm de esta edición. Sobre las peripecias de dicha edición da cumplida información Crosby (1993: 777). Véanse también Laurencín (1923), García-Valdés (1993: 66), Jauralde (1998: 138, nota 44) y Rey (2000: 313, nota 17).

⁷ Véanse García-Valdés (1993: 382) y Quevedo (1946: 116).

⁸ Quevedo (1946: 157-159).

impresos. Abajo se da cuenta de los principales. Las siglas que se les asignan permitirán su mención abreviada de aquí en adelante:

Manuscritos:

Biblioteca Nacional de España, Ms. 3706 *A*
Biblioteca Nacional de España, Ms. 9073 *B*
Biblioteca de Menéndez Pelayo, Ms. 134 *S*
Biblioteca de Menéndez Pelayo, Ms. 136 *S*₂

Impresos:

Pedro Espinosa, *El perro y la calentura*, Cádiz, 1625 *C*₂₅

Sueños y discursos:

Barcelona, 1627 *B*₂₇
Zaragoza, 1627 *Z*₂₇
Valencia, 1627 *V*₂₇
Valencia, 1628 *V*₂₈
Pamplona, 1631 *P*₃₁

Sueños y discursos o desvelos soñolientos, Barcelona, 1628 *B*₂₈

Juguetes de la niñez:

Madrid, 1631 *J*
Madrid, 1633 *J*₂
Sevilla, 1634 *J*₃
Barcelona, Lorenzo Deu, 1635 *J*₄
Barcelona, Pedro Lacavallería, 1635 *J*₅

Enseñanza entretenida:

Madrid, 1648 *E*

2.1. La tradición manuscrita

Cartas del Caballero de la Tenaza debió de circular en copias manuscritas hasta su primera edición. *B*, que se contiene en un manuscrito del siglo xvii⁹, recoge veintiséis cartas; veintidós de ellas se incluyen en las diferentes ediciones de la obra, las otras cuatro aparecen también en los testimonios manuscritos *AS*₂ —todas ellas— y *S* —sólo una de las cartas—. Presenta *B* un número apreciable de lecturas singulares; como en otros casos de variantes equipolentes, se plantea aquí la determinación de su carácter autorial. Señalo abajo algunos ejemplos; el primero de ellos parece una variante de autor, pues logra una agudeza con la voz “órdenes” referida tanto a las órdenes monacales como al tejedor que ordena la trama, tal y como indicara

⁹ Según Fernández-Guerra (1852: cxiii, núm. 2 y cxvi, núm. 59), ese manuscrito habría sido coleccionado en 1626. Da el mismo dato Buendía (1978: 1116a y 1160a). Para Astrana (1932: xiv-xv), es de letra muy posterior a 1600, fecha que figura en una de las cartas que recoge. Pérez Cuenca (1997: 180-181) lo describe como manuscrito del xvii. Crosby (1993: 96-99) considera este manuscrito el más fidedigno para *Sueño de la Muerte*, donde da una fecha en la dedicatoria (1621) un año anterior a los otros testimonios.

García-Valdés (1993: 289, nota 161); también pudiera ser autorial la forma “encarcabinarán” —‘aturdirán con el mal olor’—, que usó Quevedo en algún poema¹⁰:

Señora mía, yo bien entendí que había órdenes mendicantes, pero no niñas mendicantes sin orden¹¹] Señora mía, yo bien entendí que había órdenes mendicantes, pero no niñas; estraña cosa es que para mí una mujer pedigüña es lo mismo que un tejedor *B*

que yo he determinado morir ermitaño de mi rincón] que por no ver un libro que leído cansa y contado engaña, muy lleno de hojas y muy abultado de ringlones, que en el mentir son segunda parte del casamentero, he determinado de morir ermitaño de mi rincón *B*

encalabriarán] encarabinarán *B*

A y *S*₂ se contienen en copias manuscritas del siglo XVIII¹², y proceden de una fuente común. Comprenden siete cartas que, según reza su epígrafe, “faltaron de imprimir”¹³: tres sólo se recogen en ellos y en *S*; las otras cuatro están también en *B*.

S está recogido en una copia que Rodríguez Marín hizo en agosto de 1896 de un cuaderno del que afirma que es de letra del tiempo de Quevedo y, al parecer, autógrafo suyo. Contiene seis cartas: cuatro de ellas también aparecen en *A* y *S*₂; dos están en *B* —una de las comunes a *AS*₂ y otra más—, y es fuente única de una carta.

En conjunto, la tradición manuscrita recoge treinta cartas: veintiséis de ellas se documentan en *B*; de las cuatro restantes, tres las recogen también *A*, *S*₂ y *S*, y otra más añade *S*. El testimonio más valioso de esta tradición manuscrita es *B*: además de ser más amplio, ofrece algunas lecturas mejores en las cartas que coinciden con los restantes testimonios manuscritos. En los casos abajo señalados, la voz “ruin” se adecua mejor al contexto del tacaño que menciona primero el dinero y luego el amor; en el segundo caso, “Don” es la variante correcta, pues la carta la firma el caballero; finalmente, se exige la forma verbal “viese” porque se indica a la dama pedigüña cuánto más lamentables son las bolsas de los tullidos que sus físicos:

Poco dinero (el ruin delante) y poco amor *B* / Poco dinero es Ruy delante y poco amor *AS*₂

Don ya se entiende *B* / Doña ya se entiende *AS*₂

¹⁰ Así en “Encarcabina su tufo”, verso 89 del poema “¿Quién me compra, caballeros” (Quevedo, 1969-1981: III, 17).

¹¹ Los textos citados se publicarán en la edición de *Cartas del Caballero de la Tenaza* antes mencionada.

¹² *S*₂ se recoge en una copia de Tomás Antonio Sánchez, quien parece haber tenido a la vista otro testimonio; seguramente un texto similar a *B*, pues presenta correcciones en el margen o sobrescritas que coinciden con muchas de sus lecturas. Este tipo de enmiendas se produce en otras copias de Tomás Antonio Sánchez o de su amanuense conservadas en la Biblioteca de Menéndez Pelayo.

¹³ Aunque, como indicó García-Valdés (1993: 60), la primera de ellas aparecía entre las editadas en 1627 con *Sueños y discursos* —*B*₂₇ según nuestras siglas—.

si nos viese la bolsa, no hay a que comparar su desventura *B* / si nos diese las bolsas, no hay con quien comparar su desventura *AS*₂

2.2. La tradición impresa

Por lo que se refiere a los impresos, *C*₂₅, que se edita al final de *El perro y la calentura* (1625), contiene siete cartas¹⁴. Todas ellas se recogen en el testimonio manuscrito *B*. Todas aparecerán también en las posteriores ediciones de la obra junto a *Sueños y discursos* (1627 y fechas sucesivas), *Sueños y discursos o desvelos soñolientos* (Barcelona, 1628), *Juguetes de la niñez* (1631 y reimpresiones) y *Enseñanza entretenida* (1648). No obstante, *C*₂₅ contiene muchas lecturas singulares que podrían ser variantes de autor; en una de ellas se establecen varias dilogías sobre la obligación que tienen de oír misa los caballeros de la Cofradía de la Tenaza¹⁵. Otra es un pasaje donde se alude al rey don Alonso:

de los dichos caballeros] de los desta cofradía. Tras esto, encomendándose al Ángel de la Guarda, que ha de ser siempre su principal abogado, se irá a la iglesia y oirá misa, sabiendo tiene obligación de oír la en cualquier día, aunque sea el peor de la semana, porque todos para él han de ser fiestas de guardar, y ninguno ha de juzgar de trabajo sino el que le obligaren a dar algo. Si hubiere cuenta de ánima, sáquela en hora buena, que es obra barata y, al fin, se saca *add. C*₂₅

quien guarda halla] No han de tener sarna ni sabañón, porque comen. Pueden dar buen ejemplo; no presten sino atención y paciencia. Tengan, aunque sea en secreto, la bolsa, la faldriquera la llave con buenas guardas. Al pidiendo, despidiendo. Al peto, espaldar. No lo hallen mollar, que se lo demandarán mal y caramente. Dígase así: Tente bien, que bien los vales. Deje lo de la mano horadada para el rey don Alonso; y acuérdesese de cuántos han muerto por falta de virtud retentiva; y que lo mismo es una pedidura que un puñetazo en la boca del estómago, que quita el habla. Al fin, no acierte a dar en hablándole a la mano *add. C*₂₅

Las *Cartas del Caballero de la Tenaza* impresas junto a *Sueños y discursos* recogen veintitrés epístolas. En relación con la tradición manuscrita, carecen de aquellas que se centran en presentar a la atenazadora como una mujer aficionada a los hombres.

Existen diferencias en el texto según la edición de los *Sueños* de la que se trate. El texto de *B*₂₇ y *V*₂₇ es prácticamente idéntico. De *B*₂₇ proceden *Z*₂₇ y también el texto incluido en *Sueños y discursos o desvelos soñolientos* (*B*₂₈); en ambos casos, las variantes son de muy escasa entidad¹⁶.

Más entidad tienen las variantes que *V*₂₈ presenta sobre *B*₂₇ y *V*₂₇. En varias ocasiones *V*₂₈ lee correctamente pasajes deturpados en *B*₂₇ y *V*₂₇, y coincide entonces con las lecturas del texto manuscrito *B*; otras veces comete

¹⁴ Rodríguez Marín (1907: 261) y López Estrada (1991: 96-97) indican que Quevedo, en su viaje a Andalucía con el séquito real, habría dejado a su amigo Espinosa los papeles de esta obra para que la publicase parcialmente con *El perro y la calentura*.

¹⁵ En *C*₂₅ ese pasaje se coloca en la sección "Ejercicio cotidiano"; en los restantes testimonios se reduce a una leve alusión al Ángel de la Guarda que se sitúa un poco antes, al final de la sección titulada "A los de la Guarda". Ambas secciones preceden a las cartas.

¹⁶ Crosby (1993: 72) indicó, para el texto de los *Sueños*, que *V*₂₇ introducía bastantes alteraciones con respecto a *B*₂₇, y que éstas no coincidían con las de *Z*₂₇.

errores sobre la correcta lectura de B_{27} y V_{27} ; por último, ofrece algunas lecturas equipolentes de difícil valoración. P_{31} sigue a V_{28} . La mayoría de estas variantes de V_{28} se mantendrán en J , texto incluido en *Juguetes de la niñez*.

Las veintitrés cartas impresas con *Sueños y discursos* y *Sueños y discursos o desvelos soñolientos* se reducen a veintidós al incluirse en *Juguetes de la niñez* (J) y *Enseñanza entretenida* (E): se elimina la que aparecía en sexto lugar —“Es tanto lo que dicen de su caridad y virtud”—; es, precisamente, la única carta de los impresos que también recogen los testimonios manuscritos A S_2 y S . El texto de J es muy similar al de V_{28} y P_{31} , al margen de las limas que, como las abajo señaladas, suprimieron alusiones religiosas o moralmente comprometedoras¹⁷:

y dará gracias a Nuestro Señor que le han dejado amanecer, diciendo: Señor mío Jesucristo, yo te doy muchas gracias $V_{28}P_{31}$ / y alegrarse que le han dejado amanecer, diciendo: Yo me alegro J

Y luego dirá aquellas palabras del *Pater noster*: el *panem nostrum* de cada día dánosle hoy, Señor, que es cláusula propia de los dichos caballeros $V_{28}P_{31}$ / Y luego dirá aquellas palabras: solamente un dar me agrada, que es el dar en no dar nada J

Cuerpo de mí $V_{28}P_{31}$ / Pesia tal J

pues sólo Cristo es el que se ha de comer a sí mismo $V_{28}P_{31}$ / om. J

Florentín $V_{28}P_{31}$ / extranjero J

Por lo que respecta al texto de *Cartas del Caballero de la Tenaza* incluido en las reediciones de *Juguetes de la niñez*, J_2 procede de J , J_3 de J_2 , J_4 de J_3 y J_5 de J_4 , pues todos ellos incorporan las variantes y errores del anterior¹⁸. Por su parte, el texto incluido en *Enseñanza entretenida* (E) sigue bastante de cerca a J , aunque incorpora alguna variante procedente de V_{28} , lo que indica el interés textual que, en ocasiones, presenta *Enseñanza entretenida*¹⁹.

2.3. Distribución y examen de las cartas

El siguiente cuadro muestra la distribución de las cartas en los manuscritos e impresos²⁰:

Tradición manuscrita			Tradición impresa ²¹		
B	AS_2	S	C_{25}	B_{27}	JE
1. La limosna	om.	om.	om.	1. La limosna	1. La limosna
2. Díceme v. m.	om.	om.	2. Díceme v. m.	2. Díceme v. m.	2. Díceme v. m.

¹⁷ Ya lo señaló García Valdés (1993: 59).

¹⁸ Filiación que confirma la que Crosby (1993: 796-800) dio para el texto de *Sueños y discursos*.

¹⁹ Véase Crosby (1993: 803-806) y Azaustre (2003: 24, nota 12).

²⁰ Véase también García Valdés (1993: 62-63).

²¹ Incluyo en el cuadro sus principales representantes; ya se ha precisado la filiación de las ediciones intermedias.

QUEVEDO, DUPORT Y LA EDICIÓN DEL *BUSCÓN*
Alfonso Rey

3. Cuanto más	<i>om.</i>	<i>om.</i>	1. Cuanto más	3. Cuanto más	3. Cuanto más
4. Ventanicas	<i>om.</i>	<i>om.</i>	3. Ventanicas	4. Ventanicas	4. Ventanicas
5. Hanme dicho	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	5. Hanme dicho	5. Hanme dicho
<i>om.</i>	1. Es tanto	1. Es tanto	<i>om.</i>	6. Es tanto	<i>om.</i>
<i>om.</i>	2. V. m. perdone	2. V. m. perdone	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>
6. Riñeme v. m.	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	7. Escríbeme v. m.	6. Escríbeme v. m.
7. Escríbeme v. m.	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	8. Riñeme v. m.	7. Riñeme v. m.
8. Cuando no	<i>om.</i>	<i>om.</i>	4. Cuando no	9. Cuando no	8. Cuando no
9. Presto ha	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	10. Presto ha	9. Presto ha
10. Diéronme	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	11. Diéronme	10. Diéronse
11. Bien mío	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	12. Bien mío	11. Bien mío
12. Poco dinero	3. Poco dinero	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>
13. De la atenazadora: Poco dinero	4. Respuesta de la tenazadora: Poco dinero	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>
14. Díceme v. m. que en su casa	5. Díceme v. m. que en su casa	3. Díceme v. m. que en su casa	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>
<i>om.</i>	6. Si digo	4. Si digo	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>
<i>om.</i>	<i>om.</i>	5. Linda cosa	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>
15. No pagaré	<i>om.</i>	<i>om.</i>	5. Con qué pagaré	13. No pagaré	12. No pagaré
16. En las cosas	<i>om.</i>	<i>om.</i>	6. En las cosas	14. En las cosas	13. En las cosas
17. Seis días ha	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	15. Seis días ha	14. Seis días ha
18. Voto a Dios que no es posible	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	16. No es posible	15. No es posible
19. Buena estuvo	7. Buena estuvo	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>
20. Ahora es	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	17. Ahora es	16. Ahora es
21. Estando pensando	<i>om.</i>	<i>om.</i>	7. Estando pensando	18. Estando pensando	17. Estando pensando
22. Bueno me hallo	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	19. Bueno me hallo	18. Bueno me hallo
23. Díceme v. m. que no me	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	20. Díceme v. m. que no me	19. Díceme v. m. que no me
24. Peligrosísimo	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	21. Peligroso	20. Peligroso
25. Ducientos reales	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	22. Ducientos reales	21. Ducientos reales
26. Díceme v. m. que está	<i>om.</i>	6. Díceme v. m. que está [fragmentada]	<i>om.</i>	23. Díceme v. m. que está	22. Díceme v. m. que está

Entre manuscritos e impresos se reúne un conjunto de treinta cartas, siete de las cuales se recogen sólo en las fuentes manuscritas. Como se ha indicado, existe una diferencia en cuanto al asunto de estas epístolas: no tratan específicamente el enfrentamiento entre el tacaño y la dama pedigüeña, sino que se centran en retratar a ésta como prostituta.

El primer problema que plantean estas cartas es el de su autoría. La divergencia en lo relativo a su tema podría interpretarse como un elemento contrario a la autoría de Quevedo si se piensa que rompen el enfoque dominante en las restantes. Pero también es posible ver en el rasgo de presentar a la dama como prostituta un indicio de que Quevedo podría haberlas compuesto en otro momento; si fuese así, se trataría de un núcleo con cierta entidad propia, el cual decidió no incorporar al texto de las ediciones.

En contra de la autoría de Quevedo puede aducirse que algunas de ellas se recogen en manuscritos tardíos. Pero, una vez más, no todos los datos permiten descartar su atribución a Quevedo: de esas siete, cuatro se encuentran también en *B*, texto contenido en una copia manuscrita del XVII; por tanto, quedan sólo tres cartas recogidas exclusivamente en los manuscritos tardíos (*AS₂S*): dos aparecen en todos ellos, y una sólo en *S*, el texto copiado por Rodríguez Marín²².

La autoría de estas cartas ofrece, pues, argumentos encontrados. Pero sean o no de Quevedo, lo cierto es que ese conjunto pertenece a una fase distinta en la redacción de la obra. En teoría, las posibilidades son las siguientes²³:

1. Si esas cartas manuscritas no fuesen de Quevedo, habría que pensar en una innovación fomentada por la fama de las auténticas que circularían en copias manuscritas y, sobre todo, por la difusión de las contenidas en las diferentes ediciones.
2. Si dichas cartas manuscritas fuesen de Quevedo nos encontraríamos con una obra redactada por él en diversas fases en las que añadió algunas secciones, eliminó varias cartas y retocó otras. Dentro de esta tendencia general cabría considerar dos hipótesis fundamentales:
 - 2.1. Quevedo habría redactado un núcleo inicial de unas veintitrés cartas. Incluso podría pensarse en un germen de siete —las que se encuentran en *C₂₅*, editadas junto a *El perro y la calentura*— luego extendido a las veintitrés que aparecen en los textos incluidos en *Sueños y discursos*. Las demás cartas recogidas en fuentes manuscritas responderían a una posterior ampliación de esas cartas impresas que Quevedo habría hecho con otra orientación en cuanto al asunto.
 - 2.2. Quevedo fue redactando de manera progresiva un conjunto de aproximadamente treinta cartas²⁴. De ahí se eliminaron siete para el texto editado junto a *Sueños y discursos* y, finalmente, otra más para el texto incluido en *Juguetes de la niñez* y

²² Jauralde (1998: 459, nota 1) duda de la autoría quevediana de estas cartas. García Valdés (1993: 63-64) la defendió manejando estas razones entre otras.

²³ Rey (2000: 313, nota 17) ya indicó estas posibles fases de redacción.

²⁴ En ese proceso, las cartas centradas en la presentación de la atezadora como una prostituta habrían de verse como una ampliación con otro enfoque del tema.

sucesivas impresiones. Es una trayectoria conocida en la prosa satírica y burlesca de Quevedo, que parece haber sufrido un proceso de revisión donde, por diversas circunstancias, se tendió a eliminar o suavizar elementos especialmente susceptibles de ser censurados. De hecho, la edición de *Juguetes de la niñez* (Madrid, 1631) es una suerte de antología que selecciona aquellas obras burlescas que Quevedo decide autorizar para la imprenta, una vez suprimidas las alusiones religiosas o moralmente irreverentes. Como se ha indicado, una de esas obras incluidas en *Juguetes de la niñez* es precisamente *Cartas del Caballero de la Tenaza*. Los textos de esta obra en los diferentes impresos no sólo contienen menos cartas, sino que ofrecen diversas variantes que eliminan las alusiones comprometidas. Según esta posibilidad, que considero más probable a la luz de lo expuesto, el texto de *Cartas del Caballero de la Tenaza* habría conocido diversas redacciones manuscritas que, al darse a la imprenta, limaron su contenido y eliminaron algunas epístolas²⁵.

3. Conclusiones

Nos hallamos, pues, ante una obra con fases de redacción difíciles de ubicar en el tiempo y con una tradición manuscrita que, en algún caso, podría hacer dudar de la autoría de Quevedo.

Todo ello atestigua la compleja transmisión textual de la prosa burlesca de Quevedo y las dificultades que plantea para su edición. En este caso, los problemas que acaban de indicarse hacen preferible la selección de un texto base frente a la reconstrucción de una versión ideal que ofrecería demasiadas incertidumbres.

El mejor representante de la compleja tradición manuscrita es *B*, cuyas particularidades ya han sido señaladas. La primera redacción impresa, que acompaña a *Sueños y discursos*, se recoge con apreciable rigor en *B*₂₇ y *V*₂₇, cuyo texto coincide. En los lugares donde ofrecen lecturas erróneas, el editor puede apoyar su enmienda en *V*₂₈ y, cuando contiene la carta, también en *C*₂₅.

La segunda redacción impresa es la de *Juguetes de la niñez* (*J*), que presenta variantes de escasa entidad en sus reimpressiones y en *E*, texto incluido en *Enseñanza entretenida*. Como complemento a las variantes de los textos de las redacciones impresas, el editor podrá añadir a sus respectivos aparatos críticos un apéndice que incorpore las cartas que sólo se incluyen en los testimonios manuscritos (*BAS*₂*S*).

²⁵ Es un dato interesante que el testimonio manuscrito *B* recoja cuatro cartas más que no se hallan en las ediciones. Si se admite la afirmación de Fernández-Guerra (1852: cxiii, núm. 2 y cxvi, núm. 59) de que el manuscrito fue coleccionado en 1626, se reforzaría la idea de la selección de un grupo de cartas bastante numeroso que fue sufriendo un paulatino proceso de lima.

Las anteriores observaciones sobre *Cartas del Caballero de la Tenaza* son un ejemplo que cabe extender a otras obras burlescas de Quevedo. Muestran, además, las dificultades que presenta la edición en este tipo de tradiciones textuales. Son pocas las certezas, y muchas las incertidumbres que plantean. Debe confiarse, pues, en que el hecho de ponerlas de relieve y examinarlas nos acerque a la realidad de los textos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONIO, Nicolás (1996): *Bibliotheca hispana nova*, 2 volúmenes, Madrid, Visor. Reproducción facsimilar de: *Bibliotheca hispana nova sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV. floruerunt notitia*, Matriti, apud Joachimum de Ibarra typographum regium, MDCCLXXXIII (*tomus primus*), Matriti, apud viduam et heredes Joachimi de Ibarra typographi regii, MDCCLXXXVIII (*tomus secundus*).
- ASTRANA MARÍN, Luis, ed. (1932): Francisco de Quevedo, *Obras completas. Obras en verso*, Madrid, Aguilar.
- , (1946): *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo Villegas*, Madrid, Instituto Editorial Reus.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio, ed. (2003): Francisco de Quevedo, *Obras crítico-literarias*, en *Obras completas en prosa*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, volumen I, tomo 1, pp. 1-182.
- , (en prensa): Francisco de Quevedo, *Cartas del Caballero de la Tenaza*, en *Obras completas en prosa*, dir. A. Rey, volumen II, Madrid, Castalia.
- BUENDÍA, Felicidad, ed. (1978): Francisco de Quevedo, *Obras completas. Obras en verso*, Madrid, Aguilar.
- CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián, ed. (1841): Francisco de Quevedo, *Obras*, volumen I, Madrid, Imprenta de Vicente Castelló.
- CROSBY, James O., ed. (1993): Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, 2 volúmenes, Madrid, Castalia.
- FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano, ed. (1852): Francisco de Quevedo, *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas*, BAE 23, Madrid, M. Rivadeneyra.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, ed. (1993): Francisco de Quevedo, *Prosa festiva completa*, Madrid, Cátedra.
- JAURALDE POU, Pablo (1983): "Obrillas festivas de Quevedo: estado actual de la cuestión", en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, volumen 2, pp. 275-284.
- , (1998): *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia.
- LAURENCÍN, marqués de, ed. (1923): Pedro Espinosa, *El perro y la calentura*, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 83, pp. 245-320.

- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, ed. (1991): Pedro Espinosa, *Obras en prosa*, Málaga: Diputación Provincial de Málaga.
- PÉREZ CUENCA, Isabel (1994): "Basilio Sebastián Castellanos: editor de Quevedo en el siglo XIX", *Edad de Oro*, 13, pp. 113-129.
- , (1997): *Catálogo de los manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ollero y Ramos.
- QUEVEDO, Francisco de (1946): *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo Villegas*, edición de Luis Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus.
- , (1971): *Obra poética III*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia.
- REY, Alfonso (2000): "Las variantes de autor en la obra de Quevedo", *La Perinola*, 4, pp. 309-344.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1907): *Pedro Espinosa 1578-1650. Poeta y filósofo español. Estudio biográfico y crítico con apéndices de documentos históricos y un registro de los escritores citados*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, (edición facsímil, Amsterdam, Philo Press, 1975).
- TARSIA, Pablo Antonio de (1663): *Vida de don Francisco de Quevedo Villegas, Caballero del Orden de Santiago, Secretario de su Majestad y Señor de la Villa de la Torre de Juan Abad*, Madrid, Pablo de Val, (reproducción facsimilar cuidada por Melquíades Prieto Santiago, prólogo de Felipe B. Pedraza Jiménez, Aranjuez, Ara Iovis, 1988).
- Tribunal de la Justa Venganza, El* (1932): en Francisco de Quevedo, *Obras completas. Obras en verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, pp. 1099-1163.

EL RETRATO DE LA “QUIJOTITA” DE FERNÁNDEZ DE LIZARDI

Ana Chouciño Fernández
Universidade de Santiago de Compostela

La celebración del cuarto centenario de la publicación de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha* ha suscitado un sinfín de revisiones críticas no sólo de la propia obra de Cervantes, sino también de la estela que ésta dejó en la literatura universal. En el caso concreto de la literatura hispanoamericana, la huella de *El Quijote* ha sido profunda y fructífera, tal como se ha puesto de manifiesto a lo largo de este año en congresos, reuniones científicas y diversas publicaciones.

En la línea de recuperación de la herencia de Cervantes en América, se hace ineludible el acercamiento a una de las novelas hispanoamericanas de inspiración más cervantina, *La Quijotita y su prima* (1818), de José Joaquín Fernández de Lizardi, (1776-1827) autor, asimismo, de la que se considera la primera novela hispanoamericana, *El periquillo sarniento* (1816). Aunque *La Quijotita y su prima* no sea la más celebrada de las novelas del autor mexicano, el personaje central de esta obra constituye una curiosa versión de lo que se ha llamado “quijotismo femenino”, un tema nada frecuente en la literatura hispánica¹.

El personaje femenino con rasgos quijotescos no es una primicia de Lizardi. Ya en 1752 la escritora británica Charlotte Lennox había publicado *The Female Quixote or the Adventures of Arabella*, que tuvo un notable éxito de público y que fue traducida al español en 1808. No obstante, puesto que la comparación entre ambas obras desbordaría los límites de un trabajo de la extensión de éste, y dado lo insólito del tema del quijotismo femenino en el ámbito hispánico, el objetivo del presente estudio será examinar el retrato de la

¹ Beatriz de Alba-Koch (1999, 125) define el quijotismo femenino como “una vertiente anglófona del idealismo quimérico asociado a la obra de Miguel de Cervantes La figura del hidalgo manchego, enloquecido por haber leído novelas de caballerías, sirve de símil para el efecto que la frecuente lectura de novelas sentimentales tenía en las mujeres. Hecha esta lectura [...] se asumía que las lectoras acababan por conducirse tan extravagantemente como las heroínas de romances”. La autora se refiere a las obras de Charlotte Lennox *The Female Quixote or The Adventures of Arabella* (1752) y Tabitha Tenney, *Female Quixotism* (1801), aunque afirma también que la feminización del Quijote puede retrotraerse a la traducción al inglés de la obra de Adrien Thomas Perdou de Subigny, *La Fausse Clelia*, que apareció en inglés con el título de *Mock-Clelia or Madam Quixote* en 1678.

Quijotita con el fin de determinar cómo se presentan en ella los rasgos quijotescos y la finalidad que perseguía Lizardi con su caracterización.

Como es bien sabido, desde las primeras visiones de América que legaron los cronistas españoles, la literatura hispanoamericana ha dado frecuentes testimonios de que el tema de la identidad ha sido una de sus preocupaciones fundamentales. Y a esa constante preocupación ha respondido con múltiples y variadas fórmulas, especialmente por medio del retrato literario², a través del cual ya Colón quiso dar cuenta de la percepción que tuvo el europeo de los lugares y personajes que componían el panorama del Nuevo Mundo. El hecho de que la conquista fuese una empresa exclusivamente masculina fue seguramente el motivo por el cual el retrato femenino fue verdaderamente excepcional, y quedó limitado al de unas pocas mujeres indígenas con papel relevante dentro de sus comunidades. Otro tanto sucede en el siglo XIX, momento crucial en la historia de los países hispanoamericanos por ser los años de las guerras de independencia, en las que el protagonismo siguió siendo masculino.

No es, pues, extraño, que la literatura hispanoamericana abunde más ampliamente en el retrato masculino. Un ejemplo de ello es el mismo *Periquillo Samiento* de Lizardi. Pero las preocupaciones educativas de "el pensador mexicano" no terminaron con su primera novela. En 1818, *La Quijotita y su prima* viene a corroborar el interés del autor por la educación de la mujer³.

La novela, dividida en treinta y nueve capítulos, relata la historia de dos familias emparentadas entre sí, pero con valores e ideas muy distintos en lo relativo a cómo debe ser la educación de sus respectivas hijas, Pomposa y Pudenciana⁴. Mientras que don Dionisio Langaruto consiente a su mujer e hija todos los caprichos, y éstas viven sin más criterio que el de seguir la moda y asistir a eventos sociales, el coronel Rodrigo Linarte, guiándose siempre por "la razón y la experiencia" (p. 16), proporciona a su hija una buena educación en la

² La tradición del retrato literario, estrechamente vinculado a la disciplina retórica, proviene de la antigüedad clásica, en cuyo conocimiento se formaron muchos de los historiadores de Indias y cuya enseñanza se mantuvo para la élite de escritores criollos durante la etapa colonial.

³ El tema de la educación femenina y de las mujeres letradas contaba en México con larga tradición gracias a la conocida obra de Sor Juana Inés de la Cruz, de la que Lizardi se hace eco en su novela (véase el capítulo IX de la novela). También es importante señalar que la crítica incide en que en las opiniones de Lizardi influyeron de modo notable el Padre Feijoo y Rousseau (Ralph E. Warner, 1957: 8 y John Brushwood, 1954: 14).

⁴ Ya en los mismos nombres de los dos personajes se deja traslucir el carácter de cada una, según el recurso de "analogía" por connotación semántica (Shlomith Rimmon-Kenan, 1983: 68) Ruiz Castañeda también señala este aspecto: "Pudenciana, Pomposa, Modesto, denuncian el carácter de los personajes que los llevan. El nombre de Eufrosina, sinónimo de alegría, es el que mejor podía acomodar a la jocunda y casquivana madre de Pomposa", José Joaquín Fernández de Lizardi (1967: xx). Todas las citas de la novela proceden de esta edición con introducción y notas de M^a del Carmen Ruiz Castañeda.

que no deben faltar la cortesía, la prudencia y hasta el aprendizaje de “algún arte u oficio mecánico con que subsistiesen en caso de necesidad” (p. 99). John Brushwood hace referencia a la rivalidad creada entre las familias por este asunto: “two families were brought into conflict in such a fashion that the author was able to show their views and the attempt by each family to impose its views upon the other family” (1954: 14).

Consecuencia de estos distintos modelos de educación serán los dispares finales de cada una de las jóvenes, puesto que Pomposa se ve obligada a ejercer la prostitución tras la ruina económica de la familia —ruina provocada por el despilfarro constante en cosas superfluas— mientras que Pudenciana, felizmente casada, lleva una vida ejemplar. El mensaje de Lizardi no puede ser más claro: la formación de las hijas y su virtud es un tema fundamental en todas las sociedades, y más si cabe en aquellas que, como la mexicana en vida del autor, a punto de lograr su independencia, necesitan una sólida base en la que fundamentarse. Las mujeres son los cimientos de la sociedad y de la familia, pues de ellas depende la prole⁵. La educación en la infancia condiciona la conducta posterior, en la que también el marido juega un papel crucial. Si la orientación que los padres y maridos dan a las hijas y esposas es errónea, las consecuencias serán la ruina económica y moral.

Pese a que no hay en la novela más divisiones que la de los capítulos, se pueden distinguir dos partes en el desarrollo de la historia. En la primera, que llega hasta el capítulo XIX, predomina un ritmo lento debido los insistentes discursos del coronel acerca de la educación y el comportamiento de las mujeres; y en la segunda, ligeramente más dinámica, se suceden las desastrosas aventuras que conducen a Pomposa y su familia a la degradación más completa. La lentitud que caracteriza a la novela se ve acentuada por el tan cervantino recurso de las historias intercaladas, repartidas a lo largo de la obra. Antes del capítulo XIX se narran las bodas de Culás y Marantoña y la historia de amor entre Carlota y Welster; y a partir del capítulo XX se dan a conocer la historia de Irene y las ridículas exequias que Pomposa y su madre celebran de la perrita Pamela. El capítulo XX marca el punto álgido de la historia, porque en él tiene lugar el diálogo en el que unos estudiantes dan a Pomposa el sobrenombre de “Quijotita”, es decir, el momento de la “quijotización” del personaje femenino.

En el personaje de Pomposa, Lizardi busca concentrar los vicios y defectos que acarrearán la mala educación y que convierten a las niñas en mujeres insufribles: el haber sido puesta en brazos de un nodriza desde sus primeros días, más tarde al cuidado de una joven e inexperta “pilmana”⁶ india, para pasar luego a manos de una ignorante “amiga” o maestra de niñas, termina

⁵ Véase el diálogo entre Pudenciana y el Coronel, su padre, en la página 189 de la edición citada, relativo a la diferente consideración que la sociedad hace del adulterio según sea cometido por hombres o por mujeres: “es más criminal en la mujer que en el hombre [...] el hombre sólo agravia a la mujer, pero ésta, no sólo agravia, sino que infama al marido y perjudica a la prole”.

⁶ Aya o cuidadora.

por convertir a Pomposa en un prodigio de defectos. Joaquín⁷, el narrador, cuyas opiniones coinciden enteramente con las de su tutor el coronel Linarte, critica la desatención en que Eufrosina ha tenido a su hija, que pasa la mayor parte del tiempo entre los criados de la casa, a quienes maltrata incitada por su propia madre. Los continuos desatinos en la educación de Pomposa tienen como resultado el siguiente retrato de la niña que, con tan sólo siete años, ya apunta las maneras de la coqueta:

No sólo en esto paraba la mala educación de Pomposita. Mientras más crecía en edad se perfeccionaban las facciones de su cara. Esto, junto con la compostura de su cuerpo y la volubilidad de su lengua, porque, en efecto, era habladorcilla, la hacían célebre entre las gentes tontas y superficiales, quienes continuamente la aplaudían de bonita, viva, discreta, salerosa y curra [...].

No es de extrañar que con semejante conducta se criara Pomposita demasiado necia y altanera. La infeliz no hacía más que correr por donde su madre andaba, y corría más mientras más se adelantaba su edad.

A los siete años, dije, cuando ya la luz de la razón rayaba en su entendimiento con más perfección, su soberbia era harto conocida. Su amor propio se hallaba entronizado en su corazón; desde esta edad consultaba al espejo sus perfecciones, manifestaba demasiado contento al oírse celebrar y se incomodaba si por accidente alababan a otra en su presencia.

Acostrumbrada a cuanto se llamaba moda en su tiempo y persuadida con el ejemplo de su madre, trataba a todo el mundo con la mayor familiaridad o llaneza (p. 25).

La cita pone de relieve lo que será una constante a lo largo de la obra: el predominio de la etopeya sobre la prosopografía en el retrato de Quijotita, ya que se ofrecen muchos detalles sobre sus rasgos morales, su comportamiento, carácter y gustos, en tanto que del aspecto físico sólo se mencionan sus rasgos agraciados. De la insistencia en la etopeya se deduce la importancia que el autor concede a la conducta de la mujer, como han señalado tantos estudios. De este modo, Lizardi compone un personaje nefasto, fruto de la torpeza de la madre y de la debilidad del padre⁸.

⁷ La novela presenta un narrador testigo de los acontecimientos y trasunto del propio autor, como describe Ruiz Castañeda: "El testigo que asume el papel de relator de acontecimientos es el propio novelista, convertido por la ficción novelesca en copartícipe de la trama; en la obra se le llama familiarmente por su nombre de pila y aún se insertan en ella algunos datos autobiográficos" (p. XVIII).

⁸ El narrador insiste a lo largo de la novela en que son los hombres los responsables últimos del comportamiento de las mujeres: "mientras que los maridos no sepan ser hombres, las esposas no sabrán ser mujeres. Yo puedo equivocarme; pero según la experiencia que tengo, las mujeres no serían tan fatuas, vanidosas ni locas si siempre les tocasen por maridos hombres prudentes y sensatos" (p. 45). Por otra parte, al lector actual por fuerza ha de llamarle la atención la convicción con que el coronel sentencia la inferioridad de las mujeres "por la ley natural", o sea, por su menor fuerza física; "por la civil", es decir, por no poder participar del sacerdocio, del gobierno de la política y de la guerra; y también por "ley divina", porque "expresamente condenó el Señor a Eva, y en ella a todas las mujeres, a estar sujetas a los hombres en castigo de la culpa original" (pp. 27-28).

Pomposa alcanza los quince años sin la mínima formación requerida en las jóvenes de la época, ni tan siquiera la del manejo doméstico. Su ambición es casarse con un título nobiliario, independientemente de cuáles sean sus valores morales, y por ello desprecia a cualquier otro de los numerosos pretendientes que atrae por su aspecto físico. Entre ellos figuran un grupo de estudiantes, liderados por un ocurrente joven aficionado a los chascarrillos y apodado Sansón Carrasco, quien discurre el siguiente parecido entre Pomposa y Don Quijote:

Don Quijote era un loco y doña Pomposa es otra loca [...] El fantasma que perturbaba el juicio de don Quijote era creerse el más esforzado caballero, nacido para resucitar su orden andantesca; el que ocupa el cerebro de doña Pomposa es juzgar que es la más hermosa y la más cabal dama del mundo, nacida para vengar su sexo de los desprecios que sufre de los hombres [...] Don Quijote siempre esperaba llegar a ser emperador a costa de la fuerza de su brazo; doña Pomposa siempre espera ser cosa grande, título de Castilla cuando menos, a favor del poder de su belleza [...] Don Quijote acometió una manada de carneros como si fuesen caballeros armados; doña Pomposa entra a las batallas amorosas que le presentan mil caballeros armados de malicia, con más confianza que si lidiara con carneros, y tanto fía de las saetas de sus ojos, que temo vuelva chivo al que se descuidare (1967: 166-167).

El título de la novela queda perfectamente explicado en el paralelismo que establece el estudiante entre Pomposa y el caballero de la Mancha, y que irá haciéndose más palpable a partir de ese momento. El pasaje añade unas pinceladas significativas al retrato de la protagonista, pues resulta obvio que la joven vive completamente enajenada de la realidad, y que su falta de juicio la lleva a ponerse en situaciones peligrosas.

La coquetería de Pomposa en el trato con los hombres y su desparpajo en general son los rasgos más acentuados en la etopeya del personaje lizardiano. Sin embargo, la descripción física no deja de tener un papel significativo en la caracterización, pues la progresiva degradación moral de Pomposa se revela en su aspecto externo. De hecho, puede comprobarse que la descripción de la apariencia externa de la protagonista —en especial de su vestido— es el instrumento del que el autor se sirve para indicar las variaciones de su personalidad. Las consecuencias de la educación recibida se van registrando en su exterior y así, del retrato inicial que pinta sus facciones perfectas, y de los detalles que indican el obsesivo seguimiento de la moda de la época, el lector llegará a apreciar a una Quijotita patética y repugnante, con el cuerpo transformado por los estragos de la enfermedad.

La transformación física comienza en el capítulo xxvi, cuando Pomposa muda totalmente su aspecto, al adoptar un atuendo muy austero. El hecho tiene su origen en uno de sus muchos desafueros a los que propende, y que son fruto del ambiente proclive a las supersticiones y creencias irracionales en el que vive. Pomposa está convencida y convence a su familia de que se le aparece el diablo, por lo que decide vestirse de forma completamente contraria a la que acostumbra, guardando adornos y peinetas para conjurar las apariciones malignas: “si tú la vieras, no la conocerías porque está tu prima de lo vivo a lo

*pintado*⁹. Ha compuesto sus túnicas, ha comprado zapatos negros, y todo el día está suspirando, mirando un Santo Cristo y leyendo la vida devota de San Francisco de Sales, [...] y según yo barrunto, puede esto venir a parar en que sea monja teresa" (p. 212). La parodia que se pretende hacer de Pomposa logra su mejor concreción en esta pintura de la joven coqueta convertida de pronto en beata por medio de unas túnicas y unos zapatos.

No obstante, la mudanza de Pomposa poco tiene que ver con una devoción sincera. Se trata, como intuyen el narrador y el coronel, de uno más de los excesos de la joven. Esto se comprueba en el capítulo xxix "En el que se refiere la peligrosa aventura en que se vio nuestra quijotita por su fervorosa e imprudente virtud". En él se intensifica todavía más la grotesca actitud de la nueva beata, que se aficiona —tan imprudentemente como lo hiciera don Quijote con los libros de caballería— a las misas, novenas, rosarios y libros de santos, empleando todo su tiempo en devociones absurdas a las que arrastra a doña Eufrosina¹⁰. Entretanto, el padre y marido no se resuelve a poner freno a tanto disparate: "como era un marido afeminado, [...] no tenía valor para corregir a su mujer" (p. 232). Sin nadie que la haga entrar en razón, Pomposa, cada vez más enajenada en su empeño, y creída en que "el hábito hace al monje", corta las crines de un caballo para agrandar el cilicio que le había regalado su tía.

Cuando el narrador cree que el disgusto del padre por ver al caballo trasquilado pondrá fin a sus desvaríos, las extravagancias de Quijotita aún no han llegado a su límite porque, en el capítulo xxx, ésta resuelve convertirse en ermitaña para imitar a Santa Genoveva, lo que da lugar a una hilarante escena, cargada de humor cervantino, en la que el "prudente lector"¹¹ tiene ocasión de observar a una insólita Pomposa anacoreta a través de los ojos de un gallego¹². En el ajuar que prepara para su ridículo proceder, Pomposa no olvida ni el más

⁹ La cursiva es mía.

¹⁰ Aunque doña Eufrosina afirma tener muchos libros en su casa como *Pamela* y *Clarisa* de Richardson o las obras de María de Zayas, declara que no tiene tiempo para leer y le desagradan tal actividad. Pomposa no se aficiona a la lectura de romances como otras heroínas quijotescas.

¹¹ Lizardi emplea esta expresión tan cervantina en la página 241.

¹² Aunque el retrato de personajes masculinos no entra en los propósitos del presente trabajo, no puede dejar de apuntarse el curioso detalle de un gallego que Lizardi traza en este capítulo y que responde a una buena carga de tópicos que debían circular en la América de la época sobre el carácter galaico. El gallego en cuestión es uno de los soldados "gachupines" destinados en la capital mexicana y al que sus compañeros aprecian por su simpatía. Lizardi no deja, sin embargo, de subrayar, además de su peculiar habla con "geada", su tacañería y su ironía: "—¿Doncella? Sábelo Dios y ella... Como ser Santiago de J Galicia, que he visto entrar en esta casa unos reverendos más rollizos que los jatos y comadrejas de su convento" (p. 239). Asimismo, Lizardi repara en la conocida inclinación de los gallegos a creer en fantasmas y aparecidos cuando describe el miedo del soldado al ver a Pomposa con facha de ermitaña: "¿cuál sería su sorpresa y espanto al ver que se le acercaba a pasos lentos una mujer vestida, según le pareció, de su mortaja, con un santo cristo colgado al cuello" (p. 240). El suceso recuerda al encuentro que don Quijote y Sancho tuvieron con los encamisados (capítulo xix de la primera parte) y la reacción del gallego, a la del escudero en dicha aventura.

mínimo detalle. Así, se rodea de todos los bártulos necesarios para un buen disfraz de eremita, al igual que hiciera don Quijote cuando aparejó su vestimenta de caballero andante en su primera salida:

¿Qué me detiene para ser ermitaña? Todo lo tengo: cilicios, disciplinas, cerdas, Cristo, novenas, libros devotos, ampolletas y calaveras [...] Todo lo tenía listo; pero le acongojaba sobremanera acordarse que le faltaba saco, porque le parecía cosa muy extraña vivir en los páramos con túnico de moda; pero como no hay dificultad que no se venza en estos casos, se acordó de una carpeta vieja verde que estaba arrinconada en un ropero; inmediatamente la marcó por saco, y diciendo y haciendo, se encerró en su cuarto, y del modo que pudo hizo un túnico bastante pesado y ridículo; previno su cajita, y a la noche [...] se vistió el saco verde, se soltó el pelo, se puso al cuello un crucifijo y en la cabeza una corona de flores de papel, tomó su cajita bajo del brazo y se marchó para la calle, con tan buena suerte que de ninguno de casa fue sentida (p. 238).

La majadería de Pomposa tiene un resultado similar al de las muchas aventuras del hidalgo de la Mancha. A lo largo de la noche que pasa rezando a la intemperie, se desmaya, presa de miedos infantiles. Luego, al ser recogida por unos indios carboneros que se apiadan de su estado, vuelve a producirse una nueva analogía entre el desvarío de Pomposa y la locura de don Quijote, ya que aquella, creyéndolos ángeles, se dirige a los indios en un lenguaje altisonante que éstos no comprenden y que hace que la tomen por loca, lo mismo que las mozas de la venta al porfiado caballero.

Las vestiduras de Pomposa aún sufren una última degradación, hasta el punto de parecer tan miserable como los humildes indios que la socorren. En efecto, después de haber sido recogida por los carboneros y trasladada a su choza, el aspecto externo de la Quijotita alcanza un estado tan lastimoso que resulta difícil reconocer en ella a la presumida y acicalada hija de los Langaruto:

Con un *quexquemel* y *huepile*¹³ de su uso, que estaban llenos de mugre y hechos pedazos [...] ya se deja entender qué figura haría Pomposa tan extraña hasta a sus mismos ojos, mas la necesidad a todo nos sujeta [...] no tuvo igual conformidad para sobrellevar el nuevo traje mucho tiempo; porque a cada rato se rascaba no sin motivo y sacaba la mano habilitado de lo que no quisiera (p. 243).

El resultado de tan lamentable aventura no puede ser otro que el de la quema de los libros que han inducido el extraño comportamiento de la joven y que lleva a cabo su madre en una escena de clarísima filiación cervantina:

Doña Eufrosina [...] hizo un escrutinio de todos los libros que había en su casa, y habiendo recogido todos los piadosos y como quinientas novenas, se bajó al corral con ellos, llamó al lacayo, mandó hacer una hoguera, y cuando estaba bien encendida, los echó todos diciendo: ¡Id al fuego, pervertidores del talento de hija! (p. 245).

Se comprueba de este modo cómo la otrora incondicional de las últimas modas en el vestir, llega, por causa de su hipócrita empeñamiento, a tener una figura tan triste como el de la triste figura. Pero si el vestido va dando la pauta de la tendencia de Pomposa a los comportamientos extremos, su cuerpo irá, tras la ruina de su padre, registrando la bajeza moral en la que se precipita, empujada por Eufrosina y los incesantes despilfarros en trajes y fiestas.

¹³ Prendas del vestido femenino popular.

En el capítulo xxxiii, don Dionisio, agobiado por las deudas, abandona a su familia con el único recurso económico de una pequeña suma que madre e hija no tardan en dilapidar, desoyendo los prudentes consejos de Joaquín y don Rodrigo Linarte. Obligadas por la necesidad, las dos mujeres se ven forzadas a cambiar de residencia y pasan a formar parte de un círculo social en el que pícaros y coquetas componen el grueso de sus más apreciadas amistades. Pomposa aprende enseguida a engañar a los hombres para poder sobrevivir, y no le cuesta desprenderse de escrúpulos por tal motivo, aunque en seguida cae en su propia trampa porque es, a su vez, engañada por un "triste meritorio de oficina", quien huye al saber las consecuencias de sus "confianzas" con Pomposa. El narrador no pasa por alto la apariencia y conducta de Pomposa en tales circunstancias:

No tuvo igual prudencia la naturaleza, De día en día se explicaba con más claridad, causando ansias terribles a Pomposa [...] Pomposa se amaba mucho; conoció cuánto valía el honor de una mujer, después de haberlo perdido; quiso a lo menos sustraerse de la pública nota, y ya que no tuvo vergüenza para ser madre, la tuvo para mostrarse tal (p. 263).

Don Dionisio aparece de nuevo en el capítulo xxxvi dueño de una inesperada herencia que ofrece una última oportunidad para la regeneración y enmienda de Pomposa y su madre, pero que ellas no saben aprovechar, empeñadas sin remedio en seguir con la vida de lujos y derroches a los que estaban habituadas. Cuando, por fin, don Dionisio se atreve a reprenderlas, sólo recibe su ingratitud. Esto provoca el último disgusto del padre quien enferma y muere, dejándolas definitivamente abocadas a la ruina económica y moral. Ni siquiera viéndose en una situación tan desventurada, Eufrosina muestra el más mínimo signo de arrepentimiento ni gratitud hacia el marido. Sólo Pomposa comprende y llora, aunque demasiado tarde, la falta del cabeza de familia porque "aunque malamente educada tenía una alma algo sensible, y no las tenía muy cabales cuando recordaba todo lo que le pasó en la ausencia de su padre" (p. 276). Es la única nota positiva que se encuentra en toda la novela sobre el carácter de la Quijotita pero no deja de ser significativa porque añade una pincelada novedosa al retrato de la coqueta. Si bien es cierto que esta la sensibilidad no ha sido suficiente contra tanto mal ejemplo y desastrosa educación como ha recibido desde niña, también lo es que ese rasgo aporta a su retrato mayor riqueza.

Tras la muerte del padre, madre e hija vuelven a la vida desordenada de fiestas y elegancias, con lo que atraen la atención de un pícaro que, haciéndose pasar por marqués, las engaña y les roba sus últimos recursos con promesas de un futuro en la corte. Todos los planes de Quijotita y Eufrosina terminan en un chasco monumental al conocerse que el "gachupín" es en realidad un ladrón escapado de la cárcel de Cádiz. Esta vez la miseria ya no puede evitarse y, apartadas del resto de la familia, las Langaruto descienden a los más bajos niveles de la moralidad, relacionándose con delincuentes y practicando la

prostitución. Sin el disimulo acostumbrado, Pomposa comienza a frecuentar las amistades y ambientes sociales más indeseables en una espiral descendente hasta llegar a la mayor degradación:

Despechada y sin esperanza alguna de casarse, por lo público que había sido el chasco, se constituyó en una ramera que al principio vendía con alguna ventaja sus delincuentes favores; pero después, con la edad que aumentaba y la enfermedad consiguiente a este ejercicio, se fue poniendo en un estado tan despreciable, que tuvo por necesario concurrir a los lupanares, descendiendo a proporción hasta que fue a los más miserables y asquerosos, dando de pílón, lo mismo que Eufrosina, en embriagarse y en toda clase de prostitución (p. 285).

La familia Linarte no vuelve a saber de ellas hasta que por boca de una mujer humilde averigua el lamentable estado de las obstinadas parientas y corren a socorrerlas. La mujer, en su difícil jerga, y aunque de modo no intencionado, vuelve a dar a Pomposa un nuevo sobrenombre: “Allán casa aciocho días que está muy mala y yo como probe, no tengo para los remedios, no más tantito atole¹⁴ le doy a ña Tontosita” (p. 289). De este modo, la antigua Pomposita, pasa a ser “tontosita” en alusión irónica y sutil a su necio comportamiento.

Pudenciana y su familia observan poco después a una Pomposa irreconocible, verdadero despojo de la belleza que fuera y a la que encuentran: “sin más ajuar que el *teculi* y tres *tepalcates*, [...] en una cama que formaban dos petates de tule rotos, en el suelo, cubierta con asquerosísimos andrajos y hecha un esqueleto” (p. 289).

A la miseria y decadencia material se unen en este retrato de la Quijotita las consecuencias de su miseria moral, el estado a la que la ha conducido una mortal enfermedad venérea y que desfigura por completo su cuerpo. En esta imagen sobrecogedora no queda ni rastro de la anterior belleza de Quijotita. Al contrario, el narrador no escatima en detalles repugnantes, dignos de una pintura naturalista:

La calentura se le había agravado notablemente y comenzaba a delirar, a tiempo que llegó el médico y reconociéndola dijo que era traerle la muerte más violenta el sacarla de allí, como quería su familia, que sobre un gálico¹⁵ irremediable, como lo decían bien claro las úlceras de boca y nariz y las llagas de las piernas, tenía una fiebre voraz de que no podía escapar (p. 291).

Los epitafios finales que se componen en memoria de la desgraciada Quijotita contienen la moraleja de la historia, las enseñanzas que Lizardi deseaba transmitir y que concuerdan con tópicos más barrocos que neoclásicos, puesto que se relacionan con la brevedad de la belleza:

Quijotita, ¿de qué sirvieron
Tus monadas y embelesos,
Si al fin reducida a huesos
Todas tus gracias se vieron

¹⁴ Bebida de maíz.

¹⁵ Sífilis.

EL RETRATO DE LA "QUIJOTITA" DE FERNÁNDEZ DE LIZARDI
Ana Chouciño Fernández

Y en polvo se convirtieron
Tus formas tan exquisitas?
Desengaño, mujercitas,
Pensad con más madurez,
En lograr buena vejez
Negada a las *Quijotitas* (p. 292).

Analizado en detalle el retrato de la Quijotita, resulta obvio que el autor mexicano aprovecha el modelo quijotesco para unos fines totalmente diferentes de los que pretendía Cervantes. Si Cervantes se burla de las novelas de caballerías pintando a un caballero ridículo, Lizardi con su prototipo de coqueta, pretende advertir del terrible final que espera a las mujeres que no se sometan al modelo educativo que propone¹⁶. Habría, pues, que atribuir este duro juicio de la "mujer Quijote" a las intenciones didácticas de Lizardi y al contexto histórico y cultural en el que vivió el autor. Pero ese hecho no debe hacernos olvidar que la Quijotita es la figura más compleja y cambiante en una novela en la que el resto de los personajes son planos, apenas esbozos insustanciales en el cuadro de conjunto¹⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBA-KOCH, Beatriz de, (1999): "Mimetismo cervantino y quijotismo femenino en las novelas de Fernández de Lizardi: diferencias de género y lectura", *Siglo XIX*, 5, 125-136.
- BRUSHWOOD, John (1954): *The Romantic Novel in Mexico*, Columbia, Missouri, The University of Missouri.

¹⁶ No resultaría difícil realizar de la obra una lectura de género y concluir que Lizardi era sexista, sobre todo si se contrasta a su Pomposa con la Arabella de Charlotte Lennox. Aunque tanto Lennox como Lizardi se encuentran notablemente influidos por el pensamiento de la Ilustración, los propósitos que persiguen en sus respectivas obras son, en el fondo, muy distintos, pues si Lennox atribuye la enajenación de su ingenua heroína a la lectura de romances, Lizardi carga las tintas sobre los efectos perniciosos de la mala educación. Los finales son, asimismo, muy distintos: mientras que Arabella cae en la cuenta de su error y se casa según los deseos de su padre, la Quijotita, aunque arrepentida, termina sus días de forma trágica. La crianza demasiado permisiva de la segunda la convierte en una superficial coqueta, lo cual le impide en todo momento alcanzar la superioridad moral que, en cambio, sí muestra Arabella pese a su ofuscación romancesca. Existen, pues, notables diferencias entre ambos planteamientos, divergencias que pueden explicarse no sólo por el interés lizardiano en el didactismo, sino también por la brecha cultural que separa a ambos autores y por su divergente percepción del papel social de la mujer. Beatriz de Alba-Koch explica las diferencias entre ambas obras en parecido sentido.

¹⁷ Sigo la clasificación de Forster entre personajes redondos y planos (round / flat) y que recoge Rimmon-Kenan (1987: 40). Los personajes planos serían aquellos "constructed around a single idea or quality", como Linarte —buen padre y educador— o Eufrosina —mala madre y pésima educadora—.

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín (1967): *La Quijotita y su prima*, ed. de Carmen Ruiz Castañeda, México, Editorial Porrúa.

RIMMON-KENAN, Shlomith (1983): *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, Londres y Nueva York.

WARNER, Ralph E. (1957): *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*, México, Antigua Librería Robredo.

REDEFINIENDO LA POESÍA EXPERIMENTAL: LA HOLOPOESÍA DE EDUARDO KAC*

M^a Teresa Vilariño Picos
Universidade de Santiago de Compostela

Words strain
crack and sometimes break, under the burden,
under the tension, slip, slide, perish,
decay with imprecision, will not stay in place,
will not stay still (T. S. Eliot, 1963: 196)¹

Jacques Derrida revitalizaba en *De la Grammatologie* aquella idea tan controvertida de que cualquier escritor está sometido al suplicio tantálico de no poder controlar jamás las leyes de su propio discurso, puesto que la condición lingüística que le es inherente impide que pueda ser abarcado y, sobre todo, definido en su totalidad. En este sentido, el escritor sería una especie de figura desinteresada que, a pesar de conocer lo inalcanzable de sus metas, se atreve a correr el peligro de volcarse en la creación (veáse Derrida, 1976: 58). Ese riesgo del que ahora hablamos es el que, sin duda, ha asumido el escritor y profesor brasileño Eduardo Kac, quien, en su producción poética, sobrepasa con mucho lo imaginable dentro de los estrechos límites de la escritura convencional². Y de entre sus propuestas artísticas quiero detenerme en una invitación lúdica, de interés estético insoslayable, como es la redefinición que el autor efectúa de la poesía experimental y visual a través de un nuevo cauce: el holopoema³. En la empresa de Eduardo Kac se produce una conjunción única

* Este artículo puede hallarse en la página web de Eduardo Kac, <<http://www.ekac.org>>.

¹ 'Las palabras se esfuerzan, / se agrietan y a veces se rompen, bajo la carga, / bajo la tensión, resbalan, se deslizan, perecen, / se deterioran de imprecisión, no se quedan en su sitio, / no se quedan quietas'.

² Eduardo Kac es un artista brasileño que trabaja con medios de comunicación electrónicos y fotónicos, incluyendo ordenadores, holografía, vídeo, telepresencia, robótica e Internet. Es miembro del Consejo Editorial de la revista *Leonardo* (MIT) y profesor de Arte y Tecnología en la Escuela del Instituto de Arte de Chicago. Creador del llamado "Arte transgénico" (*Génesis*, *GFP Bunny* (Alba), *Time Capsule*), realizó estudios de biosemiótica, biotelemática y biorrobótica. Pueden consultarse las obras teóricas de Kac (1991, 1995, 1998a, 1998b, 1999, 2000a, 2000b, 2000c) y otros estudios sobre el autor: AA.VV. (1998), Laura Baigorri (1998), Pablo Helguera (1998), Olga Lucía Lozano (1999) y Arlindo Machado (2000b).

³ Frente a un sector de la crítica que se resiste todavía a aceptar el carácter literario de la poesía experimental y, en concreto, de la visual, el presente trabajo intenta justificar la calidad de estas obras fronterizas.

entre la imaginación del artista y la utilización de los medios electrónicos que suministran las herramientas imprescindibles para acoplar literatura y espacio virtual⁴. El riesgo que Kac contrae es resultado, como diría Anthony Giddens, de la “Modernidad”, una era agitada y un fenómeno de doble filo, puesto que aporta “seguridad frente al peligro y fiabilidad frente al riesgo” (véase Giddens, 1990: 20). El holopoema se enmarca, por lo tanto, en el contexto de una poesía visual que modifica sus márgenes en el actual panorama pluridireccional que se asocia a nuestro siglo.

No hay duda de que los textos de Eduardo Kac —en este caso sólo nos vamos a ocupar de la *New Media Poetry*— se inscriben en una larguísima tradición, vanguardista —los antecedentes clásicos son también conocidos⁵—, que el autor asume y rectifica con la ayuda de los más contemporáneos y aventajados programas de *software*, empleando las computadoras, por supuesto, pero también otros medios virtuales como canales de transmisión comunicativa y literaria. La página *Web* del autor propone múltiples soluciones a los cambios que la poesía se ha visto obligada a sufrir en la revolución tecnológica en la que nos hallamos⁶. La generación de poetas a la que Kac se asocia se vincula a la cultura de los *mass media*, ya que respira televisión, vídeo, ordenador, holografía e Internet. Eduardo Kac se revela, pues, como uno de los ejemplos más destacados de productor artístico que contribuye de manera decisiva a la consolidación de un epígrafe todavía incierto como es el de “artes electrónicas”⁷. Gracias a sus poemas y a sus colaboraciones críticas, la línea divisoria que separa arte y ciencia experimental queda absolutamente desdibujada, puesto que, como sostiene Kac, hoy en día muchos artistas trabajan con las mismas máquinas, con los mismos utensilios empleados por los científicos:

⁴ Ladislao Pablo Györi (1995a: 1) ha señalado cómo en Kac los signos adquieren múltiples proporciones a través de la aplicación de distintos programas informáticos, que modifican las cualidades intrínsecas de la poesía y que la arrastran hasta sistemas literarios, cuando menos, insospechados.

⁵ Desde la Antigüedad clásica hasta la experimentación de los poetas simbolistas, futuristas, cubistas, las propuestas del ruso Vasili Kamensky (constructivista) o las “logofagias” de E. E. Cummings, Carlo Belloli, Isidore Isou y el letrismo, la poesía concreta o el “Concret Art” (Kac, 1991: 1-18).

⁶ Derrick de Kerckhove comentaba en *The Skin of Culture* (1995: 78) que el desarrollo de todas las nuevas tecnologías sin distinción y el nuevo contexto que crean los *media* conduce a la idea de las “superautopistas electrónicas”, necesarias para la supervivencia de la cultura al lado, eso sí, de las autopistas y de las calles reales.

⁷ “Eduardo Kac, un pionero en la aplicación artística de un amplio abanico de nuevas tecnologías, se ha dedicado más recientemente a la exploración de las últimas dimensiones de creatividad abiertas por la biología más adelantada. Como otros que intentan apuntar a nuevas direcciones del arte, él también ha concentrado sus últimos trabajos en cuestiones relacionadas con la nueva biología, la vida artificial, la ecología de la biotecnosfera, entre tantas otras cosas. Luego de la generalización de los happenings, de las performances y de las instalaciones, después de cuestionar el cubo blanco de los museos y de saltar al espacio público, después de emplear todo tipo de máquinas y de aparatos tecnológicos, aún después de discutir la tragedia de la condición humana y de poner al desnudo las obligaciones, las segregaciones y las prohibiciones derivadas del sexo, de la raza, del origen geográfico y de la condición socioeconómica, después de haber experimentado todo eso, un cierto número de artistas parece ahora reorientar su arte hacia la discusión de la propia condición biológica de la especie” (Machado, 2000a: 51).

The boundaries between science and art can only be defined by several factors and their complex interplay: the intention of the artist or scientist, the context in which a given work is presented, the rhetorical strategies employed by the artist or scientist, and the reception given to them by the public (Reed, 2000: 3).

Los poemas virtuales e híbridos de Eduardo Kac son entidades digitales interactivas inscritas en un dominio diferente, llamado "Dominio de poesía virtual (DPV)" (véase Gyroi, 1995a). Sus holopoemas responden a una manera poco convencional de enfrentarse a la hiperliteratura. Y el mejor modo, aunque no el más correcto, de considerar su imaginación creativa es el de aproximarnos a su *site* en la *Word Wide Web* (<http://www.ekac.org>). Las páginas de Kac resultan doblemente interesantes porque, amén de manifestar sus inquietudes, nos remiten a otros autores, como Robert Kendall y nos ofrecen modelos muy distintos de poesía virtual en tres dimensiones —perceptibles con programas como *Worldview*, siempre y cuando se trabaje con *Macintosh*⁸—. En ellas se expone, lógicamente, un listado muy completo de holopoemas, además de una plasmación visual de los mismos⁹. Queremos indicar, de todos modos, que, a pesar de las ventajas, sin duda indiscutibles, de Internet, la red se ve imposibilitada para absorber en sus verdaderas proporciones el arte de Kac.

El artista brasileño ha sido quien mejor ha definido qué es y en qué consiste un holopoema:

Un poema holográfico, u holopoema, es un poema concebido, realizado y exhibido holográficamente. Esto significa, en primer lugar, que el poema se encuentra organizado utilizando una geometría no lineal en un espacio tridimensional inmaterial y que a medida que el lector o el espectador lo observa, el poema muta y da lugar a nuevos significados. De esta manera, mientras el espectador lee el poema en el espacio —es decir, se mueve en relación al holograma— él o ella constantemente modifica la estructura del texto. El holopoema es un evento espacio temporal: evoca procesos de pensamiento, y no su resultado (Kac, 2000b: 1).

¿Cómo se configura, entonces, un holopoema?, ¿qué peculiaridades tiene que lo hacen interesante y distinto en el marco de la hiperpoesía? Un holopoema es un poema de elaboración mucho más compleja que la del poema hipertextual y en ningún caso deben confundirse. Los holopoemas son realmente cuatridimensionales, integran dinámicamente las tres dimensiones del espacio con una dimensión extra: el tiempo y "éste no es el tiempo subjetivo del lector que se encuentra en los textos tradicionales, sino un tiempo perceptivo

⁸ Otros poemas se pueden descargar y ver en MS-DOS. En la página de Kac se incluyen seis diferentes puntos de vista de su holopoema titulado "Adhuc", que demuestran un conjunto complejo de discontinuidades de todo tipo, así como tres puntos de vista distintos de su holopoema "Astray in Deimos", que reflejan la fluidez del signo verbal y la mutabilidad lingüística y semántica en el espacio.

⁹ "Holo/Olho" (1983), "Abracadabra" (1984-1985), "Oco" (1985), "Zyx" (1985), "Chaos" (1986), "Wordsl 1 y 2" (1986), "Quando?" (1987-1988), "Lilith" (1987-1989), "Phoenix" (1989), "Albeit" (1989), "Shema" (1989), "Multiple" (1989), "Omen" (1989-1990), "Souvenir d'Andromeda" (1990), "Amalgam" (1990), "Eccentric" (1990), "Adhuc" (1991), "Zero" (1991), "Adrift" (1991), "Havoc" (1992), "Astray in Deimos" (1992), "Zephyr" (1993), "Maybe then, if only as" (1993). Todos estos holopoemas cobran vida a través de varios soportes: la madera y el plexiglass, las gamas de color, los reflejos de luz blanca, el láser, el ordenador, el fuego, el estereograma y la holografía. Una explicación pormenorizada de cada uno de ellos puede hallarse en Eduardo Kac (1991: 9-15 y 2000c: 5-13).

expresado en el propio holopoema” (Kac, 2000a: 2). En el holopoema el lector no salta de unas páginas a otras mediante *links* en función de sus intereses, sino que, también dependiendo de sus gustos y en una única percepción, aspira a reconstruir fenomenológicamente la simultaneidad visual y lingüística que se le facilita en una apariencia mutilada y troncada¹⁰.

La metodología compositiva del holopoeta se viste, por tanto, de una doble actividad: el ensamblaje y el desensamblaje. Las palabras de Hegel sobre el artista cobran un sentido muy especial en relación con los holopoetas, porque en ellos el genio es mucho más poderoso y triunfa de modo innovador. El holopoeta se presenta con un espíritu continuamente vigilante que graba las imágenes variadas de las cosas, les infunde vida y las destina a un público capaz de admirarlas y, sobre todo, sentirlas (véase Hegel, 1835-1838: 116). Esa psique meticulosa y acechante se confirma en Eduardo Kac. En la confección de sus holopoemas se distinguen varias etapas de gestación muy marcadas: en primer lugar, el poeta selecciona las palabras apropiadas y las relaciones entre ellas. En segundo lugar, y una vez que los términos han sido encontrados, se sirve del *software* específico en tres dimensiones y de aquellos programas de animación imprescindibles para moldear las características que tendrá el holopoema. En tercer lugar, y una vez que el holotexto poético está confeccionado, su momento estelar es el de la comprobación visual, mediante una serie de monitores electrónicos que reproducen, en blanco y negro y en celuloide, lo que será el resultado último. Finalmente, surge la etapa del holograma, en la que el celuloide se concreta en diseño holográfico (véase L. Bill, 1992: 2-4)¹¹. De estos cuatro pasos se desprende, entonces, una conexión muy palpable entre las distintas artes y un componente técnico que, a pesar de la improvisación —siempre desde el lado del receptor y no del autor—, gestiona el éxito de la *New Media Poetry*. El holopoema no es más que una poesía hologramática a medio camino entre el arte y la tecnología, una poesía omnidireccional que parte de la fusión de distintos códigos sígnicos —entre ellos

¹⁰ Para profundizar más en la diferencia existente entre holopoesía e hiperpoesía puede consultarse Kac (2000c: 1-17).

¹¹ “La generación y manipulación de los elementos del texto con herramientas digitales en el espacio simulado del «mundo» de la computadora por medio de programas basados en arreglos de píxeles o vectores (esta fase también podría llamarse fase de modelado). / El estudio y la descomposición prevista de las múltiples configuraciones visuales que eventualmente poseerá el texto. / Renderizado de las letras y palabras, es decir, asignación de sombras y texturas a la superficie de los modelos (pueden inventarse mapas de textura a voluntad y las sombras pueden evitarse en situaciones donde necesariamente existirían si estuviéramos lidiando con modelos tangibles). / Interpolación, es decir, creación de las secuencias animadas las cuales se guardan como único archivo en la memoria de la computadora (esta fase también podría ser llamada «secuenciado del movimiento»). Exportación del archivo a un programa de animación y edición de las secuencias (incluyendo la post-manipulación de los elementos del texto). / Grabación secuencial cuadro a cuadro sobre la película de las escenas individuales, que corresponden a momentos discretos del texto (esto también puede hacerse con una pantalla LDC). / Grabación secuencial de las escenas individuales en un holograma láser. / Síntesis holográfica final lograda por transferencia de la información archivada en el holograma láser a un segundo holograma, ahora visible a la luz blanca” (Kac, 2000b: 10).

el signo fluido)¹², con la intención de crear una obra de arte total que ya había sido proyectada, a finales del XIX, por Stéphane Mallarmé.

El holopoema desarrolla un juego estético interactivo, móvil, no lineal, discontinuo y dinámico que exige necesariamente que nos replanteemos cuestiones como la del acto de escritura y de lectura habituales. El primer problema que surge, no obstante, es el de discutir, como ya lo había hecho Arlindo Machado, hasta qué punto la producción que se nos ofrece ante la vista es arte o simplemente un puro despliegue tecnológico. Ante este dilema, Machado reconocía la ceguera en la que nos encontramos la mayor parte de los teóricos y críticos literarios en la actualidad, ya que nos vemos amenazados por el inconveniente de caer en la condescendencia y de perder el rigor que cualquier tipo de juicio crítico requiere, al no contar con pautas lo suficientemente maduras para interpretar, de manera efectiva, la aportación de estos artistas de “ultravanguardia” (véase Libedensky, 2000)¹³. El conflicto se acrecienta cuando observamos el singular sistema de recepción de estas obras. El hecho de que el cauce de difusión de la holopoesía, al igual que el de la poesía visual, sea el de las exposiciones en galerías de arte y en otras instituciones públicas —universidades, ateneos, asociaciones culturales...— la determina como obra de arte efímera, por causa de limitaciones temporales que favorecen su inserción marginal dentro del sistema literario. Del mismo modo, su escasa y deficiente divulgación impresa agrava todavía más esta ubicación tan particular que hace de la poesía visual, y de la holopoesía, un arte dirigido, a pesar de sus intentos de expansión, a un público minoritario.

Los holopoemas ratifican las palabras de Túa Blesa, para quien algunos textos poéticos renuncian a los parámetros ordinarios de escritura y de lectura. El término que usa Blesa es el de *logofagia*¹⁴. Se trata de unos textos creativos en los que la escritura se percibe abismada a lo inconmensurable, a su imposibilidad misma, al reto de decir, a la vez que dice su negación. Son unas creaciones en las que “la imagen es, entonces, la de un hueco cuyo fondo es un sin-fondo, que deja a la escritura sumida en una reflexión que la acalla, la dobla, la pliega, se la traga” (Blesa, 1998: 15). El poeta-artista que piensa holopoemas se sitúa en la frontera de lo prohibido, muy cerca, y también muy lejos, de las

¹² “Es esencialmente un signo verbal que cambia su configuración visual con el tiempo, escapando por consiguiente a la constancia de significado que tendría un signo impreso, descrita anteriormente. Los signos fluidos son temporalmente reversibles, lo cual implica que las transformaciones pueden fluir de una posición a otra dependiendo de los deseos del espectador” (Kac, 2000b: 8).

¹³ Per Aage Brandt reconoce cómo la Semiótica que se ha venido realizando hasta la actualidad no está todavía acomodada a los sistemas que proporcionan las nuevas tecnologías: “neither the interpretative semiotics based on the Peircean tradition (such as Eco 1976), nor the structural semiotics of the Saussurean tradition (such as Greimas 1976) —though both are necessary— seem sufficient to follow up the substantial change induced by the on-going implementation of these machines in our ‘life world’, probably for the very simple reason that even these often rather sophisticated semiotic elaborations fail to see what a ‘symbolic machine’ actually is and what it can do” (1993: 128). Espen J. Aarseth (1997: 24-41) aporta soluciones al papel que está destinado a desempeñar la Semiótica en relación con lo que el autor denomina *Ergodic Literature*.

¹⁴ Fernando Cabo comenta también la importancia de la logofagia en relación con la poesía hipertextual. Véase Cabo (2000).

convenciones poéticas. Su postura es la de “autoinmolación”, de trance, de reconstrucción y de descomposición. La escritura de las logofagias, y de los holopoemas, “se suspende, se nombra incompleta, se queda en blanco, se tacha o, hecha logorrea, se multiplica, disemina el texto en textos, o se dice en una lengua que no le pertenece, o incluso en una que no pertenece a nadie, un habla sin lengua, o, finalmente, se hace críptica” (Blesa, 1998: 15). Y esto es así, ciertamente, porque las letras individualizadas de los holopoemas se presentan ante nuestra capacidad visual contorneándose agitadamente, asociándose de manera vertiginosa en resultados paralelos y exigiendo al lector-espectador una especial destreza para acotar este género, muy incómodo, hay que reconocerlo, de arte visual. Las leyes que predominan en el entorno de los holopoemas varían considerablemente con respecto a las que hemos adquirido por tradición en la escritura impresa. Necesitan de las tres dimensiones, pero también de un creador diestro para sumergirse en un proceso de recuperación que adelante las respuestas ofrecidas por los consumidores para engendrar, así, su holotexto.

El trabajo activo —mejor dicho interactivo— del lector es importantísimo, ya que el holopoema cambia en virtud de las directrices que decide adoptar cada uno de los miembros del público¹⁵. De ello se desprende, por lo tanto, un relativismo absoluto que no es más que una “consecuencia del pragmatismo” (véase Rorty, 1982: 241-257) y de la pérdida de la hegemonía del lenguaje escrito. El relativismo se deduce del hecho de que en arte, en palabras de Kac, “seeing is never, purely and simply, a matter of typical optical activity. In art «seeing» is completely implicated in a world view, which, to be meaningful, must be shared and negotiated. In art «seeing» is a self-aware process. This is to say that what we know —what we discover, invent, or learn— affects what we can see and vice-versa” (Reed, 2000: 3).

El arte holopoético, desde el instante en que empieza a ser compartido por el *otro* para lograr una realización ontológica absoluta, echa mano de los “prejuicios” individuales e históricos de cada receptor, que adquieren un rol crucial y definitivo. Es de suponer, por tanto, que las ideas gadamerianas de *Verdad y método* (1960) se reactualizan muy positivamente en el ámbito de la holopoesía. Además del “juicio *a priori*”, el perspectivismo, del que Ortega y Gasset formulaba una desarrolladísima teoría filosófica, se convierte en el instrumento básico para confrontar el poema en tres órdenes simultáneos: el visual, el sonoro —recitación mental— y el cognitivo —comunicación de sensaciones, emociones y conceptos—. La ejecución de la obra de arte consistirá en una paradójica desrealización, en la elaboración de una irrealidad.

¹⁵ Todos sabemos ya que la interactividad conduce a la constante reformulación de la lectura, que ahora se dibuja en un diseño arborescente, y a la posibilidad, positiva o negativa, de la intervención continua del lector. L. Pablo Györi manifiesta cómo este proceso de reelaboración perpetuo transforma el conjunto de informaciones en un organismo vivo, “abierto a la interconectividad” y que requiere un dominio digital, “en el que se desarrollen integradamente todas las actividades de producción de información, permitiendo la renovación y la actualización inmediata de los materiales que contenga, ya que todo el proceso de gestación, emisión, recepción, crítica y realimentación de los mensajes habrá de acontecer en su interior, sin ningún tipo de transposición a medios externos” (1995b: 4).

La obra de arte holopoética se erige en trasunto de una existencia cambiante. Si la realidad misma oscila, el mejor método para aprehenderla es la perspectiva: “hay tantas realidades como puntos de vista” (Ortega, 1910: 475). El holopoema, en términos diltheyanos, es multilateral, como la realidad. De todo lo anterior se desgaja que la epistemología definitiva del holopoema es inalcanzable en términos generales: “The relationships are subject to violent transformations and oscillations which are dependent on the viewer, the turbulent environment, so there is no necessary linear sequence for the words” (Heintz, 1996: 4).

El lector de un holopoema se sirve de una lectura en 3-D, a través de una sintaxis irregular, como ya hemos mencionado; una lectura que depende de su posición física y de su movimiento, puesto que ambos desembocan en una alteración de la imagen¹⁶. Las referencias temporales y espaciales cambian obligatoriamente y la contingencia también alcanza a estas dos coordenadas, de modo que el tiempo se suspende, se vuelve acrónico y el espacio —la izquierda y la derecha, arriba y abajo— se modifica de manera ininterrumpida: “puede crearse una estructura sintáctica en la cual uno podría ver veinte o más palabras que ocupan el mismo espacio sin solaparse; una palabra también podría transformarse en otra palabra / forma, o desaparecer momentáneamente. Las letras pueden colapsar y reconstruirse o pueden moverse para formar otras palabras en una transición de tiempo reversible” (Kac, 2000b: 7).

Todo lo anterior provoca en el lector una sensación de inestabilidad textual, debido a las bifurcaciones y a las alteraciones de ritmo en las que se ve inmerso. La diferencia fundamental con otros tipos de poesía visual radica, principalmente, en esta desestabilización que llega a ser emocional. Porque la poesía holográfica intenta demostrar la teoría de la imposibilidad de estructuras cerradas. Retomando planteamientos fenomenológicos podemos afirmar que en la holopoésia es vital lo que se dice y lo que se ve, pero también lo ausente y lo que se obvia.

En el marco del Post-Estructuralismo y de la Deconstrucción, Eduardo Kac se decanta por una poesía que defiende el uso de un lenguaje animado que, en muchos casos, se evade de la interpretación: “In holopoetry, texts are networks animated by motion scripting and discontinuous rendering of words” (Kac, 1991: 17). Los holopoemas son ejemplos del arte moderno en el que los análisis y las conclusiones totalizadoras y monolíticas no tienen cabida. Estas formas artísticas sólo podrían alcanzar su actual grado de desarrollo en una situación como la presente. El deseo de integrar todas las artes se hace extensivo al propio fenómeno de recepción que camina hacia una comunicación internacional en la que las barreras lingüísticas no son ya un obstáculo.

La poesía experimental, y la visual, se caracterizan por la fusión y combinación de procedimientos que, tradicionalmente, pertenecen a otras artes.

¹⁶ “En holopoésia, todos los cuadros ocupan el mismo espacio, todos al mismo tiempo, y no se proyectan sino que se suspenden en el mismo espacio. Sólo se perciben si el espectador se mueve respecto al holograma” (Kac, 2000b: 10).

Dentro de sus márgenes, surgía en 1983 la llamada *holopoesía*. Un poema holográfico es un poema concebido, realizado y exhibido holográficamente y obliga a que el lector trabaje con un nuevo *artefacto* espacio-temporal, en el que su papel de receptor se metamorfosea necesariamente en el de un espectador que debe observar, y después recomponer, las modificaciones de una creación que evoca procesos de pensamiento y no su resultado. La holopoesía propone un original territorio dentro de la exploración poética, en el que se cuestionan, obligatoriamente, la ontología, la epistemología y la pragmática de la creación lírica.

BIBLIOGRAFÍA

- AARSETH, Espen J. (1997): *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- AA.VV. (1998): "Eduardo Kac, el artista con un chip de memoria en el tobillo", *El País*, 15 de octubre, p. 14.
- BAIGORRI, Laura (1998): "Eduardo Kac. Diálogo y consenso en el arte electrónico", en la Web "Bitkins", Barcelona (octubre) y recogido en <<http://www.ekac.org/laura.html>>, [Consulta: 27-10-2000], pp. 1-2.
- BILL, Louis (1992): "Poetry in motion in the space-time continuum", *Computer GraphicsWorld*, 15, 5, mayo, pp. 80 y 82. Recogido en <<http://www.ekac.org/louis.html>>, [Consulta: 27-10-2000], pp. 1-4.
- BLESA LALINDE, Túa (1998): *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- BRANDT, Per Aage (1993): "Meaning and the Machine: Toward a Semiotics of Interaction", en eds. P. Bogh Andersen, B. Holmquist y J. F. Jensen, *The Computer as Medium*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CABO ASEGUINLAZA, Fernando (2000), "Poetry and Hypertext: The Sense of a limit", <<http://www.liternet.revoluta.com/iser/fernando1.htm>>, [Consulta: 28-6-2000], pp. 1-9.
- DERRIDA, Jacques (1976): *Of Grammatology*, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press.
- ELIOT, Thomas S. (1963): *Collected Poems (1909-1962)*, Londres, Faber and Faber. Se cita por la traducción al español de José M^a. Valverde, *Poesías reunidas (1909-1962)*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- GADAMER, Hans Georg (1960): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen Mohr. Se cita por la traducción de Manuel Olasagasti, *Verdad y Método II. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Ed. Sígueme, 1992.
- GIDDENS, Anthony (1990), *The Consequences of Modernity*, Reino Unido, Polity Press y Basil Blackwell. Se cita por la traducción de Ana Lizón Ramón, *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

- GYRÖI, Ladislao Pablo (1995a): "Criterios para una poesía virtual", <<http://www.postypographika.com/menu-sp1/genero.../criterio.html>>, [Consulta: 10-10-2000], pp. 1-4.
- , (1995b): "Hacia el dominio digital", en <<http://www.postypographika.com/menu-sp1/genero.../haciadd.html>>, [Consulta: 10-10-2000], pp. 1-5.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1835-1838): *Vorlesungen über die Ästhetik*, Berlín. Se cita por la traducción de Manuel Granell, *De lo bello y sus formas (Estética)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- HEINTZ, Kurt (1996): "How do you read your text? Eduardo Kac and Hypermedia Poetry", *Hyphen magazine*, 12, pp. 9-13. Recogido en <<http://www.ekac.org/hyphen.html>>, [Consulta: 27-10-2000], pp. 1-6.
- HELGUERA, Pablo (1998): "Palabras sin reposo", *¡Éxito!*, 6 de agosto, p. 37.
- KAC, Eduardo (1991): "Recent Experiments in Holopoetry and Computer holopoetry", *Display Holography*, Fourth International Symposium, ed. Tung H. Jeong, pp. 229-236. Recogido en <<http://www.ekac.org/recent.experiments.html>> [Consulta: 27-10-2000], pp. 1-18.
- , (1995): *Holopoetry: Essays, Manifestoes, Critical and Theoretical Writings*, Lexington, Massachussets, New Media Editions.
- KAC, Eduardo (1998a): "El arte transgénico", *Leonardo Electronica Almanac*, vol. 6, nº 11 y recogido en <<http://www.ekac.org/transgenico.html>>, [Consulta: 27-10-2000], pp. 1-9.
- , (1998b): "Origen y desenvolvimiento del arte robótico", *Caderno de Pos Graduação*, Instituto de Artes / Unicamp, Universidad Estadual de Campinas, 2, 2, pp. 18-28. Publicado originalmente en *Art Journal*, 56, 3, Fall, 1998, pp. 60-67 y ahora recogido en <<http://www.ekac.org/kacmex.html>>, [Consulta: 27-10-2000], pp. 1-11.
- , (1999): "Emergencia de la biotelemática y la biorrobótica: Integración de la biología, el procesamiento de información, redes y robótica", *Mecad Electronic Journal*, 1, junio, Barcelona, <<http://www.mecad.org/e-journal>>, [Consulta: 27-10-2000], pp. 1-21.
- , (2000a): "Génesis, una obra de arte transgénica", en *Mediapolis* (Buenos Aires) y recogido en <<http://www.ekac.org/genspan.html>>, [Consulta: 27-10-2000], pp. 1-3.
- , (2000b): "Holopoésia: más allá", <<http://www.postypographika.com/menu-sp1/generos/ensayo/kac/holop1.htm>> [Consulta: 21-06-2000], pp. 1-13.
- , (2000c): "Holopoetry, Hypertext, Hyperpoetry", <<http://www.ekac.org/Holopoetry.Hypertext.html>>, [Consulta: 13-11-2000], pp. 1-17.
- KERCKHOVE, Derrick de (1995): *The Skin of Culture*, Toronto, Somerville House Books. Se cita por la traducción de David Alemán, *La piel de la cultura*, Barcelona, Gedisa, 1999.

- LIBEDENSKY, Juana (2000): "La búsqueda de un gen artístico. Experimentos expresivos combinan proteínas, luz y música", *La Nación*, Sección General, 26 de julio, p. 11.
- LOZANO, Olga Lucía (1999): "Mutantes de carne y medios", *La Hora*, 22 de octubre y recogido en <<http://www.ekac.org/lahora.html>>, [Consulta: 27-10-2000], pp. 1-4.
- MACHADO, Arlindo (2000a): "Cuerpos y mentes en expansión", *El paisaje mediático*, Buenos Aires, Libros de Rojas, pp. 51-58.
- MACHADO, Arlindo (2000b): "Por uma arte transgênica", <<http://www.ekac.org/arlimachtrans.html>>, [Consulta: 27-10-2000], pp. 1-8.
- ORTEGA Y GASSET, José (1910): "Adán en el paraíso", *Obras Completas*, I, Madrid, Alianza Editorial.
- REED, Sh (2000): "Interview with Eduardo Kac", <<http://genolog.com/slash>>, julio-septiembre, [Consulta: 27-10-2000].
- RORTY, Richard (1982): *Consequences of Pragmatism (Essays: 1972-1980)*, Minneapolis, University of Minnesota Press. Seguimos la traducción de José Miguel Esteban Cloquell, *Consecuencias del pragmatismo*, Madrid, Tecnos, 1996.

1. Studia in honorem Alan Deyermund

LA TRADUCCIÓN CATALANA DEL *DE REGIMINE PRINCIPUM* DE EGIDIO ROMANO

Amparo I. Alleanza Fort
Universitat de València

El *De regimine Principum* es la obra sobre materia política más divulgada en toda la Europa de la Baja Edad Media. Varios estudios demuestran que se trata del máximo representante de los *specula princeps* aristotélicos medievales¹. Este libro que escribió en latín el agustino Aegidius Romanus² (1243?-1316)³ entre el 1277 y el 1285⁴ para el hijo del rey de Francia Felipe III “el atrevido” (1270-85), futuro Felipe IV “el hermoso” (1285-1314), se convirtió en un manual de filosofía práctica (Bizzarri, 2000) adaptado al pensamiento cristiano.

Consta de tres partes o libros que muestran la ciencia política como una disciplina organizada. El primer libro está dedicado al *governamiento* de sí mismo —del príncipe—, y subdividido en cuatro partes que estudian la búsqueda de su felicidad, las virtudes que debe poseer, el control de las pasiones y las buenas costumbres. El segundo trata del *governamiento* de la casa, está dividido en tres partes e instruye acerca del trato con las mujeres, los hijos y los siervos. El tercer libro lo dedica al *governamiento* de la ciudad y del reino en tiempos de paz y de guerra; en este también se diferencian tres partes, una de las cuales se dedica expresamente a la opinión de los filósofos.

Fue tal el éxito de esta obra que rápidamente⁵ se tradujo a varias lenguas vernáculas: francés (Merislao y Talvio, 1993), italiano (Corazzini, 1858)⁶, portugués (Berges, 1952: 325)⁷, castellano⁸ y catalán, hasta el momento. Puesto que la traducción de un texto latino al romance suscitaba múltiples

¹ Junto con el tratado *De rege et regno* de Santo Tomás de Aquino, también llamado *De regimine principum*, escrito h. 1265, Segarra y Añón (2000).

² Así se encuentra citado en la mayoría de catálogos pero también denominado Fray Gil de Roma, según la edición que de la versión castellana hace Beneyto (1947), Egidio Colonna (Llanas, 2003) y variantes: Egidio Romano, Gilles de Rome, Egidi Roma, Egidius Columnae; o incluso como Arzobispo de Bourges, cargo que ocupó durante años.

³ Sobre su biografía véase Beneyto (1947: 7-18), Lambertini (2004) y *Catholic Encyclopedia* (2004).

⁴ “Coincidiendo con su magisterio en la Sorbona y poco antes de la muerte del rey” dice Beneyto (1947), Berges (1952) sin embargo aventura una datación más concreta (1277-79).

⁵ La traducción francesa es de h. 1282, véase Merislao y Talvio (1993).

⁶ La traducción italiana es del 1288.

⁷ Traducción desaparecida de principios del siglo xv.

⁸ Un equipo de investigadores de la Universidad de Valladolid está llevando a cabo la recensión de las traducciones castellanas, véase Díez (2001), mientras tanto consideremos como válida la fecha que se ha venido dando de la traducción de Juan García de Castrojeriz, 1345.

reflexiones del traductor, muchas de estas traducciones al vulgar fueron enriquecidas con glosas y comentarios. El traductor estaba obligado a desentrañar y a aclarar el sentido de aquello que una traducción literal no conseguía transmitir, con lo cual el texto original se podía ver enriquecido con unas glosas marginales a modo de ejercicio escolástico. Las glosas eran anotadas y agregadas al texto hasta el punto que en algunos casos llegaban a ser indistinguibles porque se fundían con él. En otras ocasiones eran simplemente anotaciones léxicas incorporadas al manuscrito a través de un glosario que recogía la terminología específica (Pujol, 2002: 11-14). Estas glosas condicionaban evidentemente la lectura y la aproximación al texto hasta el punto de que podían llegar a adquirir vida propia y procurar mayor fortuna al manuscrito; de hecho las traducciones del *De regimine principum*, en la mayoría de los casos, propiciaban el acercamiento del pensamiento aristotélico al cristiano (Bizzarri, 2000: 232).

La traducción catalana que hace Arnau Stanyol en el siglo XIV “declara e explana”⁹ el texto de Egidio Romano y añade un glosario de los del tercer tipo, adjuntado al final de la obra y con un extenso prólogo justificatorio; el traductor se ve obligado a señalar el significado de ciertos términos que ayudarán a “los simples e idiotos que usen solament lo lenguatge vulgar qui es imperfet” a comprender mejor el significado de la obra. La traducción de este autor está llena de *rodeos* (Curt Wittlin, 1998) y sinónimos para un mismo término latino, “honest, púdic i vergonyós”, “violent o forcmiol”, “clama e crida”, “request o demanat”, “pares o precessors”, “felicitat o benaventurança”, señal de las vacilaciones del traductor.

Ya en el siglo XV y con la llegada de la imprenta, la traducción catalana da un paso más y es “emendada e corregida”¹⁰ per Mestre Aleix que elimina el glosario de Stanyol e incorpora a la traducción revisada una serie de glosas¹¹ que van comentando los aspectos más importantes de cada capítulo. Estas glosas están bien diferenciadas del texto, separadas de él por un espacio y tituladas con el rotulo “glosa de ...”.

Con la incorporación en el siglo XV de latinismos y cultismos, las traducciones sufrieron un cambio importante, cada concepto podía, ahora, expresarse con una sola palabra, por lo que progresivamente las expresiones multinominales se vieron reducidas a palabras únicas (Wittlin, 1998: 16; 1995: 137-156). Este es el paso del manuscrito a la edición que sufre la traducción catalana. Mestre Aleix revisará la traducción catalana y reducirá todos esos binomios, llegando a dominar el texto y a darle mayor fluidez.

⁹ Según dice él mismo en el prólogo del manuscrito de la Real Biblioteca del Escorial, ms. R.1.8.

¹⁰ Tal y como él mismo declara en el colofón de las ediciones de 1480 y 1498.

¹¹ Glosas que según Kiviharju (1995) tienen vida propia puesto que llegaron a inspirar las glosas de otros textos diferentes al *De regimine principum*, o inclusive a ser copia directa de estas. En su trabajo hace un análisis comparativo de las glosas navarro-aragonesas marginales que contiene la obra *Visión delectable de la filosofía y artes liberales* de Alfonso de la Torre y las glosas catalanas de mestre Aleix, véase Kiviharju (1995).

La traducción castellana que se atribuye al franciscano Juan García de Castrojeriz —también con glosas y comentarios del mismo autor al contenido del libro de Egidio— no presenta cambios del manuscrito a los impresos¹². En la edición que he consultado (Beneyto, 1947) no se ven esos titubeos de la traducción catalana manuscrita, evidentemente el proceso de traducción fue más maduro y aventuro que si no más tardío, si al menos de vulgar a vulgar.

La importancia de estas traducciones catalanas en el siglo XIV y XV se ve reflejada en la cantidad de copias perfectamente conservadas que se custodian ahora mismo en las bibliotecas españolas, concretamente 16 incunables y 3 manuscritos (Kiviharju, 1995: 9). De los incunables poseemos dos ediciones, la de 1480¹³ impresa en Barcelona por Nicolau Spindeler —muy apreciada puesto que es el primer libro en catalán fechado que se imprimió en Barcelona y en toda Cataluña, lo que demuestra con mayor firmeza la importancia del tratado y su extensa difusión— y la edición de 1498¹⁴ impresa también en Barcelona y sin cambios¹⁵ significativos. La situación de los incunables castellanos del XV no es, a mi parecer, tan feliz puesto que únicamente se conserva una edición de Sevilla de 1494, dispersa en 18 incunables¹⁶ casi todos incompletos¹⁷ y con numerosas erratas (Beneyto, 1947: 31).

Por lo que se refiere a los manuscritos castellanos están siendo estudiados por un equipo de investigación de la Universidad de Valladolid (Diez, 2001) con el fin de elaborar una ulterior¹⁸ edición que, creo, aclarará muchas dudas. Ellos han reconocido 22 códices muy diversos, todos útiles —faltos del tercer libro—, que atribuyen la traducción castellana a cuatro autores distintos¹⁹ y que tampoco coinciden en lo referente a las fechas²⁰ en que pudo ser

¹² Según la edición de Beneyto (1947). Estoy a la espera de que publique sus trabajos el equipo de M^a Jesús Díez Garretas, de la Universidad de Valladolid.

¹³ Aegidius Romanus. *Regiment de prínceps*. Barcelona. Nicolau Spindeler; a *despeses* de Joan Çacoma. 2 de noviembre, 1480. Se conservan ejemplares en: Barcelona, A. Cap., B. Catal., BU; Huesca BP; Madrid BN; Palma BP; Tarragona BP; Villanueva y Geltrú B. Balaguer.

¹⁴ Aegidius Romanus. *Regiment de prínceps*. Barcelona. Joan Luschner; a *despeses* de Franch Ferber. 22 de octubre, 1498. Se conservan ejemplares en: Barcelona B. Catal., Madrid RAH, BN, B. Senada; Palma March.; Orihuela Sem.; Valencia BU. Respecto a la Comunidad Valenciana, modifiqué la información que recoge el Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español, puesto que además del ejemplar de Orihuela y de Valencia₁, se conserva otro (idéntico, aunque con diferente encuadernación y sin colofón) que llamaremos Valencia₂, con las signaturas BH INC. 168 y BH INC. 181, respectivamente.

¹⁵ Únicamente cambios formales, conforme a una nueva disposición de las planchas de imprenta; por ejemplo la distribución del texto pasa a ser de una columna a dos columnas en la edición de 1498.

¹⁶ Según el catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español, aunque si atendemos a las indicaciones de Beneyto (1947: 25) que habla de ocho impresos en la Biblioteca Nacional de Madrid, serían 21 incunables castellanos en total.

¹⁷ A pesar de que la versión tipográfica es la única que conserva la tercera parte del libro, parte que se debería estudiar detenidamente puesto que no se conserva en ningún manuscrito, Beneyto (1947: 31).

¹⁸ La crítica no considera satisfactoria la edición que publicó Beneyto (1947), puesto que no justificaba la procedencia de las partes del texto y resultaba ser más bien un compendio de ediciones elegidas intuitivamente.

¹⁹ Ponen en duda la atribución que tradicionalmente se había asignado a Castrojeriz, Díez (2001: 138).

²⁰ Estas oscilan desde un "que era por los años de 1340" a la datación de algunos en 1345 y otros en 1450. Todavía no se ha llegado a ninguna conclusión.

traducida la obra, aunque se ha acordado establecerla teniendo en cuenta los documentos que dan el año 1345 como más probable²¹.

De los manuscritos traducidos al catalán se conservan dos en Cataluña —los más antiguos— y uno en la Real Biblioteca de San Lorenzo del Escorial. El códice más viejo es el de Gerona datado en 1407²². El siguiente en orden de importancia cronológica es el de Barcelona, copia de 1411²³. En el Escorial se conserva el ejemplar de 1430²⁴, el único testimonio que posee prólogo y que firmemente atribuye la traducción catalana al carmelita Fray Arnau Stanyol²⁵. Aporta, además, una dedicatoria que nos permite aproximar la fecha de la traducción al catalán hacia la primera mitad del siglo XIV, seguramente antes del 1347:

Ací comença lo libre [...] declarat e explanat per Frare Arnau Stanyol del ordre de sancta Maria del munt del carne a instancia del molt alt magnificos princep lo senyor Infant en Jacme²⁶ Comte D' Urgell e vezcomte d'Ager.

La situación de estas traducciones, la castellana y la catalana, es evidentemente muy interesante, y merece un estudio más detallado que permita dilucidar la hipótesis de que la traducción catalana fuera anterior a la castellana, y posiblemente su inspiradora, algo muy probable dado que no hay que olvidar la importancia que la lengua y la cultura catalanas tuvieron durante el siglo XIV, la cercanía de los puertos de la Corona de Aragón a los centros aviñonenses e italianos y en consecuencia la entrada de las noticias y difusión de los textos europeos.

Para el planteamiento de esta cuestión he comparado el manuscrito 739 catalán de la Biblioteca de Cataluña, el incunable catalán, con la signatura 10-VI-20, de la misma biblioteca y la edición castellana de Beneyto (1947). He observado que la edición de Beneyto es muy similar a las ediciones impresas en catalán en la parte final del libro, el libro tercero. Puesto que Beneyto para publicar el tercer libro tuvo bastantes problemas, porque como he dicho anteriormente la mayoría de los testimonios castellanos carecen de esta parte, y admite que se basó en una edición incompleta y poco fiable, probablemente alejada de la traducción del resto del libro, se puede considerar que hubo una reconstrucción que contó con el apoyo de la traducción catalana. El prólogo de la edición castellana de Beneyto, sin embargo, presenta gran cantidad de similitudes con el manuscrito catalán, alejándose en este caso de la edición

²¹ Basándose en la nota que atribuye la traducción como ofrenda a Pedro I de Castilla “el cruel” (1350-69), hijo de Alfonso XI (1312-50).

²² Según Kiviharju (1995) es el Ms. 10, conservado en la Biblioteca del Seminario de Gerona. No se poseen más referencias.

²³ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 739; Kiviharju (1995) lo considera posterior, de 1441. He notado que posee varias anotaciones marginales que esquematizan el contenido de los capítulos. Podría tratarse de anotaciones del poseedor, pero también cabe la posibilidad de que sean fruto del ejercicio del revisor de la traducción. ¿Podrían ser el esquema que hizo mestre Aleix antes de desarrollar la glosa?

²⁴ Conservado en la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, ms. R.1.8.

²⁵ Tampoco poseemos más datos.

²⁶ *Jacme* era hermano de Pedro IV de Aragón “el ceremonioso” (1336-87) y sabemos que murió en 1347.

catalana del texto. Un ejemplo significativo es la comparación de varias frases de la misma parte del libro pero de los tres ejemplares diferentes que cotejamos:

tots regiments son [...] mas alguns son annuals, altres a vida, altres per successio en los fills (Inc. 10-vi-20).

alguns regiments son anuals, ço es assaber que duren un any, altres a vida de persona e altres per heretat e successio en los fills (Ms. 739).

ca algunos governamientos son mensurados por un anno e otros por vida de un omme, otros por heredamiento e por sucesión de fijos (Beneyto, 1947: 5).

Las similitudes son evidentes, hay elementos que se repiten y que podrían ser indicios de que los traductores castellanos conocían el texto catalán de la traducción de Egidio Romano. Hay múltiples ejemplos²⁷ de este tipo en tan solo 2 hojas, por lo que un estudio detenido de estas variantes, una *collatio* filológica, necesaria para la edición crítica del texto podría suponer un agradable descubrimiento para la historia y la difusión de las traducciones del *De regimine principum*. La edición que el grupo de Valladolid lleva a cabo es un paso fundamental para establecer a su vez el texto catalán. Es, indudablemente, labor de muchos filólogos, la búsqueda del esclarecimiento de la transmisión de textos de tanta importancia como el *De regimine principum*. Aquello que la hipótesis de la datación permite entrever, como he expuesto anteriormente, reclama un compromiso mayor, una tarea necesaria que sólo la edición de los textos castellanos y catalanes puede resolver.

BIBLIOGRAFÍA

- BENEITO PEREZ, Juan (1947): *Glosa castellana al Regimiento de Príncipes de Egidio Romano I, II, III*, Madrid, Instituto de estudios políticos.
- BIBLIOTECA DE CATALUÑA (1989): *Cataleg dels manuscrits de la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID (1989-1990): *Catálogo General de Incunables en Bibliotecas Españolas*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 2 v.
- BIZZARRI, Hugo (2000): "Fray Juan Garcia de Castrogeriz receptor de Aristóteles", en *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Age*, 67, pp. 225-236.
- CORAZZINI, Francesco (1858): *Del reggimento dei principi*, volgarizzamento trascritto nel 1288, Firenze.

²⁷ Brevemente cito otros dos ejemplos:

—“perpetua en si e fills” (Inc. 10-vi-20), “perpetuada en si mateix e en los seus fills darrers” (Ms. 739), “perpetuado en si e en los fijos, que vienen en pos de el” (Beneyto, 1947:6).

—“que sequint lo cami de vostres predecessors” (Inc. 10-vi-20), “que sequent les pegiades dels seus pares e precessors” (Ms. 739), “que siga las carreras de vuestros padres e predecesores” (Beneyto, 1947:6).

- DIEZ GARRETAS, M^a Jesús (2001): "Juan García De Castrogeriz ¿Traductor de Egidio Romano?", en *Poder y sociedad en la baja edad media hispánica. Estudios en homenaje al profesor Luis Vicente Díaz Martín*, tomo I.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús (1931): *Catálogo de los manuscritos catalanes de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 181 p.
- EGIDIO ROMANO (1498): *Regiment dels prínceps*, Biblioteca de Catalunya, Inc. 10-VI-20.
- <<http://www.Cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/09253959744681917532268/index.htm>> [Consulta: 5-3-2005].
- EGIDIO ROMANO (1480): *Regiment dels prínceps*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 739.
- GARCÍA ROJO, Diosdado y Gonzalo ORTÍZ DE MONTALVÁN (1945): *Catálogo de incunables de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 622 p.
- GUTIÉRREZ DEL CAÑO, Marcelino (1933): *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, Valencia, Imprenta de Antonio López, 3 v.
- KIVIHARJU, Jukka (1995): *Las glosas del Mestre Aleix de Barcelona en su edición catalana del De regimine principum de Egidio Romano y su versión navarro aragonesa*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- LAMBERTINI, Roberto (2004): "Giles of Rome", the *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. Zalta, <<http://plato.stanford.edu/entries/giles/>> [Consulta: 5-3-2005]
- LLANAS, Manuel (2003): "La edición barcelonesa: apuntes históricos", en *Barcelona metrópoli mediterrànea*, cuaderno central, <http://www.bcn.es/publicacions/b_mm/ebmm60/bmm60_qc54.htm> [Consulta:5-3-2005]
- MERISLAO, O. y L. SALVIO (1993): "Gilles de Rome en Romanz: un must des bibliothèquesprincières. Traduction en ansien d'un texte latin", en *Neuphilologische Mitteilungen*, 94, 185-94.
- MIQUEL ROSELL, Francisco (1958-1969): *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 4 v.
- PALANCA PONS, Abelardo y M.^a del Pilar GÓMEZ GÓMEZ (1981): *Catálogo de incunables de la Biblioteca Universitaria de Valencia*, Valencia, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 250 p.
- PUJOL, Joseph (2002): "Expondre traslladar i reescriure clàssics llatins en la literatura catalana del segle XV", en *Quaderns. Revista de traducció*, 7, pp. 9-32.
- SEGARRA AÑON, Isabel (2000): "El tractat Corona regum: l'humanisme Italia i el pensament polític de Joan Margarit", en *Actas del III Coloquio*

Internacional problemas y metodos de la literatura catalana. Literatura y cultura en la corona de Aragón nen los siglos XIII-XIV, en prensa, <http://udg.es/ilcc/Eiximenis/html_eiximenis/segarra_cregum.htm> [Consulta: 5-3-2005].

VV.AA. (2002): "The Colonna Family", *The churchs of Rome*, ed. Chris Nyborg, <<http://roma.katolsk.no/fam-colonna.htm>> [Consulta: 5-3-2005].

VV.AA. (2004): "Egidio Colonna", *Catholic Encyclopedia*, ed. Knight, <<http://www.newadvent.org/cathen/04127a.htm>> [Consulta: 5-3-2005].

VV.AA, (2005): *Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español*, <<http://www.mcu.es/ccpb/ccpb-esp.html>> [Consulta:5-3-2005]

WITTLIN, Curt (1998): "El oficio de traductor según Alfonso Tostado de Madrigal en su comentario al prólogo de san Jerónimo a las Crónicas de Eusebio", en *Quaderns. Revista de traducció*, 2, pp. 9-21.

ZARCO CUEVAS, Julián (1924-1929): *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, Madrid, Imp. Helénica, 3 v.

LA TRADUCCIÓN ITALIANA DE LA *COMPENDIOSA HISTORIA HISPÁNICA* DE RODRIGO SÁNCHEZ DE ARÉVALO

M^a José Bertomeu Masía
Universitat de València

Rodrigo Sánchez de Arévalo escribió la *Compendiosa Historia Hispánica* en los últimos años de su vida —entre 1463 y 1469— mientras era guardián del castillo de Sant'Angelo en Roma, donde muere el octubre de 1470.

Había nacido en 1404 en Santa María de la Nieva, en Segovia, en el seno de una familia de antiguo linaje, pues su padre se cree que fue don Alfonso Sagrameña¹ quien había sido enviado a Santa María de la Nieva por Catalina de Lancáster —esposa de Enrique III el Doliente— en 1392 a fundar un santuario.

Estudió Derecho y Teología en Salamanca entre 1422 y 1432. En 1433 fue enviado al Concilio de Basilea con la delegación castellana que encabezaba Alfonso de Cartagena en cuyo círculo en Burgos se refugió en numerosas ocasiones a lo largo de su vida. Una destacada participación en dicho concilio le valió ocupar diversas embajadas para Juan II y, a partir de 1454, para Enrique IV de Castilla, entre las que se pueden contar sus misiones ante el emperador Alberto de Austria², el duque de Borgoña, el rey de Francia, o diversos papas en la curia de Roma.

Paralela a su actividad diplomática se desarrolló su carrera eclesiástica. En 1439, al regreso del concilio de Basilea, obtuvo la canonjía del cabildo de Burgos y sucesivamente fue nombrado deán de León y, luego, de Sevilla. En 1457 Calixto III lo nombra obispo de Oviedo, cargo que ocupó hasta que en 1465 Paulo II lo nombra Obispo de Zamora, dos años más tarde, en 1467, de Calahorra y, en 1469, de Palencia. Los tres últimos obispados los ostentó sin ocupar nunca sus sedes pues desde 1455 fijó su residencia en Roma. Además de estos cargos eclesiásticos, en 1463 Paulo II lo designa alcalde de Castel

¹ Para quien desee profundizar en las circunstancias de su nacimiento y de sus orígenes familiares puede consultar la introducción de Penna (1959: I, xvi, LXXIV).

² En el concilio de Basilea se eligió un antipapa apoyado por Alberto de Austria y el duque de Milán, Filippo Maria Visconti, sin embargo, Rodrigo Sánchez de Arévalo expresó su apoyo al papa Eugenio IV como era el deseo de Juan II. Este hecho propició que fuera elegido para la importante tarea de exhortar a Alberto de Austria a mantener su fidelidad al "verdadero" pontífice.

Sant'Angelo, cargo que ocupó hasta su muerte en septiembre u octubre de 1470.

Su estancia en la fortaleza papal fue fundamental para el desarrollo del círculo humanista romano organizado alrededor de Pomponio Leto e integrado por personalidades como Nicolás de Cusa, Batolomeo Platina, Maffei, Campano, Fanzini o Caffarelli, todos apresados bajo la acusación de haber planeado el asesinato del papa en febrero de 1468 a raíz de un rumor, y todos ellos excarcelados un año después sin haber llegado a ser procesados³. Sánchez de Arévalo permitió y promovió la continuación de las actividades de estos humanistas por lo que, tras ser liberados, mantuvo una extensa correspondencia con ellos que tiene un gran valor para el estudio del desarrollo del humanismo en ese momento⁴.

Es precisamente durante esos años cuando escribe la obra que nos ocupa. Sin embargo, antes de entrar en ella nos gustaría ofrecer un breve panorama del resto de su producción. Fue un escritor muy prolífico aunque la mayoría de las veces sus obras giran entorno al argumento conciliar o legal⁵. La mayoría de su obra fue escrita en latín, así tratados como el *De Monarchia orbis*, "sobre las relaciones entre la Iglesia y el Estado" (Toni, 1935: 245) dedicado a Rodrigo Borgia; el *De remediis afflictæ Ecclesiæ militantis* dedicada al cardenal Bessarion, patriarca de Constantinopla; el *Dialogus de remediis schismatis*, articulado como un diálogo entre el propio Sánchez de Arévalo, un jurista y un desconocido Teodorico, sobre algunas cuestiones relativas a la monarquía papal y la preeminencia de éste como jefe de la Iglesia; o la obra *Contra tres propositiones Concilii Basileensis*, cuyo título trasluce ya el argumento conciliar.

Entre las obras de argumento estrictamente teológico destaca el *De pauperate Christi et Apostolorum* dedicado a Paulo II y cuyo argumento es "la pobreza de Cristo, creador y dominador de todas las cosas y sobre la de sus apóstoles y acerca de la indigencia y mendicidad que El y sus apóstoles tuvieron" (Toni, 1935: 281).

El *Speculum vite humanæ* destaca sin duda como obra sobre tema moral y fue el texto que dio fama a Rodrigo Sánchez de Arévalo. Escrita en 1468 vio 16 ediciones antes de acabar el siglo junto a varias traducciones al alemán, al francés y una al español de Francisco de Arce, en Toledo en 1498, con el título de *Espejo de la vida humana*.

³ Otros escaparon como Callimacho, Glauco o Petreyo.

⁴ No entraremos en la polémica sobre si Sánchez de Arévalo es un hombre de la Edad Media o del Renacimiento, sin embargo, recomendamos el artículo de Kohut (1980).

⁵ Nos limitamos a consignar aquí algunas de las más importantes, para quien esté interesado en la vasta producción de Rodrigo Sánchez de Arévalo recomiendo el capítulo dedicado a ella en la obra de Teodoro Toni (1935: 12), donde además ofrece una recopilación de los manuscritos e impresos conservados de sus obras, no completo del todo pero muy útil en cualquier caso. Citamos siempre de este texto de Teodoro Toni.

A todas estas obras hay que sumar tratados de asuntos varios, sermones, multitud de oraciones de varios temas desde el teológico al histórico así como una extensa correspondencia.

En castellano compuso solamente dos obras, ambas posteriores a junio de 1454— pues van dedicadas a Enrique IV que ocupó el trono en esa fecha— y anteriores a agosto de 1457 —porque en ambas declara ser aún deán de León y Sevilla y fue nombrado obispo de Oviedo en agosto de 1457—: el *Vergel de los Príncipes* y la *Suma de la política*. La primera es una obra que se sitúa en la tradición de los regimientos de príncipes tan abundantes durante la Edad Media a partir del *De regimine principum* de Egidio Romano. La segunda es una guía para la fundación y gobierno de una ciudad compuesta a instancias de un caballero llamado Pedro de Acuña (Toni, 1935: 243).

Y, por fin, la *Compendiosa Historia Hispánica*. Ya hemos indicado que fue compuesta durante varios años. En el propio texto se encuentran testimonios del arco temporal. Por ejemplo, en un momento determinado dice Sánchez de Arévalo “Iohannes Rex Castelle [...] misit me Rodericum episcopum palentinum: tunc in minorem agentem oratorem fuum / ad Imperatorem Fredericum [...] et ibidem manens librum edidi videlicet Dialogum de auctoritate R. Pontificis” (Sánchez de Arévalo, 1470: 346-347)⁶. Unos folios después, narrando un encuentro entre Enrique IV y Luis XI de Francia “fuit aut prima eorum confabulatio dimidium aprilis huius presentis anni domini MCCCCLXIII” (Sánchez de Arévalo, 1470: 354). Robert Tate afirma que éste es precisamente el último hecho histórico narrado (Tate, 1970: 119) aunque en realidad lo último que se menciona en la obra es la ida a Roma de Federico III de Austria en 1469.

La obra es, como el título declara, un compendio de la historia de España dividido en cuatro partes en el que el autor pretende tratar

de eius situ et descriptione, salubritate ac ubertate gentisque humanitate et ad religionis cultum pietate ceterisque eiusdem regionis laudibus ; demum de Gothorum, Vandalorum et ceterorum ad Hispanias accedentium origine et in Hispania regnantium antiquitate, necnon de regnorum erectione regumque successione ac claris illorum successibus; tandem pro ampliore historie ornatu inter ipsa Hispanica gesta inseruntur breui priscorum Romanorum, Grecorum et aliorum exterorum antiquorum clarissima gesta, dicta et insignia documenta, ad cuiusuis principiantis, potentis seu nobilis ac priuati hominis (Sánchez de Arévalo, 1470: p.30)⁷.

El propósito que el mismo Sánchez de Arévalo declara es el de corregir lo que él considera concepciones erróneas sobre la historia de España continuando los modelos de Isidoro, Lucas de Tuy y la *Historia Gothica* de Rodrigo Jiménez de Rada:

Falluntur plurimum qui Hispaniarum laudes, patrie situm, gentis religionem et cultum atque uirtutes et studia, bellorum quoque uictorias aut nolum aut scire negligunt [...] Ut igitur huiusmodi hominum error tanto apertius a mentibus sensorum exulet

⁶ Esta cita indica el texto impreso en Roma en 1470 por Uldrich Hann. Más adelante, cuando citemos de la traducción italiana, prescindiremos de la fecha ya que el manuscrito no está datado e indicaremos mediante la abreviatura it. que se trata de la traducción y no de la edición latina.

⁷ Una edición con introducción y prólogo, junto con una traducción al español se puede consultar en el artículo de Charlo Brea (2002).

quanto est a ueritate remotior, mandauit mihi Serenitas T<ua> [...] ut nostram Hispaniam, imo tuam, que occidentis plagam tenet ad aliorum potius quam tuam instructionem breuissime describerem ac paucis quibusdam [...] Verum quia nonnulli sancti et egregii uiri res Hispanicas sumatim descripsere prouintie situm [...] inter quos beatus Isidorus [...] rursus id ipsum egit Lucas Tuden<sis>, deinde Rodericus, sancte sedis toletane archipresul, eorumdem regum successiones pariter et successus usque ad tempora Fernandi huius nominis III (Sánchez de Arévalo, 1470: Prólogo, pp.31-33).

La primera parte es en realidad una fusión de la tradicional *Laus Hispaniae* con “detalles geográficos suministrados por la erudición humanista reciente. De ella emerge el retrato moral del homo hispanicus” (Tate, 1970: 87). En efecto se trata de una descripción de algunos aspectos físicos y geográficos en forma de laude pues en ella explica:

salubritatem terreque feracitatem, auri argentineque ac ceterorum metallorum et mineralium diuitias ac fecunditatem, gentis quoque religionem, fidem, amicitiam, humanitatem, strenuitatem; denique ac ceteras hominum et glebe Hispaniae laudes et preconia breui interseram, situm rursus Hispaniarum illarumque descriptionem respectu ceterorum orbis climatum et regionum, antiquitatem denique principatus Hispanici regnorumque erectionem, sed et diuisionem et quando et quomodo et a quibus inceperunt, ac in quo tandem regno Hispaniae titulus resideat; rursus in ea parte Grecorum, Penorum ac Romanorum ad Hispanias ingressum, initium denique et originem principatus Gotorum, Astrogotorum, Vandolorum, Alanorum, Ugnorum, Sueuorum illorumque ad Hispanias accessum et incolatum et principatum sucitine perstringam (Sánchez de Arévalo, 1470: 32-33).

A partir de ahí la obra se centra en la historia de los reyes godos hasta que llegamos a Pelagio que según Sánchez de Arévalo inicia el relato de la “a reparatione Hispanie inchoando uidelicet post infelicem cladem usque ad Fernandum III predictum” (Sánchez de Arévalo, 1470: 33) hasta completar lo que él ve como el linaje entero de los reyes españoles hasta el propio Enrique IV en la tercera y la cuarta parte.

Las tres primeras partes son en realidad reelaboraciones de las fuentes que él mismo declara sobre todo la de Rodrigo Jiménez de Rada y su historia de los godos. La cuarta parte pretende explicar las líneas sucesorias reales a partir de Fernando III y hasta Enrique IV; la diferencia estará en que ahora no sólo utilizará las fuentes mencionadas y otras declaradas a lo largo del texto sino que se pondrá a disposición del lector “enarrandis rebus testimonium uerissimum, veluti qui partim corpus dedit historie et Hispaniarum oras littoraque et angulos a mari usque ad mare seriose ac personaliter peragraui atque conspexi” (Sánchez de Arévalo, 1470: 34), pues lo que se narra es siempre “verissimum” cuando es narrado por alguien que fue testigo presencial.

Este breve esbozo de la obra no pretende más que introducir los aspectos básicos de la misma. Veremos ahora las cuestiones específicas a la traducción que nos ocupa.

De la *Compendiosa Historia Hispanica* se conservan bastantes testimonios en diferentes bibliotecas del mundo. Se conservan tres ediciones impresas: la primera vio la luz en Roma en 1470, de manos de Ulrich Hann, y es la edición que cuenta con más ejemplares en las bibliotecas españolas, hay cuatro en la Biblioteca Nacional de Madrid, otro en la Biblioteca Capitular de

Toledo⁸, etc. La segunda edición está en un volumen publicado en 1579 titulado *Rerum hispanicarum scriptores aliquot* que recoge varias crónicas de España. De ella también se conservan bastantes ejemplares, dos en la Biblioteca Nacional, otro en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, etc. Por último, en 1603 se publicó un volumen titulado *Hispania Illustrata* que también contiene la obra.

Por lo que respecta a los testimonios manuscritos podemos dar noticia del que se conserva en la Biblioteca Vaticana en Roma que es un códice del siglo xv en pergamino⁹; el que se conserva en la Biblioteca Laurenziana de Florencia¹⁰ o el de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia¹¹; por último, los dos de la Biblioteca Nacional de Madrid, uno del siglo xv¹² y otro del siglo xvi¹³.

De todos los autores que recogen los testimonios de la obra, sólo Tate (1970: 122, nota 13), incluye esta traducción italiana que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Valencia, el resto la dejan fuera¹⁴.

Por lo que sabemos la obra formó parte de la biblioteca del Fernando de Aragón, duque de Calabria, y estaba incluida en los bienes que regresaron a la península en 1527 cuando el duque de Calabria, con ocasión de su boda con Germana de Foix pide que se le envíen todos los bienes que tenía en Italia junto con un inventario de los mismos, bienes que incluían la gran biblioteca familiar comenzada por su abuelo Alfonso el Magnánimo y su padre Ferrante, rey de Nápoles, que contenía esta traducción. No podemos saber si la obra la encargó su padre, que murió en 1494 o él mismo. En todo caso, en el inventario de los bienes se puede leer respecto a este texto lo siguiente:

277. Le croniche de Spagna in lingua [i]taliana vulgare, de volume de foglio bastardo, scripta de littera corsiva in carta bambacina. Comenza: *Hanno grande errore colloro che non curano havere notitia de le laude de la Hispagna, et in fine: de colui lo quale*

⁸ Para un catálogo bastante completo de los testimonios conservados de la *Compendiosa* se puede consultar el artículo de Charlo (2002: 96-98), y para uno de todas las obras de Sánchez de Arévalo el texto de Toni (1935: I y II, 349-360).

⁹ Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Lat. Urbin. 487.

¹⁰ Florencia, Biblioteca Laurenziana, fondo Ashburham, 1282, ff.1-66. La referencia a este manuscrito es de Tate (1970: 120, nota 12) quien además especifica que está incompleta ya que falta "la historia antigua de la península hasta el tiempo de los visigodos".

¹¹ Fondo Magliabecchiano, 161. Este testimonio no es citado por ninguno de los estudiosos de Sánchez de Arévalo, la referencia proviene de Paul O. Kristeller (1995).

¹² Madrid, Biblioteca Nacional, Cod. F.107, moderno 1521.

¹³ Madrid, Biblioteca Nacional, Cod. Q-48, moderno 5773. Hay varios manuscritos más en la Biblioteca de la Academia de la Historia, en la Biblioteca de Palacio, en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca y en la Biblioteca Colombina de Sevilla, pero se trata de copias del impreso de 1470 y no tienen valor como fuente primaria. En cualquier caso me remito a los artículos citados en la nota 17 para quien desee las referencias bibliográficas completas.

¹⁴ Charlo (2002: 97) sí que incluye este manuscrito en su catálogo pero no especifica que se trata de una traducción sino que lo incluye entre el resto de testimonios latinos de la obra.

è *benedetto in secula seculorum. Amen.* Coperto de coiro russo. Signati: Croniche
17. Notato alo imballaturo a foglio 31 partita 4^a¹⁵.

La traducción es anónima, el nombre de su autor no es declarado en ningún momento; y tampoco está datada, aunque es de suponer que la obra fuera traducida a finales del siglo xv. Se trata de un códice manuscrito en papel, con una filigrana de cuerno suspendido a mitad del folio¹⁶. La obra tiene 194 folios sin numerar, con iniciales miniadas en azul y oro y con anotaciones manuscritas en los márgenes en color rojo. Se encuentra en un estado de conservación perfecto, excepto algunos folios finales donde encontramos pequeños agujeros, pero no manchas.

El traductor comienza directamente por el prólogo de la obra saltándose la traducción del texto latino en el que se presenta la obra y la dedicatoria que se encuentra al inicio del prólogo, por lo que en realidad faltan el título y la declaración del autor de que la obra está dedicada a Enrique IV, además de la tabla general de materias¹⁷.

La traducción es muy fiel al original latino, tanto que en ocasiones mantiene expresiones o palabras latinas quizá porque no ha entendido del todo su significado. De hecho, es el propio traductor quien asegura traducir “secondo la littera” (Sánchez de Arévalo, s. xv: ff. 188r), sin embargo, interviene en diversas ocasiones a lo largo del texto para comentar algunas de las afirmaciones del autor original. Así por ejemplo en el segundo capítulo de la segunda parte, cuando Sánchez de Arévalo habla de Faphila, hijo de Pelagio y su sucesor en el año 730, comenta que murió por el ataque de un oso al que perseguía en una caza; entonces el traductor, en lugar de traducir sin más el fragmento, nos ofrece una glosa, un comentario al pasaje que no traduce¹⁸:

ff.56r [...] Fo grandissimo cacciatore Faphila, per essere homo impigro et laborioso.
*Prende dispiacere lo auctore, Faphila seguitando uno orso essere stato morto// ff.56v
et dice essere poca prudentia exponere ad questi pericoli senza che sia necessario,
maxima de combattere voluntariamente con le fere alle quale la natura li ha
concessa defensione contra li perseguenti, et come è naturale la defensione in le*

¹⁵ Agradezco especialmente a M^a Cruz Cabeza Sánchez-Albornoz la transcripción de este fragmento que pertenece al trabajo de edición del manuscrito del inventario que está llevando acabo junto con la doctora Júlia Benavent.

¹⁶ Véase Briquet *Les filigranes. Dictionaire historique des marques du papier*. Hay varias filigranas que pueden corresponder a la que se ve en los folios de este texto y todas proceden de papel fabricado en el centro o en el sur de la península italiana a finales del siglo xv, bien de Nápoles (n^o 7693 en 1459, 1461-1465, 1458-1471; n^o 7697, entre 1480-84) o de Roma (n^o 7693 entre 1461-1479).

¹⁷ El *incipit* del texto latino comenzaba así “*Incipit Comendiosa Historia Hispanica, in qua agitur de eius situ et descriptione, salubritate ac ubertate gentisque humanitate et ad religionis cultum pietate [...] edita a Roderivo Santii utriusque iuris ac artium professore, episcopo palentino, Hispano Sanctissimi domini nostri domni Pauli Pontificis Maximi in castro suo Sancti Angeli de urbe romana prefecto*” y la dedicatoria que encabeza el prólogo dice “*Serenissimo ac invictissimo principi D. Henrico IIII Castelle et Legionis Regi excellentissimo [...] castri Sancti Angeli alme urbis Rome pro Sanctissimo domino domino Paulo secundo Pontifice Maximo castellanus se ipsum cum supplici recommendatione*”. Véase Charlo (2002: 98-99).

¹⁸ Señalo en cursiva el fragmento que corresponde al traductor y no a la traducción del texto latino original.

ferè, cossì dice essere contra ragione de perseguitarele, che non sapeno ledere si non sono non tanto provocate, ma offese. Tale exemplo se lege de Addone morto da un porco salvagio et de Athis figlio de Creso che, essendo ale mano con un porco, fu morto de una lanza de Adrasto suo amico. Concedano questo al auctore per la morte de Faphila, ma nissuno po' negare nulla più vera imagine de disciplina militare essere che la caccia, secundo Virgilio, in più lochi. In questo tempo in Roma sedeva Gregorio Tertio (Sánchez de Arévalo, s. xv: ff. 56r-v).

Sin embargo esta intervención no es la única, ni siquiera la más importante. De hecho hacia el final de la obra encontramos otra intervención que nos da alguna pista, si no de la identidad del autor sí acerca del proceso de la traducción, pues sí deja claro que su oficio es traducir “da latino in vulgare” (Sánchez de Arévalo, s. xv: ff. 188r) y no al revés como afirmaba Gutiérrez del Caño¹⁹, quien pensaba que el texto se escribió originalmente en italiano y de él derivaron las traducciones italiana y castellana.

Este último paréntesis del traductor es bastante largo pues ocupa dos folios e incluye, además de diversas alusiones clásicas, dos citas de la *Eneida* de Virgilio en latín, en concreto del libro IX, versos 603-613 y 614-620.

La intervención parece estar motivada de nuevo por un comentario de Sánchez Arévalo entorno a la caza, esta vez con referencia a Enrique IV. Entonces el traductor decide que tiene algo que decir al respecto y declara que el autor debería hablar también de algunos hechos acaecidos en la curia papal. Aportamos el fragmento completo de esta intervención:

Benché sia lo officio nostro traducere da latino in vulgare, secundo la littera, impetrare [...] ²⁰ venia dicendo che lo nostro auctore parlando della caccia converte la sua historia in satyra, quanto farria meglio de exclamare contra la corte de Roma in la quale io cognosco previti che usano alla caccia fiaschi et corni in forma de brevii in contempto della ecclesia, et maxime lo che me pare sentire incantare la luna et renovarese la festa de Baccho. Tal volta vole inferire che non sia caccia nulla più certa et approbata, che de sepellire corpi morti, alli quali soncto spetie de exequii volano come corvi. Se damna la caccia per essere pericolosa forzi commenda quelle, che se frequenta da loro con passi et inganni de volpe andare ad caccia de lepori, perché non grida contra Hercule et Theseo, che domarono con la caccia molti monstri. Non vede lui che in corte de Roma sono alcuni gran prelati che alla guardia de casa tengono li lupi per mostrare quanto li siano exosi li cani et cossì nascie fra cani et lupi tanto urulato et latrato che impedescono lo offitio divino: in le bene citate è posto lo premio ad tucti quelloro che ammazano la fera et questo non è ordinatione moderna ma antiquissima observata dalli athenesi / f. 188v molte constitution sono facte che li clerici non vadano alla caccia, forsi per questo hanno grande invidia de li layci, et si non vole reprendere athenensi, reprecanda li lacedemonii alli quali Ligurgo li ordinò la caccia, se non volesse litigare con le communità, li responderà Cyro, Alexandro Magno et Pyrro, overo non intendesse barbari et greci che la caccia sia licita, li responderà lo suo Viriato, et Adriano Imperatore. Et perché non oppone Viriato essere stato più pastore che cacciatore, voglio supplicare ad ciasche lectore che me sia licito rispondere la caccia essere coniuncta con lo pastore in p<r>oximo grado de affinità et da questa nascere la vera militia secundo declara Virgilio, figliolo della natura la quale fé preclaro testimonio in questi versi:

Durum a stirpe genus natos ad flumina primum
deferimus sevoque; gelu duramus et undis

¹⁹ Gutiérrez del Caño dice “la presente historia debió escribirla por orden de Paulo II y no de Enrique IV y de ella debieron hacerse las traducciones latina y castellana” (1992: III, 158).

²⁰ Hay un agujero en el papel que impide ver la palabra.

LA TRADUCCIÓN ITALIANA DE LA *COMPENDIOSA HISTORIA HISPANICA* DE RODRIGO SÁNCHEZ DE
ARÉVALO
M^{ra} José Bertomeu Masiá

venatus invigilant pueri; silvasque fatigant
flectere ludus equos et spicula tendere cornu
at patiens operum ferro que assueta inventus
aut rastris terram domat aut qualis oppida bello
omne eum ferro teritur versaque invencum
terga fatigamus asta nectarda senectus
debilitat vires animi mutatque vigorem
cavitiem galea prenimus semperque recentes
asportare iuvat predas et vivere raptu.

Ad questo testimonio accede la autorità de Carolo Magno, primo Imperatore occidentale che, venendo più fiato in favore della ecclesia essendo principe unico et gran cacciatore, delectandose della lictera, inimico del ocio affirmano quelli versi de Virgilio convenirse molto // f. 189r alli previti, li quali antepongono li canti et balli, lo gioco et luxuria alla vera disciplina militare:

Vobis picta croco, fulgenti murice vestis
desidei cordi, iuvat indulgere choreis,
et tunice manicas et habent redimicula mitre
overe Frigue, neque enim Friges, ite per alta
Dindima, ubi assuetis bisorem dat tibia cantum!
Timpana vos buxus que vocat et Berencinthia matris
idee sinitie arma viris et cedite ferro (Sánchez de Arévalo, s. xv: ff. 188r-189r).

Si atendemos a la lengua del texto se pueden observar algunos rasgos que delimitarían la zona de procedencia del traductor. Aparte de numerosos latinismos tanto léxicos como gráficos, la mayoría de rasgos nos conducen hacia un italiano centro-meridional. En particular se mezclan rasgos del romanesco y del napolitano. Del primero encontramos por ejemplo el uso de algunos pronombres en función sustantiva como *quilloro* o *quistoro* —de ‘coloro’ y ‘costoro’ italianos— que provienen de las formas particulares del romanesco ‘questoro’ y ‘queloro’; también el uso del indefinido *ciasche*. Con el napolitano se puede relacionar pronombre lloro o la terminación <-cze> en *dulcecze* y *chiarecze* provenientes de las formas latinas *-ital/-ities*.

Es indudable pues, ante lo expuesto, que esta traducción de la obra *Compendiosa Historia Hispanica* cumplía una función relevante en el círculo del humanismo napolitano. Es fácil suponer que también la debió cumplir en los ambientes humanistas romanos, frecuentados por el autor. Si bien esta dimensión ha de ser retomada obligatoriamente por estudiosos del humanismo español e italiano, como episodio de gran interés para ambos, no debemos descuidar tampoco ni la trascendencia de la obra, ni la divulgación en italiano de su contenido.

Que haya formado parte del humanismo de la corte napolitana no sorprende a nadie. Pero las noticias aportadas podrían verse ampliadas con la edición del texto italiano, seguro guardián de muchos otros datos que sobre la difusión de este texto en italiano hasta hoy desconocemos. La historia de los humanismos español e italiano se presenta de nuevo unida y de esta forma será necesario estudiarlo.

BIBLIOGRAFÍA

- BRIQUET, Charles-Moïse (1968): *Les Filigranes. Dictionaire historique des marques du papier: (1282- 1600)*, 4 vols., 2ª ed., Amsterdam, Allan Stevenson.
- CHARLO BREA, Luis (2002): "Medievalismo y Renacimiento en Sánchez de Arévalo: El prólogo de su obra *Compendiosa Historia Hispanica*" en *Actas III Congreso Hispánico de Latín Medieval* (León, 26-29 de Septiembre de 2001), Universidad de León, pp. 93-104.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (1994): *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos*, Madrid, Gredos.
- GULLÓN, Ricardo, dir. (1993): *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Vol. II, Madrid, Alianza Diccionarios.
- GUTIÉRREZ DEL CAÑO, Marcelino (1992), *Catálogo de manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, Valencia, Librerías París Valencia.
- HAIN, Ludwig (1966): *Repertorium bibliographicum, in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD. typis expressi ordine alphabetico vel simpliciter enumerantur vel adcuratius recensentur*, Milán, Görlich.
- KOHUT, Karl (1980): "Rodrigo Sánchez de Arévalo (1404-1470) frente al humanismo italiano" en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, pp. 431-434.
- KRISTELLER, Paul O. (1995): *Iter Italicum: accedunt alia itinera: a database of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, Leiden, E.J. Brill, ed. CD-Rom.
- PENNA, Mario (1959): *Prosistas Castellanos del siglo xv*, Vol I, tomo XVI, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles.
- ROHLFS, Gerard (1966-69): *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi.
- SÁNCHEZ DE ARÉVALO, Rodrigo (1470): *Compendiosa Historia Hispanica*, Roma, Uldrich Hann.
- , (s. xv): *Compendiosa Historia Hispánica*, Biblioteca de la Universidad de Valencia, Ms.411, en italiano.
- TATE, Robert (1970): *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo xv*, Madrid, Gredos, pp. 74-122.
- TONI, Teodoro (1935): "Don Rodrigo Sánchez de Arévalo (1404-1470). Su personalidad y actividades. El tratado «De pace et bello»" en *Anuario de Historia del Derecho Español*, 12, pp. 97-360.
- TRAME, Richard H. (1958): *Spanish Diplomat and Champion of the papacy*, Washington.

APROXIMACIÓN AL REINO DEL PRESTE JUAN EN LITERATURA DE VIAJES DE LA EDAD MEDIA ESPAÑOLA

Ana Belén Chimeno del Campo
Universidade de Vigo

Este análisis no pretende ser más que un elemental acercamiento a la materia del Preste Juan en los libros de viajes más representativos de la literatura española del Medioevo. Para ello empezaremos por familiarizarnos con el contexto histórico de las obras y del propio mito.

Debemos situarnos en el siglo XII, época en la que Europa atraviesa una convulsa situación política y religiosa. Por un lado, las relaciones internas en el continente se caracterizan por una división cada vez más acentuada entre el poder religioso y el poder político; por otro, se está librando una batalla encarnizada en Tierra Santa tratando de detener el avance de las tropas musulmanas: nos hallamos en época de la tercera cruzada. En otros lugares del continente, como es el caso de la Península Ibérica, los cristianos se encuentran en plena reconquista de los territorios ocupados tras siglos de invasión árabe.

En este entorno proliferan los libros de viajes. Los desplazamientos por el mundo conocido, así como las grandes exploraciones al Lejano Oriente, despiertan el interés de toda suerte de personajes errantes; embajadores, peregrinos, cruzados y aventureros se disponen a desvelar las incógnitas de un misterioso mundo cuyos verdaderos límites se hallan aún por descubrir. Así, impulsado por imperativos de diferente índole, sean estos religiosos, políticos o comerciales, el hombre del medioevo, haciendo gala de una asombrosa valentía, se abre camino a través de territorios ignotos de los que posee dudosa información.

Estos recorridos comienzan a difundirse de forma oral para dejar más tarde constancia escrita. Los trotamundos relatarán con mayor o menor habilidad lo más significativo de su experiencia con la intención de que sus vivencias sean transmitidas y sirvan de precedente para exploraciones posteriores. La repercusión de estas obras es notable en la mayor parte de los casos. Las noticias llegadas de regiones lejanas causan admiración a cuantos les son reveladas y aumentan el interés por descubrir nuevas rutas, nuevos lugares y nuevas historias.

Los últimos siglos de este período resultan particularmente prósperos en cuanto al legado literario de los viajeros. Comienzo mi andadura haciendo un sucinto recorrido por los periplos que juzgo máximos exponentes del género viajero en el medioevo hispánico. Mi corpus se constituye de cinco obras. En

primer lugar, el *Libro del Conosçimiento* (aproximadamente de 1390), las *Andanças* de Pero Tafur (de 1439) y la *Historia del Infante don Pedro de Portugal atribuida* a Gómez de Santisteban (en torno a la segunda mitad del siglo XV); todas ellas escritas originariamente en lengua castellana. Completan esta selección dos ilustres precedentes del género dentro de nuestras fronteras: los *Viajes* de Marco Polo (escrita en 1299) y *Los viajes de Sir John Mandeville* (fechado aproximadamente en 1347). A pesar de no pertenecer éstas estrictamente a la literatura española, sí hallamos desde fechas muy tempranas manuscritos de una y otra obra en lenguas peninsulares, llegando a alcanzar una difusión extraordinaria en el territorio hispánico. En adelante nos ayudará saber que sólo dos de las cinco obras mencionadas responden a un viaje realmente efectuado; éstos son los periplos de Marco Polo y Pero Tafur. Las demás narraciones son producto exclusivo de la inventiva de sus autores.

Teniendo en cuenta la materia que nos ocupa, la característica que considero más interesante de cuantas se atribuyen a la literatura de viajes es la incorporación de elementos míticos y maravillosos a la narración¹. El legado legendario de autoridades clásicas como Plinio el Viejo, Solino o el propio San Isidoro, los milagros y prodigios celestiales descritos en las Sagradas Escrituras, así como las tendencias mitificadoras de personajes históricos de la talla de Alejandro Magno, son algunas de las causas responsables de la existencia de un marco fabuloso común inscrito en la conciencia colectiva de la sociedad medieval. La maravilla consigue instalarse en la vida cotidiana sin despertar ningún tipo de recelo².

No nos resultará difícil, por tanto, entender el sorprendente alcance social, político y religioso que adquiere uno de los mitos más prolíficos de la Baja Edad Media: la leyenda del Preste Juan.

Todo comienza cuando en 1165, el emperador bizantino Manuel Comneno recibe una misiva escrita por este personaje declarándose soberano de las Tres Indias, hombre opulento y poderoso que ostenta los títulos de rey y sacerdote, y cuyo más fervoroso deseo es ayudar a los cristianos de Occidente a recuperar el territorio ocupado por los infieles islámicos.

Esta carta, transmitida a su vez a Federico Barbarroja, entonces emperador germano-romano, provoca el nacimiento de una renovada confianza en el triunfo definitivo de los cruzados. La idea de un aliado cristiano al otro lado del mundo reaviva las esperanzas de acabar definitivamente con la ocupación musulmana.

Podemos considerar sin miedo a equivocarnos que la leyenda del Preste Juan se populariza a partir de la difusión de este documento. El origen del personaje se forja a partir de diversos hechos constatados. Las hipótesis con mayor peso en el panorama crítico son tres: la que identifica al Preste Juan con

¹ Para un estudio del género y de la literatura viajera medieval acúdase a Carrizo Rueda (1997), Beltrán (2002), Fick (1976), Gómez Redondo (1999: II, III), López Estrada (2003), Pérez Priego (1984) y Rubio Tovar (1986).

² Véase Le Goff (1985).

un monarca etíope de religión cristiana, la que considera que se corresponde con el líder asiático del pueblo de los kara-kitai, Ye Liu Dashi, y finalmente, la que interpreta la leyenda desde una visión alegórica considerándolo un instrumento para la instrucción moral³.

Pero más allá de las raíces históricas del mito, convendría recordar que este personaje da vida a una de las farsas mejor tramadas de la Historia, alimentada durante siglos por una copiosa literatura fantástica y también por otra pretendidamente científica. No es de extrañar, pues, que los libros de viajes recojan también aclaraciones sobre este singular héroe, de cuya existencia tangible pocos son los que dudan.

En las obras analizadas podemos rastrear la particular visión que cada viajero tiene del Preste Juan. Los aspectos más representativos que se reúnen en los textos afectan, por una parte, a la ubicación geográfica e histórica del reino fabuloso, y por otra, a la descripción del monarca y de sus excepcionales súbditos.

Para acercarnos a la visión geográfica que nuestros autores tienen acerca del reino cristiano de Oriente, primero debemos hacernos una idea aproximada de la concepción que de la Tierra se tenía en la época. El mundo era, ciertamente, una incógnita. A pesar de los diversos viajes que ya habían efectuado a la India algunos aventureros y comerciantes, la conciencia que se tenía de estos lugares era todavía oscura e insuficiente, hasta el punto de desconocerse los límites orientales de China, Catay en la época. Tampoco África había sido explorada por completo. Se suponía que su extensión no abarcaba más allá del Ecuador y que el río Nilo tenía su manantial en el interior del Paraíso. No se empezarán a conocer las costas occidentales del continente hasta alrededor de 1434, fecha en la que se inician las navegaciones portuguesas⁴.

Por todo esto, la lejanía es un elemento imprescindible en la recreación del espacio mitológico medieval. Lo desconocido se ajusta a las necesidades de lo irreal conformando el contexto propicio para dar rienda suelta a la imaginación. En un principio se buscó el prodigioso reino en Asia, para más adelante, tras perder las esperanzas de hallarlo en este continente, comenzar de nuevo la búsqueda en el África oriental, último recodo de fantasía anterior al descubrimiento del Nuevo Mundo.

Realizaré a continuación una panorámica geográfica sobre el reino del Preste a partir de las cinco obras propuestas anteriormente. Dependiendo de las fuentes empleadas, cada autor situará el fabuloso imperio en un punto geográfico distinto.

Marco Polo identifica las llanuras de Tenduc, en la estepa mongola, con los dominios del primer Preste Juan y sus descendientes. Es el único de

³ Véase Beckingham y Hamilton (1996), Denison Ross (1926), Gumilev (1994) y Nowell (1953).

⁴ Véase Terán (1987).

nuestros autores que desmitifica al héroe desposeyéndolo de toda su magnificencia al convertirlo en súbdito del Gran Khan⁵:

Partiendo de allí se llega a Tenduc, región situada en dirección a Levante repleta de pueblos y ciudades; es ésta una de las regiones en las que solía habitar aquel famoso y gran rey al que los latinos llaman Preste Juan. Mas ahora estas tierras pertenecen al Gran Khan, pues todos los descendientes del Preste Juan son hoy súbditos suyos. Continúa gobernando esta provincia un rey que proviene en línea directa del Preste Juan, y él a su vez también lo es y también se titula de este modo; es sacerdote cristiano, tal como lo son todos los cristianos de estas tierras, mas su nombre es Jorge y la mayor parte de su pueblo es de religión cristiana. Gobierna el país en nombre del Gran Khan, aunque no reina sobre todos los territorios que pertenecían al antiguo Preste Juan, sino sólo sobre una parte de ellos (Polo, 1998: 159).

John Mandeville, por contrapartida, se recrea en la descripción del mítico reino sin escatimar en detalles. Como ya hiciera Marco Polo, sitúa al Preste Juan en territorios limítrofes con los del khanato mongol en Asia y reparte sus dominios en diferentes islas y terruños atribuyéndoles características a cada cual más insólita:

Este emperador, Preste Juan, domina una vasta extensión de tierras donde hay muchas y muy nobles ciudades y buenas villas, además de muchas islas grandes y anchas. Pues toda la tierra de la India está dividida en islas debido a que los ríos que nacen en el Paraíso, al discurrir por ella, la dividen en muchas partes (Mandeville, 2001: 283).

Pero Tafur elige la India como punto geográfico para ubicar la leyenda. Sin embargo, más cauto que el resto de sus compañeros, se sirve de un personaje adicional para aportar información sobre el señorío del Preste. Se trata del viajero italiano Nicolo de Conti, cuyo testimonio sobre el territorio hindú permite a Tafur incluir una nota de maravilla en su viaje. Así inicia el relato de sus peripecias:

é yo, como llegué á la India, fui levado al Preste Juan, el qual me resçibió mucho bien é fizo muchas merçedes, é me casó con esta muger que aquí traigo, é estos fijos allá los uve, que cuarenta años a que bivo en la India con grant deseo de bolver a mi tierra (Tafur, 1995: 61).

Gómez de Santisteban es el último de nuestros autores que localiza el fabuloso reino en la India Mayor⁶. Hacia el Imperio del Preste dirige sus pasos la comitiva del Infante don Pedro atravesando lejanos lugares y enfrentándose a peligros diversos. Finalmente llegan a la ciudad donde besarán la mano del Preste Juan:

Por estos paises caminamos con todo cuidado y reserva, lo que no nos hubiera servido de nada si la suerte no nos hubiese favorecido, como lo hizo, [...] en fin, salimos de ella [esa tierra] con el susto que se deja conocer, y al cabo de algunas jornadas llegamos con toda felicidad á la ciudad de Albes, donde habitaba el Preste Juan (Gómez de Santisteban, 2000: 18).

⁵ Marco Polo traza una ligazón sanguínea entre los "khanes" y los "Prestes" desde la época de Gengis Khan, quien, según él, tras dar muerte al Preste Juan en el campo de batalla se habría de casar con su hija; unión que se vendría repitiendo desde entonces en sucesivas generaciones.

⁶ En el período medieval la India abarcaba, además de su emplazamiento actual, Etiopía, África oriental y el Próximo Oriente.

Mención aparte merece el *Libro del conocimiento* ya que establece un destino diferente de los dominios del Preste. África y más concretamente, Abisinia —Etiopía en la actualidad—, es la región elegida por este anónimo autor que se guía para elaborar su obra por la nueva cartografía de la época. Los mapas del momento localizan el Imperio del Preste Juan en las fronteras orientales de este continente:

Parti de la çivdat de Graçiona porque las çivdades deste jnperio non pude asumir, e andude por muchas tierras et çivdades et llegue a la çivdat de Malsa, do mora sienpre el Preste Johan, patriarca de Nubia et de Ethiopia (Anónimo, 1999: 170).

En cuanto a la semblanza que de la figura del Preste Juan realizan los viajeros, conviene apuntar las similitudes que existen en la aproximación descriptiva del personaje. En su mayor parte, las cualidades atribuidas al patriarca cristiano están vinculadas a la carta original y a las revelaciones que ésta proporciona, de acuerdo con el tratamiento de tres aspectos fundamentales: la virtud, la riqueza y el poder del mito. Pasajes como el que presentamos a continuación, extraído de la misiva del Preste Juan de 1165, son los que inspiran a los viajeros a la hora de retratar al héroe:

Si en verdad, quieres saber la grandeza y excelencia de Nuestra Alteza, así como las tierras sobre las que se extiende nuestro poder, conoce y cree sin género de dudas que yo, el Preste Juan, soy Señor de los Señores y supero en toda suerte de riquezas que hay bajo el cielo, así como en virtud y poder, a todos los reyes del universo mundo. Setenta y dos reyes son tributarios nuestros. Cristiano devoto soy y a los cristianos pobres que, en cualquier parte, se hallan bajo el imperio de Nuestra Clemencia los protejo, defendiéndolos y sustentándolos con nuestras limosnas (Martín Lalanda, 2004: 90).

Como ya mencioné anteriormente, uno de los elementos que caracterizan las relaciones de viajes, para regocijo de sus lectores, es el de la maravilla; y cualquier aventurero que incluya al Preste Juan entre sus páginas hará gala, con casi toda seguridad, de una inusitada imaginación⁷.

En nuestros relatos podemos distinguir dos tendencias principales que conforman el universo maravilloso del Preste Juan. Por un lado, el maravilloso cristiano; por otro, lo maravilloso profano.

El dogma cristiano obligaba a concebir el mundo medieval de acuerdo con las Sagradas Escrituras y, en consecuencia, forzaba a sustituir conocimientos científicos por quiméricas localizaciones de los escenarios bíblicos. Estos preceptos religiosos se reflejan en gran medida en la esfera legendaria del Preste Juan. Así, solemos encontrarnos con episodios en los que se habla del Paraíso Terrenal, del Infierno, de los reinos de Gog y Magog o de las reliquias de Santo Tomás. A continuación ofrezco algunos ejemplos característicos.

A propósito del Paraíso, tierra limítrofe con la del Preste, se afirma en el *Libro del conocimiento*:

⁷ Para el estudio acerca de la maravilla en los libros de viajes y en el contexto del Preste Juan, véase Crivat-Vasile (1994-1995), Kappler (1986), Lacarra (1994: I), Pérez Priego (1995) y Popeanga (1989; 1992).

Partimos de aquella ciudad tomando el camino del desierto del Paraiso, por el que anduvimos trescientas veinte leguas sin encontrar población alguna. Luego que llegamos á la vista de unas altísimas montañas, vimos al pié de ellas algunas poblaciones circunvaladas por cuatro ríos que se denominan el Tigris, Eufrates, Guion y Fison, los cuales salen del Paraiso Terrenal, según nos manifestaron los guías (Anónimo, 1999: 21).

Mandeville, por otra parte, recorriendo las diferentes islas del Preste afirma haber visitado el Infierno o Valle Peligroso:

Cerca de esa isla de Milstorak, hacia la margen izquierda del río Fisón [Ganges], hay una cosa maravillosa. Hay un valle entre montañas que tiene una longitud aproximada de cuatro millas. Algunos lo llaman el Valle Encantado; otros, el Valle de los Demonios y otros, el Valle Peligroso. En ese valle se oyen a menudo ensordecedores truenos de tormentas, enormes murmullos y ruidos, tanto de día como de noche. El enorme ruido que se oye es parecido al sonido de tambores, bombos y trompetas, como si fuera el de una gran fiesta. Este valle está —siempre lo ha estado— lleno de demonios. La gente dice que es una de las entradas del infierno (Mandeville, 2001: 291).

Gómez de Santisteban menciona los pueblos bíblicos de Gog y Magog identificándolos como súbditos del Preste Juan. Así, se afirma en la carta final:

E esta gente de que alguno muere los parientes lo comen que dizen que la mejor carne del mundo es la del hombre. E de sus nombres son llamados Got e Magot. E están éstos tras unas sierras que no pueden passar ellos a nos: ni nos a ellos e nunca de allí saldrán fasta que venga el antecristo⁸.

En esta misma obra, Santisteban atribuye a las reliquias de Santo Tomás la facultad de elegir sucesor del Preste Juan:

Inmediatamente que muere el Preste, como esta dignidad no es hereditaria, se reunen en la ciudad todos los obispos y abades del reino, y en solemne procesión se dirigen á la iglesia del apóstol Santo Tomás, en la que con muchas oraciones y plegarias ruegan al santo designe al que debe ser el Preste; á cuya reverente súplica el elegido es designado con una señal particular y sólo conocida de todos los circunstantes allí convocados (Gómez de Santisteban, 2000: 20-21).

Atendiendo ahora al ámbito de lo maravilloso profano seremos testigos de la excepcional diversidad de prodigios naturales que pueblan las diferentes comarcas.

John Mandeville es el más prolífico en cuanto a monstruosidades se refiere. Describe cada una de las islas que gobierna el Preste aportando buena muestra del material fabulístico más corriente de la época: gigantes, enanos, homínidos sin boca, sin frente o sin cabeza, caníbales con cuernos, animales que hablan o poseen dimensiones extraordinarias, dragones, mares de arena, rocas magnéticas, etc.

Sus habitantes no trabajan ni aran la tierra, pues no comen absolutamente nada. Tienen buen color y una bonita forma, dentro de su tamaño. Son pequeños como los enanos, pero no tan pequeños como los pigmeos. Viven del olor de manzanas silvestres, y cuando viajan lejos de su tierra llevan manzanas consigo, pues, si fueran privados de ese olor, morirían al instante. No son enteramente racionales, sino primitivos, como los animales (Mandeville, 2001: 304).

⁸ Cita tomada de la antología de Rubio Tovar (1986: 217-218), puesto que en la edición que manejo de la obra de Santisteban no aparece este pasaje, que sí consta en otras versiones.

En el *Libro del conocimiento* se concentran numerosas muestras en torno a la mitología del monstruo; sin embargo, la mayor parte de estos ejemplos no se hallan inscritos en el reino del Preste Juan. A pesar de ello, alguno de los breves pasajes referidos al monarca pueden ser suficientes para formarnos una idea aproximada de la concepción mítica de este territorio.

que en todo tiempo da el sol en aquellos montes, qujer de noche qujer de dia, quando del vn cabo quando del otro, en tal manera que ençima de los montes nunca faze noche nyn sequedat njn vmedat, mas mucho ygoal tenpramjento, e todas las cosas asy vegetatibles como sentibles et animales non se pueden jamas corromper njn morir (Anónimo, 1999: 170).

Pero Tafur sigue confiando a Nicolo de Conti el relato de lo maravilloso. Recordemos que la narración de estos fenómenos puede menguar la credibilidad de los receptores, lo que no interesa en absoluto a su autor. Cuando Tafur pregunta a su compañero si ha visto en su viaje por tierras del Preste seres monstruosos, “onbres de un pié ó de un ojo, ó tan pequeños como un cobdo ó tan altos como una lança”, éste responde “que non sintió nada de todas estas cosas, pero que bestias vido de estrañas figuras; que vido un elefante muy grande blanco como nieve” y “un asno, que truxeron al Preste Juan, poco mayor que un podenco é de quantas colores se podien decir; é que vido muchos unicornios” (1999: 65-66).

Por último, la carta que reproduce Gómez de Santisteban al final de su escrito a imitación de la que el Preste Juan escribiera en 1165, es sin duda donde más elementos maravillosos se concentran. El propio Preste haría entrega de la misiva al Infante don Pedro para que se la entregase a Juan II de Castilla, y describiría sus posesiones en los siguientes términos:

E sabed que en nuestra tierra nascen los elefantes e camellos e leones e grifos: los cuales grifos han grandes fuerças: en tal manera que pueden llevar bolando un buey para que coman sus hijos. [...] E habemos gentes en algunas partes que no han sino un ojo. E esso mesmo en otras partes que han quatro ojos delante y detrás. [...] E cerca d'estos son de otra manera, que son hombres de la cinta arriba: e de lo otro son como caballo e comen carne cruda e traen arcos para caçar: e moran en los desiertos como animales y hacen peleas con los sagitarios (Gómez de Santisteban, 2000: 217-218).

En definitiva, la literatura, figuración artística de la sociedad, no puede evitar recoger en sus escritos frecuentes alusiones a este héroe medieval. El Preste Juan, parte integrante del imaginario colectivo de la Baja Edad Media, se revela como uno de los elementos imprescindibles en los libros de viajes del momento. Los aventureros, herederos de la tradición clásica y buenos conocedores del universo maravilloso que impera en la sociedad europea, no dudan en hacerse eco de esta insólita creencia y se sirven de ella para enriquecer sus escritos. A partir del anterior análisis, pretendíamos recrear esa atmósfera mítica que envuelve al personaje, y que halla su reflejo tanto en la incógnita que encarna su verdadera identidad como en el misterio que encierra su lugar de origen.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1999): *Libro del conocimiento de todos los reynos et tierras et señoríos que son por el mundo, et de las señales et armas que han*, eds. J. M. Lacarra et alii, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" - CSIC.
- BECKINGHAM, Charles y Bernard HAMILTON, eds. (1996): *Prester John. The Mongols and the Ten Lost Tribes*, Gran Bretaña, Variorum.
- BELTRÁN, Rafael, ed. (2002): *Maravillas, peregrinaciones y utopías. Literatura de viajes en el mundo románico*, Valencia, Universitat de València.
- CARRIZO RUEDA, Sofía (1997): *Poética del relato de viajes*, Alemania, Reichenberger.
- CRIVAT-VASILE, Anca (1994-1995): "Mirabilis Oriens: fuentes y transmisión", *Revista de Filología Románica*, 11-12, pp. 471-479.
- DENISON ROSS, Edward (1926): "Prester John and the Empire of Ethiopia", en *Travel and Travellers of the Middle Ages*, ed. A. P. Newton y K. Paul, New York, A. Knopf, pp. 174-97.
- FICK, Barbara (1976): *El libro de viajes en la España medieval*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria de San Francisco.
- GÓMEZ DE SANTISTEBAN (2000): *Historia del Infante don Pedro de Portugal*, Madrid, París-Valencia.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1999): *Historia de la prosa medieval castellana. Los orígenes del Humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*, tomo III, Madrid, Cátedra.
- GÓMEZ REDONDO, Francisco (1999): *Historia de la prosa medieval castellana. El desarrollo de los géneros. La ficción caballerescas y el orden religioso*, tomo II, Madrid, Cátedra.
- GUMILEV, Lev N. (1994): *La búsqueda de un reino imaginario. La leyenda del Preste Juan*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori.
- KAPPLER, Claude (1986): *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal.
- LACARRA, M^a Jesús (1994): "La imaginación en los primeros libros de viajes", en *Actas del III Congreso de la AHLM*, vol. I, ed. M. I. Toro Pascua, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 501-09.
- LE GOFF, Jacques (1985): *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (2003): *Libros de viajes hispánicos medievales*, Madrid, Laberinto.
- MANDEVILLE, John (2001): *Los viajes de Sir John Mandeville*, ed. A. Pinto, Madrid, Cátedra.

- MARTIN LALANDA, Javier (2004): *La Carta del Preste Juan*, Madrid, Siruela.
- NOWELL, Charles (1953): "The Historical Prester John", *Speculum*, 28, pp. 435-445.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1984): "Estudio literario de los libros de viajes medievales", *Epos*, 1, pp. 217-239.
- , (1995): "Maravillas en los libros de viajes medievales", *Compás de Letras*, 7, pp. 65-78.
- POLO, Marco (1998): *Viajes*, ed. J. Barja Quiroga, Madrid, Akal.
- POPEANGA, Eugenia (1989): "Realidad y ficción en los libros de viajes medievales", en *Literatura y Fantasía en la Edad Media*, ed. J. Paredes Núñez, Granada, Universidad de Granada, pp. 63-80.
- , (1992): "Mito y realidad en los libros de viajes medievales", en *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, ed. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sireira, Valencia, Universidad de Valencia-Departamento de Filología Española, pp. 73-81.
- RUBIO TOVAR, Joaquin (1986): *Libros de viajes medievales*, Madrid, Taurus.
- TAFUR, Pero (1995): *Andanzas y viajes de un hidalgo español*, ed. M. Jiménez de la Espada, Madrid, Miraguano y Polifemo.
- TERAN, Manuel de (1987): *Del mythos al logos*, Madrid, CSIC.

DE LA FUENTE DE DIANA AL HELICÓN DE INGLATERRA. LOS POEMAS DE *LA DIANA EN ENGLANDS HELICON*

Elena Domínguez Romero
Universidad de Huelva

La antología pastoril *Englands Helicon* publicada en Inglaterra en el año 1600 recoge un gran número de los poemas de la traducción de *La Diana* de Jorge de Montemayor llevada a cabo por Bartholomew Yong en 1598. La presencia en *Englands Helicon* de este gran número de poemas podría justificar la influencia de *La Diana* en la obra al mismo tiempo que explicaría el hecho de que al final de esta primera edición de la antología se incluya un poema en el que se defiende la castidad. Ninfas y pastores participan del canto alterno con el que se les invita a recorrer la senda del amor casto en este poema. De un modo similar, en el Libro Cuarto de *La Diana* los personajes también tienen que cumplir con ciertas normas de castidad para poder entrar en el palacio de Felicia y ser considerados aptos para la curación de sus males de amor. La estructura que se sigue en ambos casos presenta similitudes importantes.

Existe la opinión generalizada de que la segunda edición de *Englands Helicon* que data de 1614 presenta cambios importantes con respecto a la primera a pesar de haber sido publicada tan sólo catorce años después. El hecho de que se den dos ediciones distintas de una misma obra tan próximas en el tiempo, además de las diferentes copias que inevitablemente surgen tras la publicación de las mismas, es de una gran relevancia para el estudio de las ediciones posteriores que, justamente por este motivo, presentan claras diferencias entre sí. Una de las más significativas reside en el hecho de que existan interpretaciones dispares con las que los diferentes editores modernos tratan de explicar la presencia en la obra de los poemas de *La Diana* traducidos por Bartholomew Yong. Así, por ejemplo, la primera edición moderna de *Englands Helicon* obra de Sir Egerton Brydges data de 1812 y sigue el texto de la edición de 1614 aunque la puntuación y el uso de las mayúsculas hayan sido adaptados a la práctica habitual del siglo XIX. En su introducción a esta edición que enfatiza el tono pastoril de la antología en la línea de la edición de 1614, Sir Egerton Brydges hace una defensa de lo pastoril al mismo tiempo que critica la presencia en la antología de un gran número de poemas sacados de las traducciones que Bartholomew Yong hace tanto de *La Diana* de Montemayor

como de *La Diana enamorada* de Gil Polo¹.

El caso de A. H. Bullen es diferente y un tanto especial, porque este autor es responsable de dos ediciones diferentes de *Englands Helicon*. En la primera de ellas, publicada en 1887, A. H. Bullen reproduce los ciento cincuenta y nueve poemas de las ediciones de 1600 y 1614. Reedita el texto de 1600 en lo que a los preliminares y los ciento cincuenta poemas que dicho texto contiene se refiere pero, después, a la hora de añadir los nueve poemas de la edición de 1614, sigue los pasos de Sir Egerton Brydges y decide colocar los poemas añadidos en los mismos lugares estratégicos en los que ya lo había hecho Richard More en la edición de 1614². Como Sir Egerton Brydges, A. H. Bullen sigue la edición de 1614 aunque critique, a pesar de ello, la presencia en la antología de los poemas traducidos por Bartholomew Yong. En 1899, A. H. Bullen reedita su propio trabajo e incorpora algunos cambios como la omisión del prefacio y de algunas de las notas que explicaban las variaciones de su texto con respecto al original. También introduce otras variantes textuales que H. E. Rollins recoge después en su edición. Véase Rollins (1935: 19). En 1925, Hugh Macdonald vuelve a editar el texto de 1600 situando los nueve poemas añadidos de la edición de 1614 en un apéndice final. Como A. H. Bullen, Hugh Macdonald también publica una revisión de su propia edición en 1949 para la que se apoya en la erudita edición de H. E. Rollins de 1935, a la que remite al lector que necesite más información de la que se aporta en la suya³.

La edición de H. E. Rollins, como él mismo reconoce, es extremadamente conservadora. En 1935, este autor sigue la edición de 1600 intentando aproximarse al máximo al modelo original. Para ello reproduce la copia de la edición de 1600 que se encuentra en la Biblioteca John Ryland, Manchester, tras la colación de otras dos copias existentes: la que se encuentra en el Museo Británico, y la perteneciente a la biblioteca privada del Dr. A. S. W. Rosenbach⁴.

¹ Esta crítica se basa en el hecho de que la traducción de Bartholomew Yong aporta veinticinco poemas a la antología a pesar de que Yong no gozaba de una gran reputación como traductor. Sidney ocupa un segundo lugar con quince poemas seleccionados. Lodge lo sigue de cerca con catorce poemas aunque, según H. E. Rollins (1935: 24), sólo diez de estos poemas pueden atribuírsele a Lodge. Muy próximos a él se colocan Breton con ocho poemas, y Greene o Shepherd Tony, con siete poemas cada uno. El número desciende sorprendentemente hasta equiparar a autores como William Browne, William Shakespeare o Christopher Brooke, que contribuyen a la antología con un solo poema cada uno.

² De este modo, el texto de su edición termina con el epitalmio de Christopher Brooke con el que se pone fin a la edición de *Englands Helicon* de 1614. No es de extrañar que A. H. Bullen se decantara por el texto de 1614 pensando que el epitalmio es la mejor manera de poner fin a una antología poética cargada de poemas de temática amorosa. Curiosamente, este editor también utiliza un epitalmio para concluir su obra recopilatoria titulada *Poems, Chiefly Lyrical, from Romances and Prose-Tracts of the Elizabethan Age: With Chosen Poems of Nicholas Breton*. London: J. C. Nimmo. 1890.

³ Tras su primera edición de *Englands Helicon* en 1925, Hugh MacDonald hace una revisión que aparece publicada en 1949.

⁴ Con este mismo fin, el editor también examinó las dos copias existentes en la Biblioteca Bodleian de Oxford, y las dos que se encuentran en la Biblioteca Folger Shakespeare de Washington. Además de esto, también existen dos fragmentos de copias: uno de ellos propiedad de Hugh MacDonald, y otro que puede consultarse en la Biblioteca de la Universidad de Cambridge.

Fiel a su estilo, antes de reproducir los nueve poemas añadidos de la edición de 1614, H. E. Rollins utiliza este mismo método y elige una copia, la del Museo Británico en este caso, para después relacionar todas las diferencias existentes entre las distintas copias conocidas de dicha edición⁵. También sitúa los poemas añadidos al final y los numera a partir del último poema de la edición de 1600. No obstante, la paginación original y las firmas bajo las que aparecen los nueve poemas añadidos quedan claramente indicados tanto en las notas como en la introducción de esta exhaustiva edición.

Su carácter conservador lo lleva a discrepar de editores como A. H. Bullen quienes, según el propio H. E. Rollins, enmiendan muchos versos del original sin tener en cuenta que la mayor parte de los poemas de *Englands Helicon* habían sido publicados con anterioridad a la primera edición de la antología, y que sólo entonces pudieron ser seleccionados por un primer editor que ya estableció en su momento los cambios oportunos para convertirlos en poemas pastoriles y adaptarlos así a sus propósitos. Véase Rollins (1935: 18). Este mismo carácter conservador hace que H. E. Rollins no comparta la organización de los poemas de la edición de 1614 que siguen tanto Sir Egerton Brydges como A. H. Bullen, y que tampoco coincida con ellos en la opinión que éstos tienen de los poemas traducidos por Bartholomew Yong que aparecen seleccionados en la antología. Sin embargo, H. E. Rollins (1935: 22) justifica su actitud conservadora cuando asegura que el lector de *Englands Helicon* debe tener acceso a la edición de la antología que circulaba en la época, y no a las lecturas personalizadas que los distintos editores modernos hayan podido hacer de dicha edición con posterioridad. Está convencido de que el lector que lo desee siempre puede recurrir a las obras originales que sirvieron como fuentes de poemas al primer editor de la antología, sin que deba haber necesidad alguna de quebrantar la voluntad de este primer editor.

Es difícil que todos los editores modernos de *Englands Helicon* puedan coincidir cuando existen dos versiones distintas de la obra que, por haber sido editadas en un espacio de tiempo muy breve, comparten autoridad de texto original. Por este motivo, no es extraño que H. E. Rollins critique el orden de los poemas seguido por A. H. Bullen en sus ediciones al mismo tiempo defiende la presencia en la antología de la gran cantidad de poemas sacados de las traducciones que Bartholomew Yong hace de *La Diana* de Montemayor y *La Diana enamorada* de Gil Polo. H. E. Rollins (1935: 35) justifica la presencia de estos poemas en la obra asegurando que es lógico que el primer editor recurriera al libro de pastores por excelencia, *La Diana* de Montemayor, en su intento de hacer una recopilación seria de poemas pastoriles. A. H. Bullen (1889: x), sin embargo, afirma que el gran número de poemas traducidos por Bartholomew Yong que aparece en la obra sólo podría justificarse en el supuesto caso de que este traductor fuera amigo del primer editor de la antología. Sir Egerton Brydges (1812: xviii) coincide con él cuando considera

⁵ Además de la copia del Museo Británico elegida por H. E. Rollins existen otras tres: una en la Biblioteca Folger Shakespeare, otra en la Biblioteca Huntington, y una tercera en manos de un particular de Nueva York llamado Carl H. Pforzheimer que obtuvo la copia en las Galerías Anderson de Nueva York.

que la mediocridad de estos poemas lleva incluso a pensar en la posibilidad de que Bartholomew Yong tuviera algo que ver en la edición de la obra⁶.

Lo verdaderamente curioso del asunto, no obstante, es que todas estas diferencias podrían haberse evitado si se hubiera tenido en cuenta el hecho de que la presencia en la obra de los poemas de *La Diana* traducidos por Bartholomew Yong va mucho más allá de lo puramente anecdótico. Uno de los factores que prueban la importancia de la influencia de la obra de Jorge de Montemayor en *Englands Helicon* es la presencia en la antología de una defensa del amor casto de estructura similar a la que se da en el Libro IV de *La Diana*:

La Diana de Jorge de Montemayor es una celebración de la pasión amorosa para la que se siguen los diálogos de León Hebreo, con la consiguiente falta de una resolución feliz de sus casos amorosos y las críticas de la Contrarreforma. Jorge de Montemayor recurre a la Sabia Felicia y su magia ante su propia imposibilidad de salvar las distancias que separan a los personajes supuestamente buenos de los supuestamente malos, a los amantes de los amados. Felicia representa la idea de que los amantes deben ser recompensados por su fidelidad mientras que los amados infieles deben ser castigados (Jones, 1966: 526).

La inscripción que preside la portada del palacio de Felicia revela que el recinto está consagrado a Diana y que, por lo tanto, sólo deben acceder a él los amantes castos y firmes:

Quien entra mire bien cómo ha vivido
y el don de la castidad si le ha guardado;
y la que quiere bien o le ha querido
mire si a causa de otro se ha mudado;
y si la fe primera no ha perdido
y aquel primero amor ha conservado
entrar puede en el templo de Diana,
cuya virtud y gracia es sobrehumana (Montero, 1996: 170).

La castidad aquí no sólo es sinónimo de doncellez sino que admite tanto la virginidad como el matrimonio o la viudedad. Contra lo que una lectura rápida pudiera indicar, los dos primeros versos dejan claro que la inscripción va dirigida tanto a hombres como a mujeres. El resto de la estrofa se dedica a la fidelidad femenina dado que el tema fundamental del libro es la infidelidad de Diana⁷.

Una vez superada la prueba de castidad, pastores y pastoras entran en el palacio de la sabia Felicia para verse sorprendidos por la llegada de tres ninfas:

Una de las cuales tañía un laúd, otra una harpa y la otra un salterio. Venían todas tocando sus instrumentos con tan grande concierto y melodía que los presentes estaban como fuera de sí. Pusiéronse a una parte de la sala y los dos pastores y pastoras, importunados de las tres ninfas, y rogados de la sabia Felicia, se pusieron a la otra parte con sus rabeles y una zampoña que Selvagia muy dulcemente tañía. Y las ninfas comenzaron a cantar esta canción y los pastores a respondelles (Montero, 1996: 172).

⁶ Para un análisis más detallado véase mi estudio "La miscelánea poética como narración implícita en el Renacimiento Inglés. *Englands Helicon* (1600-1614)", en prensa.

⁷ Véase Montero (1996: 170).

La filosofía amorosa de los pastores se muestra en este punto heredera de ideas que ya formaban parte del llamado amor cortés: el sufrimiento amoroso es camino de perfeccionamiento para el enamorado. Las ninfas, sin embargo, se posicionan claramente en contra:

PASTORES

No es menos desdichado
aquel que jamás tuvo mal de amores
que el más enamorado,
faltándole favores;
pues los que sufren más son los mejores.

NINFAS

Si el mal de amor no fuera
contrario a la razón, como lo vemos,
quizá que os creyera;
mas, viendo sus extremos,
dichosas las que dél huir podemos. [...]
Bien ve el enamorado
que el crudo amor no está en cometimientos,
no en ánimo esforzado;
está en unos tormentos,
de los que penan más son los más contentos.

PASTORES

Si algún contentamiento
Del grave mal de amor se nos recrece
No es malo el pensamiento
Que a su pasión se ofrece,
Mas antes es mejor quien más padece. [...]
Si algún contentamiento
Del grave mal de amor se nos recrece
No es malo el pensamiento
Que a su pasión se ofrece,
Mas antes es mejor quien más padece.

NINFAS

El más felice estado
En que pone el amor al que bien ama,
En fin trae un cuidado
Que al servidor o dama
Enciende allá en secreto viva llama. [...]
Y el más favorecido
En un momento no es el que solía,
Que el disfavor y olvido,
El cual ya no temía,
Silencio ponen luego en su alegría (Montero, 1996: 172-175).

El canto alterno protagonizado por ninfas y pastores concluye con las palabras de Felicia. Las personas de suerte, es decir, las personas de buena condición son más aptas para disfrutar de las ventajas del buen amor:

En estos casos yo una regla que siempre la he hallado muy verdadera, y es que el ánimo generoso y el entendimiento delicado en esto del querer bien lleva grandísima ventaja al que no lo es, porque, como el amor sea virtud y la virtud siempre haga asiento en el mejor lugar, está claro que las personas de suerte serán muy mejor enamoradas que aquéllas a quien ésta falta (Montero, 1996: 176).

Concluido el canto es la propia sabia quien vuelve a reorganizar el grupo de modo que pastores y pastoras unidos debatan sobre la naturaleza del amor

en un discurso de tintes filigráficos en el que se siguen de cerca las teorías expuestas por León Hebreo en sus *Diálogos de amor*:

La sabia Felicia llamó junto a sí al pastor Sireno y a Felismena, la ninfa Dórida se puso con Silvano hacia una parte del verde prado, y las dos pastoras Selvagia y Belisa con las hermosas ninfas Cintia y Polidora se apartaron hacia otra parte, de manera que, aunque no estaban unos muy lejos de los otros, podían muy bien hablar sin que estorbase uno lo que el otro decía (Montero, 1996: 207).

El fragmento aprovechado pertenece concretamente a la parte final del Libro I, en la que se abordan las relaciones entre amor y razón, de un lado, y amor y deseo, de otro:

Es esta llaga difícil de ver, mala de curar y muy tardía en el sanar; de manera que no debe admirarte aunque el perfecto amor sea hijo de razón, que no se gobierne por ella, porque no hay cosa que después de nacida menos corresponda al origen de adonde nació. Algunos dicen que no es otra la diferencia entre el amor vicioso y el que no lo es sino que el uno se gobierna por razón y el otro no se deja gobernar por ella, y engáñanse, porque aquel exceso e ímpetu no es más propio del amor deshonesto que del honesto, antes es una prioridad de cualquiera género de amor, salvo que en uno hace la virtud mayor y en el otro acrecienta más el vicio [...] Has de saber que si el amor que el amador tiene a su dama, aunque inflamado en desenfadada afición, nace de la razón y del verdadero conocimiento y juicio, que por solas sus virtudes la juzgue digna de ser amada, que este tal amor, a mi parecer, y no me engaño, no es ilícito ni deshonesto, porque todo el amor desta manera no tira a otro fin sino a querer la persona por ella misma, sin esperar otro interese ni galardón de sus amores (Montero, 1996: 209-210).

Al final, todos parecen coincidir en la consideración del verdadero amor como un afecto desinteresado: “porque el amor de aquellos amantes cuyas penas cesa después de haber alcanzado lo que desean no procede su amor de la razón, sino de su apetito bajo y deshonesto” (Montero, 1996: 211)⁸.

Ninfas y pastores también comienzan vertiendo opiniones dispares sobre el amor en la antología. Buena muestra de ello se da en el poema titulado “The passionate Sheepheard to his love” [137], donde se recoge una invitación amorosa en la que se incluye un catálogo de regalos que la ninfa se muestra reticente a aceptar⁹:

Ven y vive conmigo, y sé mi amor
y probaremos todos los placeres
que los valles, arboledas y campos,

⁸ La consideración del verdadero amor como un afecto desinteresado es idea recurrente en las concepciones idealistas del amor en la Edad Media y el Renacimiento. El concepto surgió por traslación a la esfera profana del principio religioso del amor a Dios por su bondad misma, independientemente del premio o castigo que de ello pudiese seguirse. Véase Montero (1996: 210).

⁹ De este modo, Coridon acaba ajustando su discurso amoroso al mismo modelo prefijado que anteriormente usaran Faustus y Firmius o Espilus y Therion en la antología, o el propio Corydon en la Égloga II de Virgilio. No hay que olvidar que, hasta el momento, el pastor de la antología se había mantenido al margen sustituyendo el catálogo de ofrendas de la Égloga II de Virgilio por una variación de la Égloga VII del mismo autor latino. Véase análisis de los Libros I y II de *Englands Helicon*.

bosques, o montañas escarpadas nos brindan (137: 1-4)¹⁰.

La ninfa responde en un intento de probar la sinceridad del amor en el poema titulado "The Nymphs reply to the Shepherd" [138] ya que, según afirma, los regalos efímeros no son prueba suficiente para hacerla aceptar¹¹:

Si la juventud pudiera durar, y hacer perdurar el amor
si los placeres no caducaran ni la edad creara obligaciones
entonces todos estos placeres me convencerían
para que viviera contigo y fuera tu amor (138: 21-24).

Tras la respuesta de la ninfa, el pastor sustituye el catálogo de regalos anterior por un catálogo de todos los placeres que la pastora podría disfrutar durante un año si finalmente se decidiera a vivir con él y ser su amante en el poema de este mismo libro titulado "Another of the same nature" [139]. Para cuando esta segunda invitación concluye, la pastora ya no responde¹²:

Si todo esto sirviera para atraer
tu presencia al paraíso del amor,
entonces ven conmigo, y sé mi querida
y empezaremos el año al instante (139: 40-44).

Casos de este tipo se generalizan en la fábula que se recoge en el poema de la antología titulado "The Shepherds Sunne" [147]. Ninfas y pastores se sientan junto a un pastor anciano que los invita a escuchar el debate sobre el amor que mantienen los animales del bosque:

Hermosas ninfas, sentaos junto a mí,
sobre este verde de flores:
mientras presenciamos este bello día,
debemos aclarar algunas cosas.
Pastores todos, sentaos ahora alrededor,
sobre aquella llanura accidentada
mientras desde los bosques escuchamos
algún alivio para las penas de amor (147: 1-8).

Machos y hembras en la fábula tienen opiniones muy dispares sobre el amor. Las portavoces de las hembras defienden que el amor es un peligro del que hay que huir: "Si los reyes juegan sucio, no confiéis en los hombres" (147: 25) mientras que los portavoces de los machos consideran que "no se puede condenar a todos los hombres por la falta de uno" (147: 35) porque "hay hombres malos y hombres buenos / y algunos son falsos y otros son de fiar" (147: 41-42). De hecho, aseguran que "Las mujeres tienen defectos tanto como

¹⁰ Todas las traducciones de los poemas de la antología poética *Englands Helicon* que aparecen en el trabajo son mías.

¹¹ Aunque la prueba de Selvagia resultara fallida, Phillis decide probar la honestidad del amor que su amado Coridon le profesa. Este comportamiento de Phillis en *Englands Helicon* es común al de una buena parte de las protagonistas de las novelas pastoriles que sirven de fuente a su editor. No sólo puede apreciarse en *La Diana* de Montemayor, sino también en el *Menaphon* de Greene, o incluso en la continuación de la novela *Rosalynde* de Thomas Lodge llevada a cabo por Shakespeare en su obra *As You Like It*.

¹² Es importante tener en cuenta que, en estas dos invitaciones tan parecidas, Coridon cambia la palabra "Love" por la palabra "Deere". Este cambio es intencionado, ya que diferencia la posición que el pastor ofrece a Phillis en cada uno de estos poemas.

los hombres/ y que hay quien dice que tienen cuatro por cada uno de los de los hombres” (147: 45-46).

Tras la discusión de los animales de la fábula llega la moraleja con la que el pastor pretende demostrar que tanto la crueldad de las pastoras como la falsedad de los pastores son comportamientos condicionados por la rigidez de las convenciones literarias de la época, siendo pastoras y pastores igualmente responsables, por tanto, de sus desgracias amorosas. Lo que es más, en la moraleja se llega incluso a apuntar al ejercicio del amor casto y honesto como una posible solución para que hombres y mujeres puedan llegar a un acuerdo y encontrar la felicidad: “Hermosas ninfas, el amor debe ser vuestra guía, / el amor casto, sin mancha” (147: 65-72).

La moraleja de este poema se rubrica en un poema inmediatamente posterior añadido en la edición de 1614 con el título “Love the only price of love” [147 a]. En este poema se pone de manifiesto que el favor amoroso no se consigue a cambio de halagos, discursos amatorios artificiosos y prefijados, ni bienes materiales:

Ninguna cosa mortal puede tener un precio tan elevado,
 Como para no poder ser comprada.
 Con el grano siciliano se pagan las especias en occidente,
 Nos hacemos del vino francés a cambio de nuestros tejidos.
 Ni perlas ni oro ni piedras ni grano ni especias
 Ni tejidos ni vino pueden pagar el precio del amor (147a: 8-13).

Tal y como ocurre en *La Diana*, la discusión previa que mantienen ninfas y pastores conduce al ejercicio común del amor casto en estos poemas de la antología. La diferencia es que en *La Diana* el grupo de pastores que se enfrenta a las ninfas se compone tanto de pastores como de pastoras. Véase Montero (1996: 172): “Pusiéronse a una parte de la sala y los dos pastores y pastoras, importunados de las tres ninfas, y rogados de la sabia Felicia, se pusieron a la otra parte”. A lo largo de la antología, sin embargo, los pastores cantan a sus ninfas o sufren por la falta de correspondencia de las mismas, con lo que la palabra ninfa adquiere el significado de amada o pastora.

Los diferentes editores modernos de *Englands Helicon* tratan de explicar la presencia en la antología de los numerosos poemas de *La Diana* traducidos por Bartholomew Yong con versiones dispares. No obstante, las diferencias podrían haberse evitado si se hubiera tenido en cuenta el hecho de que dicha presencia en la obra de los poemas de *La Diana* va mucho más allá de lo puramente anecdótico. Uno de los principales factores que prueban la importancia de la influencia de la obra de Jorge de Montemayor en *Englands Helicon* es la defensa del amor casto que se lleva a cabo en esta obra con una estructura similar a la que se da en el Libro IV de *La Diana*. Ninfas y pastores discuten primero sobre la naturaleza del amor y se reagrupan después para asentir en la defensa del amor casto. La diferencia es que en el grupo de pastores de *La Diana* se incluyen tanto pastores como pastoras mientras que en *Englands Helicon* los dos grupos se componen de pastores, de una parte, y de ninfas por la otra. Los poemas de la antología se refieren a las pastoras como ninfas.

BIBLIOGRAFÍA

- BRYDGES, Sir Egerton (1812): *England's Helicon. A Collection of Pastoral and Lyric Poems, First Published at the Close of the Reign of queen Elizabeth. The third edition. To Which is Added a Biographical and Critical Introduction*, Londres, T. Bensley.
- BRYDGES, Sir Egerton y Joseph HASLEWOOD, eds. (1812): *The British Bibliographer*, Vol. III, II, Londres, T. Bensley, R. Triphook.
- BULLEN, A. H., ed. (1887): *Englands Helicon. A Collection of Lyrical and Pastoral Poems: published in 1600*, Londres, J. C. Nimmo.
- , (1890): *Poems, Chiefly Lyrical, from Romances and Prose-Tracts of the Elizabethan Age: With Chosen Poems of Nicholas Breton*, Londres, J. C. Nimmo.
- , (1899): *Englands Helicon, a collection of lyrical and pastoral poems: published in 1600*, Londres, Lawrence, Bullen.
- COLLIER, J. P., ed. (1867): *Seven English Poetical Miscellanies: Printed Between 1557 and 1602*, Londres, s.n.
- DAVISON, Francis (1890-91): *A Poetical Rhapsody (1602)*, ed. A. H. Bullen, Londres, Bell.
- HALLIWELL, J. O. y PHILLIPPS, eds. (1865): *Those Songs and Poems from the excessively rare first edition of Englands Helicon, 1600, which are connected with the works of Shakespeare*, Londres, Halliwell-Phillipps.
- JONES, R. O. (1966): "Bembo, Gil Polo, Garcilaso", en *Revue de Littérature Comparée*, XL, p. 526.
- KENNEDY, Judith M., ed. (1968): *A Critical Edition of Yong's Translation of Montemayor's Diana and Gil Polo's Enamoured Diana*, Oxford, Clarendon Press.
- MACDONALD, Hugh., ed. (1925): *England's Helicon Reprinted from the Edition of 1600 with Additional Poems from the Edition of 1614*, Londres, Frederick Etchells y Hugh MacDonald.
- , (1949): *Englands Helicon Reprinted from the Edition of 1600 with Additional Poems from the Edition of 1614*, Londres, Muses Library.
- , (1950): *Englands Helicon; edited from the edition of 1600, with additional poems from the edition of 1614*, Cambridge, Harvard University Press.
- , (1950): *Englands Helicon; edited from the edition of 1600 with additional poems from the edition of 1614*, Londres, Routledge y K. Paul.
- , (1962): *Englands Helicon; edited from the edition of 1600 with additional poems from the edition of 1614*, Cambridge, Harvard University Press.

DE LA FUENTE DE DIANA AL HELICÓN DE INGLATERRA. LOS POEMAS DE *LA DIANA* EN *ENGLANDS*
HELICÓN
Elena Domínguez Romero

MONTEMAYOR, Jorge de (1996): *La Diana*, Montero, Juan)ed.), Barcelona, Crítica.

MORE, Richard, ed. (1614): *Englands Helicon or the Muses Harmony*, Londres, Richard More.

ROLLINS, H. E., ed. (1931): *The Phoenix Nest*, Cambridge (MA), Harvard University Press.

———, (1935): *Englands Helicon*, Cambridge (MA), Harvard University Press.

VV. AA (1600): *Englands Helicon*, Londres, I. Flasket.

LA ALEGORÍA EN LA *VIDA DE SANTO DOMINGO DE SILOS*, DE GONZALO DE BERCEO Y SU FUENTE LATINA, LA *VITA DOMINICI SILIENSIS*: LA VISIÓN DE SANTO DOMINGO

Juan Carlos Fernández Pérez
Universidade de Santiago de Compostela

La alegoría ocupa en la *Vida de Santo Domingo* un lugar secundario, pero no por ello menos importante, en el seno de los tropos retóricos. Siete son los casos con los que cuenta este recurso en el texto berceano. Por el contrario, su fuente latina, la *Vita Dominici Siliensis*, cuenta únicamente con cuatro, pero éstas son más ricas en sus elementos constitutivos. La alegoría más importante de las que contiene el poema castellano es la visión que Domingo tuvo acerca de su futura santificación. Esta visión ocupa las cuadernas 224 a 251, y son el correlato del capítulo I, VII (*De albatorum uisione*) de la *Vita de Grimaldo*¹. Por el camino del análisis textual y comparativo, intentaremos demostrar cuál es la relación existente entre el clérigo riojano y su modelo literario.

Las interpretaciones de esta visión alegórica son varias, y de ellas se han ocupado tanto editores como estudiosos de la *Vida de Santo Domingo*. Aquí resumiremos algunas. En su edición, Brian Dutton² entiende el sueño alegórico en unos términos geográficos. Para él la visión del santo correspondería a la geografía silense. El cenobio de Silos está ubicado en la ribera de un río formado por otros dos que confluyen corriente arriba del monasterio, cerca de un puente. Uno de esos ríos —al que se conoce como Ura o Matavieja— viene hacia Carazo, y su nacimiento está cubierto de rocas grisáceas y blanquecinas. El otro río, el del Santo, sale por una garganta estrecha en las rocas del valle donde nace. Por lo tanto, para Dutton el sentido alegórico de algunos elementos del sueño de Domingo tienen un significado meramente descriptivo. De otros elementos de la visión, como los hombres vestidos de blanco o las tres coronas que éstos le ofrecen, nada se nos dice.

¹ Para la cita del texto romance manejamos la edición realizada por Aldo Ruffinatto (1992). En el caso de la *Vita Dominici* empleamos la edición de Vitalino Valcárcel (1982). El sistema de citas que utilizamos cuando se reseñan los ejemplos de la *Vita Dominici Siliensis* es el siguiente. En primer lugar citamos el título de la obra abreviado (VDS) seguida del libro (I o II), capítulo y número de líneas.

² Véase Gonzalo de Berceo (1978: 164-165, n. 230a).

Por su parte, Vitalino Valcárcel³ ofrece una explicación distinta. En el estudio introductorio a su edición de la *Vita Dominici* se ocupa, entre otros aspectos, de analizar la estructura de la obra. Para Valcárcel la visión de las tres coronas vendría a expresar la valoración que merecen por parte de la divinidad los hechos realizados hasta ese momento por el santo. Cada una de éstas se le ofrecen como premio y recompensa por motivos distintos. Así, la primera la gana al dar muestras de castidad y de obediencia desde su más tierna infancia. La segunda, cuando restauró la ermita de santa María de Cañas, mientras que la tercera se la concederán por su labor en el monasterio de Silos. La visión es, por otro lado, ideada por Grimaldo como un incentivo para el futuro del santo, y no tanto como una gratificación del pasado. El *topos* hagiográfico de la consolación del santo es, en definitiva, lo que se esconde detrás de esta visión.

María Jesús Lacarra (1987: 173) nos ofrece otra posibilidad al descifrar el significado de algunos elementos alegóricos del paisaje que contempla Domingo. Los tres ríos, uno de ellos más caudaloso que los dos afluentes que nacen de él, son un símbolo de la Santísima Trinidad, que está detrás de la organización de la *Vida*. Las coronas simbolizan un premio, y por consiguiente un resumen de los seis peldaños recorridos hasta ahora por el santo —la castidad, la obediencia, etc., ya vistos en la explicación de Valcárcel—. Todas ellas las recibirá cuando alcance el séptimo y último escalón: la santidad. De esta manera, la visión es un adelanto de lo que le espera en un futuro. Desde el punto de vista narrativo el sueño alegórico del santo es en Berceo una clase de puente entre el primer y el segundo libro. Finalmente, H. R. Patch se ocupa de la visión de santo Domingo en el capítulo IV de su libro *El otro mundo en la literatura medieval* (1983: 133). Lo más destacable que ve Patch en la visión de las tres coronas es el río y el puente, elementos que pertenecen a la tradición oriental. Para este estudioso, el detalle del puente de cristal ofrece una variante de interés con respecto a la tradición.

¿Cuál es nuestra opinión sobre el sentido último de la visión de Domingo? En parte coincidimos con las opiniones de Valcárcel y Lacarra, pero sobre todo con la de Patch, quien nos indicará la procedencia de algunos elementos no analizados, y que nos ayudará a desvelar el sentido global de esta gran alegoría *in absentia*.

Tanto Grimaldo (*VDS*, I, VII, 4-6) como Berceo quieren dejar bien claro a los lectores que la visión del santo es verídica, ya que los frailes la oyeron de “la su boca misma” (227b). Los testigos oculares son una prueba irrefutable y definitiva. De este modo pretenden salvar los problemas de verdad o de falsedad que el sueño alegórico de Domingo puedan suscitar. Una vez que los narradores aclaran la procedencia del relato de la visión del santo, pasan a transcribir en estilo directo sus palabras. El clérigo riojano comienza el relato de los hechos en la estrofa 228, en donde vemos cómo el santo les pide a sus frailes que lo que les va a contar no lo refieran a nadie. La cuaderna siguiente, la 229, presenta dos de los símbolos que pueblan el paisaje descrito por

³ Véase Grimaldus (1982: 117).

Domingo: el *fiero logar* y el río. Es ésta una de las pocas ocasiones en las que Berceo se aparta de su fuente latina, ya que allí no figura por ningún lado el lugar sombrío mencionado en la versión romance. Ese lugar podría asociarse, por ejemplo, con el tópico del *locus eremus*, un ambiente totalmente opuesto al *locus amoenus* descrito por nuestro poeta en la introducción de sus *Milagros de Nuestra Señora* (estrofas 1-46). Pero también se podría relacionar con la descripción del infierno que hacen algunos textos. *El Apocalipsis de Pedro*, un texto apócrifo del siglo II, nos habla del infierno como un lugar completamente sombrío, en donde en un río de fuego hombres y mujeres son colgados de unas ruedas⁴. En *La visión de San Pablo*, otro texto apócrifo que sufrió diversas redacciones desde el siglo III, aparecen varios elementos propios de la descripción del otro mundo como el río de fuego o el puente. Además, en esta obra existen elementos procedentes de las mitologías griega y egipcia, al lado de otros de raíz bíblica. Un ángel conduce a Pablo al río de fuego, en donde ve los tormentos a que son sometidos los condenados. El origen de la imagen de ese río podría proceder igualmente de un pasaje del profeta Daniel (*Dn* 7, 10), en donde nos habla de un río de fuego que mana de los pies de un anciano, personificación de Cristo. En el *Apocalipsis* de san Juan se menciona un estanque de fuego en el que se arrojan a los pecadores (*Ap* 20, 14-15).

Grimaldo pudo tener presente estas y otras lecturas, sobre todo los *Diálogos* de San Gregorio Magno, y plasmarlas en su obra simplemente como un río —*flumen*—. A su vez, Berceo lo adoptaría a las necesidades de su versión, y lo transformaría en un “flumen tan fiero como mar” (229d). Reparemos cómo el poeta mantiene la palabra latina, y también cómo repite el adjetivo fiero como modificador de ese sustantivo. Pero hay otros calificativos igualmente expresivos como “pavoroso e bravo” (229d), que recalcan si cabe más el aspecto tenebroso de los objetos que pueblan este paisaje que Domingo ve en sueños:

Vedíame en sueños en un fiero logar,
oriella de un flumen tan fiero como mar,
quiquiere avrié miedo por a él se plegar,
ca era pavoroso e bravo de passar.

Et sic ipsam uisionem referebat: «uidebam», inquit, «in uisione hac nocte me iuxta quedam fluuium stare» (VDS, I, VII, 26-28).

De ese río emanan dos afluentes igualmente caudalosos y profundos. Éstos son descritos en la cuaderna 230 en unos términos comparativos. El primero es equiparado por Berceo al color blanco como “piedras cristales” (230a), mientras que en Grimaldo el color de ese primer afluente es muy parecido al color de la leche. El segundo río se equipara al color rojo del vino tinto en la versión romance⁵, y al de la sangre en su modelo latino. Como se ve, ambas comparaciones emplean términos procedentes del ámbito rural o popular. Pero, ¿qué significan esos dos afluentes? Podrían simbolizar la

⁴ Las referencias que hacemos a estos textos apócrifos y a otros de índole visionaria, están extraídas del estudio de Patch (1983: 89-141).

⁵ ¿Pudo Berceo haber leído *La visión de San Pablo*? En esa obra se mencionan los cuatro ríos que ve san Pablo en su visión. Uno de ellos es el río de vino, el Tigris.

Trinidad, como afirma María Jesús Lacarra. Pero también —si queremos mantener que estamos ante un paisaje infernal— podría tratarse de dos de los muchos ríos que poblaban el otro mundo de la mitología grecolatina, así como en las visiones de la literatura medieval⁶. Por otra parte, el *Apocalipsis* de san Juan nos habla en el capítulo 22, 1 de un río con un agua clara como el cristal. ¿Pudo Berceo haber tomado de allí la comparación de 230c? Si fuera así, se corroboraría nuestra teoría del paisaje del otro mundo. Sea como fuere, los afluentes son dos nuevos miembros de esa gran alegoría:

Ixién d'élii dos ríos, dos aguas bien cabdales,
ríos eran muy fondos, non pocos regajales,
blanco era el uno como piedras cristales,
el otro plus bermejo que vino de parrales.

De quo fluuiio emanabant duo magni riui nimium profundi, unis retinens ad instar
lactis colorem candidum, alter uero ad similitudinem sanguinis sanguineum (VDS, I,
VII, 28-30).

Los cuatro versos siguientes (estrofa 231) nos presentan el siguiente componente alegórico: el puente de cristal sobre el río principal, que podría pertenecer a la iconografía infernal o del otro mundo. Así, en *La visión de San Pablo* —en una redacción del siglo IX— hay un puente por el que pasan todas las almas, a las que se sumerge en el río mencionado anteriormente. El detalle del puente proviene casi con toda probabilidad de los *Diálogos de San Gregorio*, que ejercieron una gran influencia en la Edad Media desde finales del siglo VI. En ellos hallamos el ejemplo clásico del puente. San Gregorio tomó prestado este elemento de fuentes orientales. El tópico del puente lo cultivarán a partir de san Gregorio algunas visiones medievales⁷. El puente simboliza la estrechez de la senda o camino que conduce a la vida eterna, así como la necesidad de un obstáculo. El puente es, en suma, una prueba de virtud o santidad para todos los que lo atraviesan. Éste tiene unas medidas muy reducidas: palmo y medio, en la que coinciden ambos autores. La fragilidad que sugiere el vidrio y la estrechez parece que nos quieren transmitir la idea de dificultad que supuso para el santo silense pasar por encima de ese puente:

Vedía una puente enna madre primera,
avié palmo e medio ca más ancha non era,
de vidrio era toda, non de otra madera
era, por no mentirvos, pavorosa carrera.

Super fluuium uero uidebatur michi esse pons uitreus, spatium palmi et dimidi
habens amplitudo illius (VDS, I, VII, 30-31).

⁶ Entre otras estarían, según Patch (1983) la *Visión de Sunniulf* (s. VI), la *Visión del monje de Wenlock* (s. VIII), la *Leyenda del purgatorio de San Patricio* (s. XII), o la visión de *Étienne de Bourbon* (s. XIII). En la mitología grecolatina existen una serie de ríos infernales tales como el Cocito, el Leteo y el Aqueronte que figuran, por ejemplo, en el libro X de la *Odisea* y en el XI de la *Eneida*.

⁷ Así, por ejemplo, en la *Visión del monje de Wenlock* se nos habla de un pedazo de tronco a manera de puente. El puente aparece también en la *Visión de Adamnán* (s. XI), en la *Visión de Tundale* (primera mitad del XII) o en la visión de *Étienne de Bourbon*, quien coincide con Grimaldo en lo que a las medidas del puente se refiere. La mayoría de estos relatos insisten en la estrechez del puente y la dificultad que supone atravesarlo.

Al otro lado se encuentran dos hombres vestidos de blanco y con dos cinturones de oro ceñidos a los pechos. En los *Hechos de los Apóstoles* 1, 10, nos encontramos con dos figuras muy parecidas. En el momento en que Jesucristo asciende al cielo se presentan dos hombres vestidos de blanco que preguntan a los apóstoles qué es lo que miran en el cielo. En cuanto a los cinturones de oro, la imagen podría provenir del *Apocalipsis*, capítulo 15, versículo 6. Siete ángeles salen del templo portando las siete plagas contra la ciudad de Babilonia. Estos están vestidos de lino puro, y ceñidos los pechos con cinturones de oro. Un cinturón de estas mismas características es el que posee el hijo del hombre, citado en *Ap* 1,13. Son varias las referencias a los vestidos de lino o de color blanco que figuran en el relato apocalíptico de san Juan. Pueden verse, por ejemplo en 3, 4-5; 3, 18; 4, 4; 6, 11 ó 7, 13. El color blanco simboliza en algunas de esas citas a los justos destinados a la vida eterna. Sin embargo, creemos que en la *Vida de Santo Domingo* esos dos hombres son dos ángeles o emisarios de Dios, personajes que hacen su aparición en la cuaderna 232:

Con almátigas blancas de finos ciclatones,
 en cabo de la puent estavan dos barones,
 los pechos ofresados, mangas e cabeçones,
 non dizrién el adobo loquele nec sermones.

In cuius pontis extremitate stabant duo uiri, ultra humanam pulchritudinem pulcherrimi, uestibus albis induti quorum pectora zonis aureis miro fulgore fulgentibus erant preincti (VDS, I, VII, 33-36).

Son estos dos varones los que portan el último de los elementos de esta alegoría: las tres coronas, cuyo significado ya hemos desvelado: el premio a las virtudes de Domingo. La primera (estrofa 240; líneas 50-54 del capítulo I, VII) es la recompensa que la divinidad le otorga al santo por las virtudes de la castidad y la obediencia. La segunda (cuaderna 241; líneas 54-60 del capítulo I, VII) le es otorgada a Domingo porque en su día restauró la iglesia de santa María de Cañas, y es un premio que la Virgen le da. La tercera y última corona (estrofa 242; líneas 61-63 en la obra de Grimaldo) se le concederá por la labor que va a ejercer en el monasterio de Silos. En definitiva, creemos que las coronas son un trasunto de la santidad con la que será premiado una vez que muera. En el *Apocalipsis* (*Ap* 2, 10) Dios recompensará la fidelidad de la ciudad de Esmirna con 'la corona de la vida'. ¿Habría tal vez alguna relación entre ésta y las que los enviados ofrecen al santo? Pero remontémonos en el relato hasta las cuadernas 233 y 234, en las que aparecen mencionadas por primera vez las tres coronas, descritas con unos términos cuasihiperbólicos que transmiten una idea de riqueza y de fina elaboración:

La una d'estas ambas tan onradas personas
 tenié enna su mano dos preciosas coronas,
 de oro bien obradas, omne non vio tan bonas,
 ni un omne a otro dio tan ricas donas.
 El otro tenié una seis tantos más fermosa,
 que tenié en su cerco mucha piedra preciosa,
 más lucié que el sol tant era de lumnosa,
 nunqua omne de carne vido tan bella cosa.

Et unus ex his duas coronas aureas, nimio et incredibili splendore splendentis in manu tenebat; alter uero unam solam ferebat, que septempli fulgore illas duas quas

alter tenebat superabat in insuper tota ex lapidibus preciosis contexta erat (VDS, I, VII, 36-39).

Estos son, en definitiva, los elementos que configuran esta gran alegoría. Algunos vuelven a citarse como el puente (estrofa 236, líneas 42 y 44 del relato latino) o las coronas —en los pasajes que ya hemos citado con anterioridad—. Una vez que los dos hombres vestidos de blanco le explican a Domingo por qué ha merecido este favor divino, la visión desaparece y el santo se despierta repentinamente.

Una vez que se ha examinado el uso de la alegoría, intentaremos aclarar el grado de dependencia de la Vida de Santo Domingo con respecto a su fuente literaria. La crítica berceana ha venido afirmando desde siempre que en lo que se refiere a motivos, temas y estructura, el clérigo riojano adoptó una postura bastante fiel con respecto a sus fuentes. Incluso se ha llegado a afirmar que su papel habría sido el de un simple traductor de una materia que ya estaba escrita. En más de una ocasión Berceo parece estar confesando su deuda y respeto a unos materiales que tuvo delante cuando realizó sus obras. Las formas bajo las que se denominan éstos son de lo más variado: *escriptura*, *escripto*, *cartelario*, *istoria*, *leyenda*, *lectión*, *pargamino*, *gesta*, *dictado*, o *sermón*⁸. Aunque Gonzalo de Berceo reconozca la primacía de sus modelos y la deuda para con ellos, pensamos que concibe su labor traductora con un cierto afán de superación con respecto a éstos, al menos en lo que se refiere al apartado del *ornatus* retórico. En la teoría romana de la traducción, la *elocutio*, o más extensamente la *eloquentia*, eran propias de la praxis de la *exercitatio*. La Edad Media retoma esta idea y la aplica a algunas de sus traducciones. Tal es el caso del clérigo riojano. Sus composiciones serían una especie de ejercicio retórico mediante el que se pretendería definir y enriquecer la lengua literaria emergente de las lenguas romances. En el período medieval, cuando un escritor se proponía dar noticia de un texto desconocido podía optar por dos caminos básicos: el de la simple traducción —*transductio ad pedem litteram (sic)*—, proceso estrictamente técnico con un fin explicativo en donde existía poco margen para la creación literaria, o el de la imitación o *aemulatio*, en donde sí era posible una mayor aportación personal del traductor. Éste debía rivalizar con el modelo, imitarlo o rescribirlo de forma igualmente elegante o incluso superior. Este procedimiento participaba por igual de la gramática y de la retórica. En el campo de la adaptación de la fuente literaria creemos que Berceo se encuentra en el ámbito de la *aemulatio*. De este modo se aparta de la simple traducción literal y servil de los modelos. Pero tampoco pretendió que sus poemas los suplantasen hasta el extremo de suplirlos totalmente, aspirando a convertirse en un autor canónico. En el caso particular que nos ocupa, opinamos que clérigo riojano únicamente se inspiró en su fuente literaria para emularla, procurando que su obra literaria fuese superior en el *ornatus*, merced a diferentes figuras y tropos literarios. Si en los temas, motivos —*inventio*— y estructura

⁸ A este respecto véanse los trabajos de Ariles (1964: 28 y ss), Giménez Resano (1976, 39-40) y Pérez Escobedo (1993: 219).

⁸ Confróntese con lo expuesto por Serés (1997: 26 y ss).

—*dispositio*— sigue muy de cerca lo que le brindaba la *Vita Dominici Siliensis*, no iba a dejarlo de ser en el terreno de la *elocutio*. La imitación de un el estilo no supuso en absoluto mermar la capacidad de elaboración del *ornatus* retórico, sino todo lo contrario. Gonzalo de Berceo logró crear una obra estilísticamente muy elaborada.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTILES, Joaquín (1964): *Los recursos literarios de Berceo*, Madrid, Gredos.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio y Juan CASAS RIGALL (1997): *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel.
- GIMÉNEZ RESANO, Gaudioso (1976): *El mester poético de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Servicio de Cultura de la Excma. Diputación Provincial e Instituto de Estudios Riojanos.
- GONZALO DE BERCEO (1973): *La Vida de Santo Domingo de Silos*, ed. T. Labarta de Chaves, Madrid, Castalia.
- , (1978): *La Vida de Santo Domingo de Silos*, ed. B. Dutton, en *Obras Completas*, volumen IV, Londres, Tamesis Books.
- , (1992): *Vida de Santo Domingo de Silos. Poema de Santa Oria*, ed. A. Ruffinatto, Madrid, Espasa-Calpe.
- , (1992): *Obra completa*, coord. I. Uría Maqua, Madrid, Espasa-Calpe.
- GRIMAL, Pierre (1993⁶): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1ª ed. en español 1965.
- GRIMALDUS (1982): *Vita Dominici Siliensis*, ed. V. Valcárcel, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- LACARRA, María Jesús (1987): “La maestría de Gonzalo de Berceo”, *Dicenda*, 6, pp.156-176.
- LAUSBERG, Heinrich (1966-1969): *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos.
- PATCH, Howard R. (1983): *El otro mundo el la literatura medieval*, México, FCE, 1ª ed. en español 1956.
- PÉREZ ESCOHOTADO, Javier (1993): “Berceo como traductor: Fidelidad y contexto en la *Vida de Santo Domingo de Silos*”, *Livius*, 3, pp. 217-227.
- SERÉS, Guillermo (1997), *La traducción en Italia y España durante el siglo xv. La «Ilíada en romance» y su contexto cultural*, Salamanca, ediciones Universidad de Salamanca.

UNA APROXIMACIÓN A LA DONCELLA TEODOR

Ana M^a Galego Gen
Universidade da Coruña

En esta breve comunicación nos acercaremos a un cuento de la literatura hispánica que fue impreso por primera vez allá por el siglo xv, *La doncella Teodor*. Estudiaremos su relación con la que es su modelo y fuente, la *Historia de la esclava Tawaddud* perteneciente al ciclo de *Las mil y una noches*, y analizaremos sus rasgos más característicos.

Si bien se considera que los relatos de *Las mil y una noches* se introducen en Europa con la traducción al francés de Galland —en doce volúmenes, de 1704 a 1717—, sabemos que, en lo referente al ámbito hispánico, esto no es del todo cierto. Gracias a la arabización de la península durante varios siglos, colecciones de relatos como el *Panchatantra* indio se transformaban en el *Calila e Dimna*, y eran conocidas y aprovechadas a veces como literatura sapiencial —como la llaman Cacho Blecua y Lacarra—, didáctica —según Carlos Alvar—, o ejemplar y gnómica —en la denominación de Alan Deyermond—.

¿De dónde procede *La doncella Teodor*? Aunque en el texto castellano ya nos vamos a encontrar con un auténtico palimpsesto de obras superpuestas, su precedente absoluto e indiscutible es la *Historia de la esclava Tawaddud* que se incluye en *Las mil y una noches*. Si consultamos la traducción llevada a cabo por Cansinos Asséns, veremos que ocupa las noches 269-280, pero en la edición de Juan Vernet se extiende entre la noche 436 y la 462. Esta disparidad en la ubicación y longitud del relato se debe a que, durante mucho tiempo, *Las mil y una noches* fue un libro heterogéneo y cambiante, una especie de cajón de sastre de la cuentística oriental, del que circulaban diferentes versiones que incluían o excluían determinados cuentos.

Los textos castellanos manuscritos ofrecen dos versiones diferentes de *La doncella Teodor*: la primera aparece como capítulo anejo al *Bonium o Bocados de oro*; la segunda se añade al *Libro del conocimiento de todos los regnos e señoríos*. No sabemos qué textos manuscritos sirvieron para elaborar la versión impresa, ya que no se conserva ninguno; tal vez se hiciese uno *ex profeso* a partir de versiones anteriores, para darlo a la imprenta. Haremos ahora un breve esbozo de la transmisión editorial y literaria de este relato.

La primera versión impresa tiene que aparecer necesariamente después de 1492, ya que añade materiales, relativos al conocimiento práctico de la agricultura y las labores del campo, tomados de un libro titulado *Reportorio de los tiempos*, de Andrés de Li, y que se publicó allá por 1492. A esta versión

corresponden los textos denominados *B* —fechado entre 1500 y 1503, editado por Pedro Hagenbach en Toledo— y *G* —una edición atribuida a Juan Varela de Salamanca e impresa en Sevilla entre 1516 y 1520—.

La segunda versión, conocida como *P*, fue editada por Cromberger en Sevilla entre los años 1526 y 1528. Aquí la agricultura se sustituye por la astrología, aparece el dibujo de un *homo astrologicus* y de signos zodiacales, y se suprimen las preguntas sobre artes amatorias¹.

La tercera versión, denominada *M*, aparece en Zaragoza en 1540 gracias al editor Pedro Hardoyn. Aquí encontramos una serie de preguntas tomadas del *Infante Eptus*.

La última modificación ocurre ya en el siglo XVII, a partir de la edición valenciana de Bernardo Nogués, en 1643. Se presenta como “corregida è historiada. Ordenada por Francisco Pinardo”, y se añaden preguntas relativas al matrimonio y sentencias atribuidas a Diógenes.

En el siglo XVII Lope de Vega compone su comedia *La doncella Teodor*, y Tirso de Molina la menciona en *El vergonzoso en palacio*. También la menciona López de Úbeda en *La pícaro Justina* y, más tarde, Estébanez Calderón en sus *Escenas andaluzas*.

A la hora de analizarla como parte integrante de nuestra literatura, ya la cita Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana Nova*, de 1783-1788, y Pascual de Gayangos también se acerca a este texto en 1857. Unos años más tarde, Menéndez Pelayo se ocupará de este texto en *Orígenes de la novela* (1905). Ya bien entrado el siglo XX, Caro Baroja lo incluirá entre los pertenecientes a la literatura de cordel. Vemos, por tanto, que el relato de Teodor se mantiene, más o menos transformado, durante toda la historia de la literatura hispánica. Como indican Baranda e Infantes:

Esta permanencia asegurada durante tantos siglos habla claramente de su aceptación literaria, que quizá se deba a su estructura dialogada en forma de preguntas, lo que implica una difusión necesariamente por medio de la lectura para poder garantizar el entendimiento de su mensaje didáctico (Baranda, 1995:11).

Aparentemente, el relato romance sigue de un modo bastante fiel la estructura y contenido de la historia árabe, aunque hay diferencias evidentes, con la intención de cristianizar el contenido, borrar los rasgos orientales y reducir el número de preguntas.

Nos hallamos, en principio, ante el mismo argumento: una joven esclava, ante los apuros económicos de su amo —causados por el derroche en el caso árabe, por el infortunio en el hispano—, pide que la lleven ante el califa —o el rey—, y allí se enfrenta, en un torneo de erudición, a diversos sabios, quienes son vencidos uno tras otro, logrando ella una recompensa final.

¹ Esta es la versión, completada con *G*, que editan Nieves Baranda y Víctor Infantes, y en la que nos hemos basado para realizar esta comunicación. Nos referiremos, en lo sucesivo, a la edición de estos dos estudiosos como: Baranda.

Los sabios que disputan con Tawaddud son nueve, mientras que en el relato hispano este número se reduce a tres. En la versión seguida por Vernet, Tawaddud se enfrentará, sucesivamente, a varios sabios —anónimos y cuya profesión no se menciona— que la interrogarán de manera exhaustiva sobre la doctrina islámica, a un médico, a un filósofo, al retórico Ibrahim-al-Nazzam, a un ajedrecista y a un jugador de chaquete; por último, tendrá que demostrar su maestría con el laúd. En la versión que edita Cansinos Asséns, sin embargo, advertimos leves variaciones. Aunque siguen siendo nueve sus oponentes, aquí no aparece el jugador de chaquete, y entre el filósofo y el retórico Ibrahim que nos encontrábamos en la edición de Vernet, aquí se presenta un político que también interrogará a la esclava.

Teodor, la doncella hispana, se enfrentará sólo a tres contrincantes, cuyas preguntas se centrarán sobre todo en la astrología. Estos sabios también son anónimos, a excepción del tercero, Ibrahim el trovador, y cada uno de ellos tendrá un comportamiento más grosero y despreciativo que el precedente.

Respecto a los conocimientos extraordinarios que dicen poseer ambas esclavas, Tawaddud y Teodor, dejemos que hablen ellas mismas. Así, Tawaddud dice conocer:

La gramática, la poesía, el Derecho canónico, la interpretación del Corán, la filología; conozco la música, la partición de herencias, la aritmética, la geometría, la topografía y las antiguas tradiciones; conozco de memoria el magnífico Corán y sé leerlo según las siete, las diez y las catorce lecturas; conozco el número de sus azoras, de sus versículos, de sus partes, mitades, cuartos, octavos y décimos; el número de prosternaciones que exige su lectura y el de sus letras; cuáles son sus azoras medinies y mequíes y las causas que motivaron su revelación; domino las tradiciones proféticas por estudio y tradición; sé cuáles arrancan de los compañeros del Profeta y cuáles proceden de la generación siguiente. He estudiado las ciencias exactas, la geometría, la filosofía, la medicina, la lógica, la retórica y la composición; he aprendido de memoria muchos textos científicos, me he preocupado de la poesía y sé tocar el laúd; sé acompañarme con él en el canto, conozco la técnica de tocar y arreglar las cuerdas y si canto y bailo, seduzco; si me arreglo y me perfumo, mato. En resumen, he llegado a un punto que sólo alcanzan "quienes están enraizados en la ciencia" (Vernet, 1996: I, 1369).

Veamos ahora la sabiduría de Teodor:

El primer saber que yo deprendí fue todas las siete artes liberales y la arte de astrología y las propiedades de las piedras, y de las aguas, y de las yerbas y de las propiedades que tienen todas las maneras de animalias o aves que Nuestro Señor crió en el mundo. E sé la música, cantar y tañer más que ninguna persona deste mundo (Baranda, 1995: 62).

Comparada con Tawaddud, su saber parece un poco exiguo, pero hay que tener en cuenta que nos basamos en el texto *P*, y como indican Baranda e Infantes, constituye un resumen de la edición "medieval" impresa, es decir, la de 1500-1503, de Pedro Hagenbach —Toledo—, y allí aparecen "religión, astronomía, biología, lenguas, nigromancia, medicina, geometría, gramática, lógica, poesía, música, canto, baile, composición, costura, dibujo, orfebrería y mineralogía" (Baranda, 1995: 62).

Sin embargo, a pesar de la enorme amplitud de conocimientos de que hacen gala las dos esclavas, la muestra que hacen de ellos no abarca todos los

campos mencionados. A Tawaddud, aparte de algunos conocimientos médicos y astrológicos, partidas de ajedrez y unos acordes de laúd, lo que le preguntan se circunscribe a la ortodoxia islámica, de un modo minucioso, eso sí: desde interpretaciones de textos sagrados al número de letras que contiene una azora determinada, pasando por preguntas tan peregrinas como el número de animales voladores que aparecen en el Corán.

Teodor, por su parte, se limita a aleccionarnos sobre los meses del año —duración de los días, características de las personas que nacen en ellos, etc.— y darnos un par de nociones médicas. Dependiendo de las versiones, su saber varía. Así, por ejemplo, en la primera versión, ilustra a sus contrincantes sobre agricultura o técnicas amatorias, saberes que en *P* se ven sustituidos por la astrología.

En lo que sí coinciden el relato árabe y el hispano, de un modo harto curioso, es en la retahíla de preguntas que dirigen los dos Ibrahim, el retórico y el trovador, a Tawaddud y Teodor respectivamente. Son preguntas breves, casi acertijos, y ambas muchachas responden de manera casi idéntica. A modo de ejemplo, mencionaremos algunas:

a) Qué es lo más dulce que la miel: según Tawaddud, el amor del buen hijo a sus padres; según Teodor, la bienquerencia del padre y la madre con sus hijos.

b) Qué es más agudo que la espada: para Tawaddud, la lengua; para Teodor, la lengua de la mujer airada.

c)Cuál es el placer de un momento: para las dos, el coito.

d) Qué animal tiene las cualidades de siete fieras: ambas responden, siguiendo un esquema de bestiario medieval, la langosta.

Sin embargo, en las intervenciones de Teodor a veces se trasluce una misoginia que no aparece en el texto árabe. Acabamos de mencionar que para ella lo más agudo no es la lengua, sino “la lengua de la muger quando está airada” (Baranda, 1995: 80), y en sus contestaciones al segundo sabio, hablando de las características de las mujeres, las respuestas de Teodor indican un marcado desprecio hacia el sexo femenino. Esto no resulta sorprendente, ya que muchos textos medievales hispánicos comparten este rasgo misógino. Por ello, no comprendemos la opinión de Menéndez Pelayo acerca del supuesto *feminismo* del texto. Y, si comparamos la actitud desenvuelta y llena de confianza de Tawaddud —que se coloca en el mismo plano que sus interrogadores, a los que no duda en hacer, a su vez, preguntas— con la de Teodor —sumisa, humilde y para quien los juicios misóginos forman parte de su caudal de sabiduría—, francamente, no encontramos rasgo alguno de feminismo. Teodor no reivindica nada, ni siquiera su erudición parece tener finalidad alguna. El relato de Tawaddud “es un documento precioso que muestra las materias que debía dominar una *hetera* islámica para ser considerada verdaderamente culta” (Cansinos-Asséns, 1969: I, 58). Es decir, su sabiduría —incluyendo el ajedrez y el laúd— la acerca más a Aspasia que a Teodor, quien se limita a ser una hermosa percha a la que

sucesivos autores han colgado los trajes de la agricultura, la astrología o las sentencias de Diógenes, sin preocuparse de buscar coherencia entre la posesión de esos saberes y la utilización que les podía dar la joven.

Dejemos ahora la historia árabe para centrarnos más en la hispana, y veamos qué sabe Teodor. Ya hemos mencionado antes el catálogo de conocimientos que posee, y también cómo esos conocimientos varían según las diferentes ediciones.

Como hemos dicho más arriba, la primera edición, a la que corresponde el texto *B*, aprovecha el *Reportorio de los tiempos* de Andrés de Li, y en la disputa con el primer sabio, al hablar de los distintos meses del año, la doncella informa acerca de siembras y recolecciones, limpieza de las malas hierbas, trasplantes e injertos, barbechos, etc. En la segunda versión, *P*, la agricultura se sustituye por la astrología, y ahora Teodor, al hablar de cada mes, comentará la duración de los días, el signo zodiacal regente, las características de las personas nacidas en ese mes, las comidas más adecuadas y las enfermedades más características. Además, dibuja un *homo astrologicus*, donde se reparten los signos zodiacales según los distintos miembros del cuerpo humano, e indicando cuándo son convenientes las purgas y las sangrías. Sin embargo, esta edición suprime todas aquellas preguntas sobre técnicas eróticas que Teodor respondía en *B*. En la tercera versión, *M*, de 1540, aparecen nuevas preguntas, tomadas del *Infante Epitus*, y en el siglo XVII citará sentencias del filósofo Diógenes.

En *P*, siguiendo el saber de su época, menciona siete planetas, aunque en realidad enumera ocho: el Sol, la Luna, las estrellas, Saturno, Júpiter, Marte, Venus y Mercurio. No sabemos a qué se debe la inclusión de las estrellas como un planeta, ya que no vuelve a mencionarlas, y al enumerar los signos zodiacales y relacionarlos con los planetas asignados a ellos, se limita a los otros siete. Sus conocimientos médicos se refieren a la realización de purgas y sangrías y cuál es el mejor momento para llevarlas a cabo, dependiendo de la posición de los astros. Por tanto, Teodor exhibe la sabiduría de su tiempo:

Se hace un detallado y extenso repaso de los conocimientos científicos y prácticos del saber medieval; de ahí que la alteración de determinados temas (*ars amandi*, agricultura, astrología, etc.) no cambien el sentido lineal de la estructura literaria y sirvan tan sólo para adecuar el contenido didáctico de la obra a públicos diferentes en épocas distintas (Baranda, 1995: 18).

Con todo, no debemos caer en el anacronismo con que la juzgan algunos autores, como Garrosa Resina:

Al ser interrogada sobre sus conocimientos responde que, junto con la ley de Dios, ella aprendió el arte de la estrellería y de la nigromancia, causando con ello la natural sorpresa en los oyentes. Teodor discute durante un cierto tiempo con tres sabios, mostrando un gran ingenio en sus respuestas a las cuestiones planteadas, aunque a veces dé cabida a ideas supersticiosas en relación a la influencia de los astros sobre el trabajo de los hombres y su propia vida (Garrosa Resina, 1987: 69).

Esta *natural sorpresa* que Garrosa Resina juzga provocada por los conocimientos astrológicos y mágicos de Teodor se debe, nos tememos, a otra

causa. Los oyentes no se sorprenden de que Teodor sepa estrellería, se sorprenden de que sea una mujer quien posee estos conocimientos.

Hasta aquí la aproximación, como indicábamos en el título, a un libro que, aunque hoy poco conocido, tuvo la suficiente fuerza e interés para sobrevivir, desde los lejanos relatos de origen tal vez egipcio, persa o indio, que los árabes tradujeron como *Las mil y una noches*, hasta los pliegos de cordel del siglo XIX. Confiemos en que la vida literaria de esta muchacha de increíble sabiduría sea, por lo menos, igualmente longeva en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- BARANDA, Nieves y Víctor INFANTES, eds. (1995): *Narrativa popular de la Edad Media*, Madrid, Akal.
- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael, ed. (1969): *Libro de las mil y una noches*, tomo I, Madrid, Aguilar.
- CARO BAROJA, Julio (1988): *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- CHEVALIER, Maxime (1976): *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Ediciones Turner.
- GARROSA RESINA, Antonio (1987): *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1941): *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, tomo I, Madrid, CSIC.
- VERNET, Juan, ed. (1996): *Las mil y una noches*, tomo I, Barcelona, Planeta.

ESTRUCTURA Y UNIDAD EN EL *LIBRO DE MISERIA DE OMNE*

Jaime González Álvarez
Universidad de Oviedo

Se conserva el *Libro de miseria de omne*, desde su adquisición en 1919 (Artigas, 1919-1920), en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander en un códice misceláneo de finales del siglo XIV bajo la signatura Ms. 77¹. El códice se compone de 13 cuadernillos en papel de Ceuta de desigual grosor. Los folios que lo componen son en la actualidad 150 y el *Libro de miseria de omne* se encuentra copiado en los folios 7r-53r y 55r-79r².

El *Libro de miseria de omne* está compuesto por 502 estrofas, siguiendo en su proceso de composición una estructura tripartita de acuerdo con la división que presenta su fuente latina: el *De contemptu mundi* de Inocencio III (Lewis, 1978).

El *Libro de miseria de omne* se inicia con un prólogo de seis estrofas (cc.1-6) cuya función es captar la atención del lector, prestigiar la obra y presentarnos el modo de composición. A este prólogo le sigue una introducción de diez estrofas (cc. 7-16) en la que el autor nos describe, en líneas generales, el argumento de la obra: “E mostrar de qué es fecho, e qué faz e qué deue far” (c. 11d³).

Como podemos comprobar, tanto el prólogo como la introducción constituyen un todo orgánico en el que se nos muestra la intencionalidad didáctico-moral de la obra, de ahí que podamos considerar las cuadernas 1-16 como la primera de las tres grandes partes que componen el *Libro de miseria de omne*.

La segunda parte (cc. 17-493) constituye el cuerpo expositivo de la obra y, a su vez, se encuentra dividida en tres nuevos apartados de acuerdo con la estructura seguida por Inocencio III en su *De contemptu mundi*. De hecho, la obra de Lotario Segni⁴ se divide en tres libros que siguen el transcurso de la vida humana: el *ingressus*, el *progressus* y el *egressus* del hombre en el mundo.

¹ Desde su fecha de adquisición en 1919 el manuscrito ha pasado por dos anteriores signaturas: R-I-10-68 y C: 67.

² En los folios 53v-54v se encuentra escrito un *Conjuro contra la Gota*, editado por Ciervide (1974-1975) y Menéndez Peláez (1991-1992).

³ Las citas del *Libro de miseria de omne* son siempre de la edición de Connolly (1987).

⁴ El cardenal Lotario Segni será el futuro papa Inocencio III.

Tanto en el *De contemptu mundi* como en el *Libro de miseria de omne*, este sencillo pero efectivo planteamiento estructural permite que el autor de cada una de las obras recorra cronológicamente todos y cada uno de los males y miserias de la vida humana, siguiendo en ocasiones una estructura discursiva serpenteante que queda perfectamente hilvanada por la triple división.

La primera parte es la más extensa del poema, pues consta de 235 estrofas (cc. 17-250) y se corresponde con el *ingressus*, es decir, la llegada del hombre al mundo. En este apartado se nos describe la miseria de la condición humana desde un punto de vista físico y donde el planteamiento que presenta el autor es poco o nada alentador para el hombre, pues no hay felicidad posible para él. Sin embargo, nuestro poeta, al contrario que Inocencio III, si concede un alo de esperanza que procede del arrepentimiento a través de la penitencia:

Quantos que por Jhesu Christo nest mundo son perecidos
de los vientres de sus madres buen ora fueron nacidos;
resplandesçrán com el sol, al cielo serán sobidos;
alla dexe Dios sobir e a todos mis amigos (c. 169).

Sin embargo, aún en esta parte nos encontramos con una nueva tripartición en la que se distinguen otros tantos componentes. En la primera de ellas (cc. 17-71) hay un desprecio del cuerpo humano en general y de la concepción del mismo en particular, muy en consonancia con una tradición que arranca de los maniqueos y de los ideales ascéticos. En la segunda (cc. 72-169) se desprecia todo lo relacionado con el nacimiento y todas las actividades profanas que realizan los hombres. Y en la tercera (cc. 170-250) se expresan y desarrollan los sufrimientos e infortunios que vagan alrededor del hombre en su vida terrenal.

La segunda parte del cuerpo expositivo (cc. 251-430) se corresponde con el *progressus*, es decir, el tránsito o peregrinar del hombre por el mundo. En ella la finalidad del autor es describir las malas acciones de los hombres. Esta parte debería ser en el *Libro de miseria de omne* la más extensa, del mismo modo que lo es en su fuente latina de Inocencio III y, según dictan las retóricas medievales, en la división tripartita de los componentes principales, II es mayor que I y III, tripartición que puede repetirse en las escisiones menores, (*Libro de Alexandre*, Cañas Murillo, 1988: 44). Una prueba más para corroborar esta hipótesis la encontramos en el *Libro de Alexandre*, en la descripción de la configuración que Dios hizo del mundo de las tres partes escindidas (Willis, 1934):

La materia nos lo manda por fuerça de razon
auemos nos a fer vna desputacion
commo se parte el mundo por triple partición
commo faze en todas el mar diuisión (c. 276).

El que partio el mundo fizolo tres partidas
son por braços de mar todas tres diuididas
la una es mayor e las dos son mas chicas
la mayor es calient e las dos mas frías (c. 277).

Si esto es así, ¿Cómo explicamos que en el *Libro de miseria de omne* esta segunda parte sea más breve? Para dar respuesta a este interrogante debemos acercarnos al Ms. 77 de la Biblioteca Menéndez Pelayo y a una

descripción codicológica del mismo (Tesauro, 1983 y Rodríguez Rivas, 1991). Ellos recuerdan, y así lo he podido corroborar en un acercamiento a dicho manuscrito, que entre las estrofas 325 y 326, es decir, coincidiendo con el comienzo del quinto cuadernillo, se comprueba la falta de varios folios. Si esta comprobación es cierta, nos encontramos con la pérdida de 11 folios y si, a su vez, todos hubiesen sido escritos con estrofas del *Libro de miseria de omne*, nos encontraríamos con casi 80 estrofas más en la composición de esta segunda parte de nuestro poema, pues cada cara de folio se encuentran copiadas unas cuatro estrofas.

Este libro segundo está íntegramente dedicado a las culpas y pecados de la vida del hombre. Si en la parte anterior se dibujaba un completo panorama de estados y situaciones miserables, aquí se sigue un hilo más lógico y doctrinal: el de la clasificación de los pecados. La estricta revisión de los pecados no resulta, a pesar del sustrato teológico que le sirve de guía, ser un arduo tratado moral. Muy al contrario “seculariza” los vicios y los representa con viveza y realismo.

Sin embargo, las diferencias con el *De contemptu mundi* en esta segunda parte son ya más acusadas, pues mientras que Inocencio III se limita a señalar las malas acciones de los hombres, nuestro autor intenta buscarles una solución para conseguir la salvación del hombre, una vez que se haya enmendado de las mismas.

De nuevo, una nueva tripartición encontramos en el *progressus: agit parva* (cc. 251-325), *agit turpia* (cc. 326-358) y *agit vana* (cc. 359-430), en correspondencia directa con las cosas amadas por el hombre:

Tres cosas son en el mundo que todos suelen amar:
Las riquezas e las onras a los cuerpos deletar;
Mas siquier temer a Dios e la su alma salvar
Non quiera mucho seguir las ni las ame codiciar (c. 251).

En esta tripartición se hace un recorrido por los *crimina capitalia* entre los que ocupa un lugar privilegiado el pecado de soberbia que aparece situado a la cabeza de todos los males. En cuanto al pecado de soberbia, no debemos olvidar que en el *Libro de Alexandre*, obra inaugural de la escuela del “mester de clerecía”, cumple un papel fundamental en cuanto a su función didáctica y moralizante (Uría, 1996: 513-528).

Pero todavía hay más, pues en cada una de esas partes distinguimos tres nuevos componentes en la descripción de cada uno de los pecados capitales, siguiendo en todos los casos una estructura semejante: a) características del pecado, b) *exempla* contra... y c) moraleja. Se hace evidente, de nuevo, el talento del autor para encadenar el discurso a la realidad cotidiana y amedrentar al receptor, talento que no queda menoscabado por el recurso de los *Exempla contra...* que hablan de hombres virtuosos. De hecho, la diferencia con el texto de Inocencio III viene dada en estos elementos y especialmente en la moraleja final.

En la tercera parte, el *egressus* (cc. 431-493) y en correspondencia con el Libro III del *De contemptu mundi*, se nos describen los males que al hombre, como ser pecador, aguardan en el otro mundo. En ella el autor desarrolla una

amplia descripción de las torturas infernales, acompañada y ampliada con numerosos elementos propios de la *amplificatio* y de creación propia del autor castellano.

Con todo, la descripción de la agonía no solo cierra la atroz presentación del pecado de la vida del hombre, sino que enlaza temáticamente con la vida tras la muerte y constituye así una espléndida bisagra entre el *progressus* y el *egressus*. Sin embargo, hay un elemento clave que separa el *Libro de miseria de omne* del *De contemptu mundi* de Inocencio III y es el hecho de la importancia que el anónimo autor castellano concede al arrepentimiento como único elemento de salvación y que no aparecía en la fuente latina.

De nuevo este nuevo núcleo puede subdividirse, siguiendo la estructura tripartita predominante en todo el *Libro de miseria de omne*, en otros tres nuevos apartados. En el primero de ellos (cc. 431-438) se nos habla de la podredumbre de las carnes, siendo por tanto un castigo físico: “Tornar habrá en poluo e en tierra habrá de podrir.” (c. 431d).

El segundo núcleo (cc. 439-452) se corresponde con los castigos del infierno, es decir, con un castigo físico-moral: “Dezir-vos-he de las penas que la carne sufrirá.” (c. 439a).

El tercer núcleo (cc. 453-493) se corresponde con un castigo moral que no es otro que el del Juicio Final en el que se despliega una nueva tríada de elementos: a) precedentes (cc. 453-457), b) atributos del Juez (cc. 458-460) y c) angustia en el juicio y en los castigos (cc. 461-493). En este apartado se manifiesta una deuda evidente con la literatura apocalíptica y se basa en la idea de la justicia como amenaza.

La última parte del *Libro de miseria de omne* se compone de nueve estrofas (cc. 494-502) cuya función es dar por finalizada la obra y exponer directamente al receptor, con una intención didáctico-moralizante, las conclusiones que deben extraerse:

A la fin el buen christiano más d'aquesto debe far:
debe prender penitencia e de tod mal se quitar,
si tiene cosas ajenas todas las debe tornar,
si quisier con Jhesu Christo e sus santos regnar (c. 502).

La división en tres partes que reflejan el camino del hombre en la vida y las apelaciones a la autoridad de las Sagradas Escrituras son, pues, el cañamazo estructural sobre el que el autor ordena y despliega su discurso.

Pero no pensemos que el poema es algo carente de unidad, sino todo lo contrario, pues la miseria humana actúa como catalizador y nexo de unión entre todas las partes en las que subyacen los tres elementos que exigía la antigua retórica: *docere*, *delectare* y *movere*. Encontramos pues en la obra una clara intención didáctica y moralizante. Precisamente es el didactismo uno de los elementos más importantes que separan el poema castellano del *De contemptu mundi* de Inocencio III y, además, uno de los rasgos más relevantes.

Por otro lado, la estructura tripartita se hace justificada en la medida que la fuente latina, el *De contemptu mundi* de Inocencio III, también refleja esta

estructura, pero en este caso de una forma más obsesiva, posiblemente debido al ideal estético que perseguía el autor. A esto debemos añadir que todas las obras que integran la escuela del “mester de clerecía”⁵, con la excepción del *Poema de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo que sigue una división en siete partes, como muy acertadamente ha puesto de relieve Isabel Uría (1976, 1978 y 2004), siguen esa misma estructuración tripartita.

Como hemos señalado, el *Libro de miseria de omne* constituye un todo unitario y los aparentes núcleos dispersos no son más que los componentes de una superestructura unitaria basada en la clave del modelo de composición numérica. Por tanto, la unidad de la obra viene dada en primer lugar por el tema o núcleo esencial del poema, es decir, el desprecio del mundo y la miseria de la condición humana en los diferentes aspectos que puedan presentarse. También sirve de elemento unificador el carácter homilético del poema y el didactismo que de la obra se desprende, y que se manifiesta en todas y cada una de las partes que integran el *Libro de miseria de omne*. A esto debemos añadir la conclusión lógica hacia la que deriva toda la obra:

A la fin el buen christiano más d'aquesto debe far:
debe prender penitencia e de tod mal se quitar,
si tiene cosas ajenas todas las debe tornar,
si quisier con Jhesu Christo e sus santos regnar (c. 502).

Por otro lado, el anónimo autor alude indirectamente a su intención de “vulgarizar”, de “romancear” un texto latino con el fin de que sea asequible a todos, pues el latín sólo era comprendido por unos pocos:

Libro de miseria d'omne sepades que es llamado;
compuso esas razones en buen latín esmerado;
no lo entiende tod omne, si non el que es letrado,
por que yaze oy de muchos postpuesto e olvidado (c. 3).

Con anterioridad aludía a que el *Libro de miseria de omne* constituye uno de los “epígonos” del “mester de clerecía” (González Álvarez, 2004: 73-75), pues bien, utilizo el término “epígono”, aplicado al “mester de clerecía”, para designar aquellas obras que, una vez concluida la vida de esa escuela, continúan con sus líneas generales, pero en las que sus autores ya han introducido una serie de innovaciones, fruto del avance cronológico y sociocultural. La nómina de obras que incluimos bajo este epígrafe está constituida por: el *Libro de miseria de omne*, la *Vida de San Ildefonso*, los *Castigos y enxemplos de Catón* y los *Proverbios de Salamón*.

De este modo, quiero poner de manifiesto que el quehacer literario de la escuela del “mester de clerecía” no es algo estático e inmutable al tiempo y a los cambios que necesariamente se imponen en la sociedad. Todo esto trae consigo que en las obras nos encontremos una actitud de crítica social y de las

⁵ Incluyo bajo el marbete “mester de clerecía” el Libro de Alexandre, el *Libro de Apolonio*, las obras de Gonzalo de Berceo y el *Libro de Fernán González* (Uría, 1981, 1987, 1990 y 2000). Por otro lado, aludo a estas obras en tanto que son el precedente de lo que denomino “epígonos del mester de clerecía” entre cuyas obras se encuentra el *Libro de miseria de omne* como más adelante pondré de relieve (González Álvarez, 2004).

costumbres, con un carácter satírico y paródico muy distinto al carácter narrativo, a la tendencia descriptiva y al didactismo religioso del siglo XIII. Además, el optimismo y la confianza que encontramos reflejados en el “mester de clerecía” cede paso ante el pesimismo de la naturaleza humana, lo que refleja un claro desengaño de la vida y de los hombres. De esta manera, la literatura alcanza claras actitudes de denuncia.

Sin embargo, estas cuatro obras que nosotros incluimos bajo el marbete de “epígonos” no sólo constituyen una evolución del “mester de clerecía” sino que, a su vez, se convierten en un punto intermedio entre aquella escuela y las obras que nosotros denominamos de “nueva clerecía”⁶. Quiero llamar la atención sobre este aspecto, pues creo que es el punto de partida para resolver de forma definitiva las diferencias entre las obras del siglo XIII y XIV, que tradicionalmente se agrupaban como constituyentes del “mester de clerecía”. Estamos, pues, hablando de tres periodos claramente diferenciados y con unas características propias que los definen, teniendo siempre en cuenta que cada periodo es fruto de la evolución de determinados rasgos del anterior, de ahí que en cada una de estas etapas encontremos algún rasgo de la anterior, pues en las evoluciones no se borra lo anterior de un plumazo, sino que hay rasgos innovadores y rasgos persistentes.

Denominamos pues “epígonos”, entre los que se encuentra el *Libro de miseria de omne*, a las obras que constituyen la evolución de alguno de los rasgos que definían la escuela del “mester de clerecía”, en las que sus autores introducen aspectos varios de la sociedad contemporánea (última década del siglo XIII y primera del XIV) y que, a su vez, constituyen un periodo intermedio entre la primera escuela en lengua castellana y las obras de “nueva clerecía” que se desarrollarán en pleno siglo XIV.

Por otro lado, el anónimo autor del *Libro de miseria de omne* nos muestra en la c. 4 del *explicit* su intención de componer el poema de acuerdo con un sistema métrico-rítmico y estrófico:

Ond tod omne que quisiere este libro bien pasar,
mester es que las palabras sepa bien silabicar;
ca por silavas contadas, que es arte de rimar
e por la quaderna vía su curso quiere finar.

Con esta intención el autor compone una obra que consta de 502 estrofas formadas cada una por cuatro versos monorrimos, lo que explica la fórmula “cuaderna vía” de la c. 4d y, a su vez, cada verso dividido en dos hemistiquios que en la mayor parte de los casos son de ocho sílabas, por lo que en general la medida del verso es de dieciséis sílabas, explicándose así el sintagma “sílabas contadas” de la c. 4c. Este predominio de hemistiquios octosilábicos y, por tanto, de versos de dieciséis sílabas, supone ya un cambio fundamental frente a los hemistiquios heptasilábicos y los versos de 14 sílabas que informaban la métrica de los poemas del “mester de clerecía”.

⁶ Incluyo bajo el marbete de “nueva clerecía” el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, los *Proverbios morales* de Sem Tob de Carrión y el *Rimado de Palacio* de Pero López de Ayala.

Algo que llama la atención en esta obra es que el principio de la dialefa informa la mayor parte del poema como bien ha puesto de relieve Jane E. Connolly (1987) y que he podido comprobar tras analizar este fenómeno en numerosas lecturas de la obra. Si tenemos en cuenta este criterio, podemos decir que el *Libro de miseria de omne* se acerca en este aspecto a los poemas de la escuela del “mester de clerecía”, donde el principio obligado de la dialefa era uno de sus rasgos más genuinos y característicos, como ha señalado Uría (1981: 182) refiriéndose a los poemas del siglo XIII:

Los rasgos más genuinos de estos poemas, aquellos que les confieren la peculiar fisonomía que los singulariza frente a todos los demás, guarda relación con el fenómeno de la dialefa, observada en todos ellos como una norma o principio básico de la versificación.

Con todo, el *Libro de miseria de omne*, en tanto que un “épigono del mester de clerecía”, sigue una estructura tripartita perfecta, de manera similar a la empleada por los autores de la primera escuela poética castellana en la composición de casi todos sus poemas y todo ello informado por la línea marcada por las retóricas de la época y por la disposición compositiva de la fuente latina: el *De contemptu mundi* de Inocencio III. Y todo ello se encuentra envuelto por un elemento que da unidad a toda la obra, elemento que no es otro que las miserias del hombre, como reza el anónimo autor en las cc. 2 y 3, y de ahí el título, *Libro de miseria de omne*, que recibe el poema castellano.

Esquema estructural

- I. Introducción y planteamiento: cc. 1-16.
- II. Contenido del *Libro de miseria de omne*: cc. 17-493.
 - II.1. Miseria física: cc. 17-250 (*Ingressus*).
 - II.1.1. Desprecio del cuerpo humano: cc. 17-71.
 - II.1.2. Desprecio de las actividades profanas: cc. 72-169.
 - II.1.3. Desprecio del hombre por sus sufrimientos y penalidades: cc. 170-250.
 - II.2. Miseria moral: cc. 251-430 (*Progressus*).
 - II.2.1. *Agit parva*: cc. 251-325.
 - II.2.1.1. De cupiditate (codicia): cc. 251-308.
 - II.2.1.1.1. Características: cc. 251-283.
 - II.2.1.1.2. *Exempla contra cupiditatem*: cc. 286-307.
 - II.2.1.1.3. Moraleja: cc. 307-308.
 - II.2.1.2. De avaritia (avaricia): cc. 309-325.
 - II.2.1.2.1. Características: cc. 309-314.
 - II.2.1.2.2. *Exempla contra avaritia*: cc. 315-325.
 - II.2.1.2.3. Moraleja.
 - II.2.2. *Agit turpia*: cc. 326-358.

- II.2.2.1. De gula (gula): cc.326-333.
 - II.2.2.1.1. Características: cc. 326-329.
 - II.2.2.1.2. *Exempla contra gulam*: cc. 330-332.
 - II.2.2.1.3. Moraleja: c.333.
- II.2.2.2. De ebrietate (ebriedad): cc. 334-344.
 - II.2.2.2.1. Características: cc. 345-348.
 - II.2.2.2.2. *Exempla contra ebrietatem*: cc. 338-343.
 - II.2.2.2.3. Moraleja: c. 344.
- II.2.2.3. De luxuria (lujuria): cc. 345-358.
 - II.2.2.3.1. Características: cc. 345-348.
 - II.2.2.3.2. *Exempla contra luxuriam*: cc. 348-356.
 - II.2.2.3.3. Moraleja: cc. 357-358.
- II.2.3. *Agit vana*: cc. 359-430.
 - II.2.3.1. De ambicione: cc. 359-372.
 - II.2.3.1.1. Características: cc. 359-363.
 - II.2.3.1.2. *Exempla de ambicione*: cc. 364-369.
 - II.2.3.1.3. Moraleja: cc. 370-372.
 - II.2.3.2. De soberbia: cc. 373-388.
 - II.2.3.2.1. Características: 373-375.
 - II.2.3.2.2. *Exempla contra soberbia*: cc. 376-386.
 - II.2.3.2.3. Moraleja: cc. 387-388.
 - II.2.3.3. De jactancia: cc. 389-430.
 - II.2.3.3.1. Características: 389-394.
 - II.2.3.3.2. *Exempla contra jactancia*: cc. 395-427.
 - II.2.3.3.3. Moraleja: cc. 428-430.
- I.3. Miseria trascendente (*egressus*): cc. 431-493.
 - II.3.1. De la podredumbre de las carnes: cc. 431-438.
 - II.3.2. Castigos del infierno: cc. 439-452.
 - II.3.3. Día del Juicio Final: cc. 453-493.
 - II.3.3.1. De precedente tribulacione (precedentes): cc. 453-457.
 - II.3.3.2. Características del juez: cc. 458-460.
 - II.3.3.3. Sucesos del día del Juicio y los nueve castigos: cc. 461-493.
- III. Los siete pecados cardinales y las siete obras de misericordia: cc. 494-502.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTIGAS, Miguel (1919-1920): "Un nuevo poema por la cuadrena vía (edición y anotaciones por...)", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, I, pp. 31-37, 87-95, 153-161, 210-216 y 228-238 y II, pp. 41-48, 91-98, 154-163 y 233-254.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (1988): *El Libro de Alexandre*, Madrid, Cátedra [1.ª ed.: Madrid, Editora Nacional, 1978].
- CIÉRVIDE, Ricardo (1974-1975): "Un conjuro terapéutico medieval para curar la gota (fines del siglo XIV)", en *Asclepio*, 26-27, pp. 583-596.
- CONNOLLY, Jane E. (1987): *Translation and poetization in the cuaderna vía. Study and edition of the Libro de miseria d'omne*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Jaime (2004): *El «mester de clerecía», los «epígonos» y las obras de «nueva clerecía»*, Tesis de Licenciatura dirigida por la Dra. Isabel Uría Maqua, Oviedo.
- LEWIS, Robert Enzer (1978): *Lotario dei Segni (Pope Innocent III): «De miseria condicionis humane»*, Athens, The University of Georgia Press.
- Libro de miseria de omne*, Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, Ms. 77, ff. 7r-53r y 55r-79r.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús (1991-1992): "Una «disciplina clericalis» castellana en la Baja Edad Media: El Ms. 77 de la Biblioteca Menéndez Pelayo. I-Edición del texto", en *Archivum*, XLI-XLII, pp. 345-388.
- RODRÍGUEZ RIVAS, Gregorio (1991): *El Libro de miseria de omne a la luz del De contemptu mundi: estudio, edición y concordancia*, tesis doctoral inédita dirigida por Jesús Menéndez Peláez y presentada en la Universidad de Oviedo. [Hay ed. en microfichas].
- TESAURO, Pompilio (1983): *Libro de miseria de omne*, Pisa, Giardini Editore.
- URÍA MAQUA, Isabel (1976): *El Poema de Santa Oria de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- , Isabel (1978): "El Poema de Santa Oria. Cuestiones referentes a su estructura y género", en *Actas de las II Jornadas de estudios Berceanos, Berceo*, 94-95, pp. 43-55.
- , Isabel (1981): "Sobre la unidad del mester de clerecía del siglo XIII. Hacia un replanteamiento de la cuestión", en *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 179-188.
- , Isabel (1987): "El *Libro de Alexandre* y la Universidad de Palencia", en *Separata de las Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, IV, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, pp. 431-442.

- , Isabel (1990): “Una vez más sobre la c. 2 del *Libro de Alexandre*”, *Íncipit*, x, pp. 45-63.
- , Isabel (1996): “La soberbia de Alejandro en el poema castellano y sus implicaciones ideológicas”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, 19, pp. 513-528.
- , Isabel (2000): *Panorama crítico del mester de clerecía*, Madrid, Castalia.
- , Isabel (2004): *Mujeres visionarias de la Edad Media: Oria y Amuña en Berceo*, Salamanca, Publicaciones del SEMYR.
- WILLIS, Raymond S. (1934): *El Libro de Alexandre. Texts of the Paris and the Madrid Manuscripts prepared with an Introduction by...*, Elliot Monographs 32, (New York, Kraus Reprint Co., 1976).

EL CONVITE DANTESCO, FUENTE DE LOS PROVERBIOS DEL MARQUÉS DE SANTILLANA¹

Gilda Alicia Guerrero Salgado
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Será objeto del presente trabajo un examen —rigurosamente textual— del dantesco *Convite*² y de la canción *Poscia ch'Amor* (*Rime* 11, Dante, 2002³), con relación al *Centiloquio* o *Proverbios*⁴ de Íñigo López, Marqués de Santillana. La hipótesis de esta investigación fue probar, de manera definitiva, que las obras menores dantescas mencionadas —en especial el *Tratado IV* del *Convite*⁵— influyen y cimientan el *Centiloquio* del español hasta el proverbio 18.

¹ Tesis de Licenciatura dirigida por la Dra. Patricia Di Patre, cuyo contenido formará parte del artículo de Patrizia Di Patre y Gilda Guerrero: "El 'Convite' Dantesco fuente de los 'Proverbios' de Santillana", de próxima aparición en: *Actas de I Congreso Andino de Estudios Dantescos (Comunicaciones)*. Para la interpretación crítica de los mecanismos empleados por Santillana en su operación derivativa, y en general para los instrumentos de su *modus operandi*, el lector se puede remitir al estudio de Patrizia Di Patre, "Dante `minore` nella Spagna del Quattrocento. Il discepolo di Santillana si rimira nello `Specchio di Nobiltà", por publicarse en *Actas del I Congreso Andino de Estudios Dantescos (Conferencias magistrales)*, al cuidado de la Società Dantesca Italiana (Florencia). Se trata de un trabajo que he tenido constantemente presente —sobre todo con relación a los mecanismos santillanescos de "refundición" literaria—, en este pequeño ensayo.

² Lo citamos en la versión castellana de N. González (Alighieri, 1956).

³ Según la reciente edición de D. De Robertis (Alighieri, Dante 2002).

⁴ Nuestra edición de referencia es la de A. Gómez – M. Kerkhof (Marqués de Santillana, 1998).

⁵ A este propósito, y respecto a la añeja cuestión de eventuales interferencias del complejo dantesco "menor" en la producción santillanesca, quisiera citar una anotación de P. Di Patre (en prensa: pp. 1-2, n. 2): "R. Lapesa ricorda (sull'autorità di M. Schiff: cfr. *La bibliothèque du Marquis de Santillana*. Paris, 1905) che fra i libri posseduti dal Marchese figuravano, con ogni probabilità, ben due esemplari delle *Rime*. Questo giustifica ampiamente l'esigenza critica (manifestatasi a più riprese) di reperire fra la produzione dantesca *extra Comediam* e quella del Marchese una linea di sicura derivabilità, in aggiunta al riconoscimento di una «atmosfera». «En realidad, no estamos tratando de constatar un fenómeno puramente literario, sino un hecho cultural», dichiara J. Gutiérrez Carou nel suo studio su *La visión alegórica de tres damas en la obra de Dante, Villasandino y el Marqués de Santillana*. *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Alcalá, Universidad de Alcalá, 1997. Vol. I, pp. 737-746. L'istanza, motivata secondo il Critico dal bisogno di comprovare l'avvenuta fusione dell'opera dantesca con il «magma filosófico-literario», con «el acervo de conocimientos del que estaba surgiendo la cultura castellana del siglo xv» (*ibid.*, p. 738), obbedisce allo stesso tempo ai criteri operativi imposti dalla seguente ammissione limitante: «Creemos que afrontar un estudio de influencias que vaya más allá de la constatación de una 'atmósfera', de unas afinidades, resulta posible solamente cuando nos encontramos ante obras de una cierta entidad de las que es posible extraer personajes, situaciones, utilizaciones determinadas de un cierto recurso retórico, temas, motivos, estructuras, incluso párrafos o versos transcritos literalmente, etc., para la nueva obra, sin que ésta se convierta en un plagio de la primera» (*ibid.*, p. 738 n.). Gutiérrez finisce col riconoscere l'insussistenza delle condizioni descritte in relazione al caso in esame".

A raíz del estudio comparativo —que permitió comprobar formalmente este supuesto—, se hizo evidente una profunda similitud entre ambos textos, susceptible de interpretarse en términos de filiación directa.

Creemos que tal influencia se fundamenta en especial sobre:

- Los temas considerados —los cuales se repiten en sucesión idéntica en los textos comparados—.
- El destino y las finalidades de dichos elementos.
- El planteamiento racional, doctrinal y filosófico de las obras examinadas.
- Las teorías estéticas expuestas y las autoridades en que se apoyan.

Consideramos pertinente remitirnos, en primer lugar, a los preliminares —que pueden ser fácilmente recabados por inducción— de la operación textual llevada a cabo por Santillana en sus *Proverbios*. ¿Por qué el Marqués —nos preguntamos— escogió precisamente a Dante y su *Convite* como autoridades para su propio trabajo? Imaginemos entonces a un Santillana que cavila después de recibir la encomienda del rey Juan II de Castilla: escribir una guía moral para el príncipe Enrique. Íñigo López, para aconsejar a Enrique, debía formar una imagen del noble virtuoso. Por ende, recuerda la *Ética* aristotélica y los *Proverbios* bíblicos, obras morales cuyo contenido versa sobre los conceptos de la Virtud y de la Nobleza. El noble español declara, abiertamente, valerse de estas *auctoritates* para construir el *Centiloquio*; pero debió de relacionar también estos temas con el *Convite*, el cual por otra parte entra en la línea doctrinal de los escritos nombrados, a la vez que los contiene; con una adición interesante: un ilustrativo catálogo de las virtudes propias de las diferentes edades, y aptas para garantizar la consecución de la “nobleza”, de una noble —en sentido eminentemente moral— “disposición”.

Santillana, al notar que el *Convite* reúne los refranes bíblicos⁶, las referencias aristotélicas y las teorías propias de Alighieri, que exponen la Virtud y la Nobleza con arreglo a las distintas épocas de la vida humana, comprende que sus propias ideas pueden tomar valor y fuerza gracias al contenido de esos textos. La teoría de la Nobleza, y principalmente el catálogo de virtudes juveniles del tratado IV del *Convite*, son la herramienta con la que el Marqués crea la guía moral que se evidencia en el *Prohemio* y los 18 primeros proverbios del *Centiloquio*.

Una especial aplicación de la Virtud es, entonces, el nexo más fuerte entre el *Convite* y los *Proverbios*. Este motivo cimienta a la obra del español, pues todos los elementos del texto se dirigen a ese punto, que cruza a los 18 primeros proverbios del *Centiloquio* como una cuchillada. Este motivo se desarrolla en los *Proverbios* de la siguiente manera: hasta *Proverbios*, 18, Santillana utiliza las virtudes que señala Dante en el tratado IV de su *Convite*:

⁶ Y aquí surge nuevamente el problema del conocimiento del italiano por parte del Marqués —ya que del tratado dantesco en lengua vulgar no existía en aquel entonces traducción alguna—, y de las posibilidades prácticas ofrecidas por una biblioteca entre las más “fornidas” de la época. Para todo lo cual, remitimos a la observación mencionada en la nota 5.

Prudencia, Templanza, Fortaleza, Justicia, Cortesía, Obediencia, Amor y Lealtad, cuya práctica enaltecerá la “nobleza natural” del monarca —se hablará de este concepto y su importancia en el apartado 7 de este estudio—. Más tarde, otra herramienta del Marqués consiste en la canción *Poscia ch’Amor* —*Rimas*, 11— debido a que contiene una virtud que complementa a las anteriores denominada, por Dante, “*leggiadria*” —gallardía—.

Además, el poeta español no solamente usa las virtudes de *Convite*, IV nombradas, sino que aumenta una virtud de *Convite*, I y la usa como inicio de su texto: el Amor. ¿Por qué? La respuesta es sencilla: el *Centiloquio* es un tratado moral dedicado a la educación de un adolescente; por ende, el Marqués creyó que la virtud más apropiada para un muchacho era el uso correcto del amor.

En el análisis comparativo se evidencia que el uso de la Virtud de la obra dantesca no es desordenado. El Marqués utiliza ciertos mecanismos para introducir los textos de Alighieri en su proyecto. Estos mecanismos —que hemos llamado criterios operativos— son los siguientes.

1. Sucesión temática

Este criterio se refiere a cómo Santillana toma el modelo dantesco en calidad de eje perfecto, que recorre integralmente los *Proverbios*. Íñigo utiliza las virtudes de *Convite* IV a través de la misma sucesión en que están presentadas originariamente. Santillana usa, en especial, los capítulos del xxii al xxvii del *Tratado* IV del *Convite*, donde el italiano habla de las dotes del joven —Fortaleza, Templanza, Amor, Cortesía, Lealtad—. Debido a la presencia del príncipe receptor de los *Proverbios*, el Marqués integra virtudes de la adolescencia —la Obediencia, en consonancia con la edad de Enrique— y de la edad senil —la Justicia y la Prudencia—: se debe considerar que el joven será un rey, y deberá por tanto dictar juicios y ser prudente en ellos.

Estas añadiduras a la suma de las virtudes juveniles no alejan el texto español de Dante, sino que lo acercan aún más, porque se nota cómo las integraciones siguen el curso de los argumentos dantescos presentes en el Tratado IV. Si bien el español sale de la zona principal de influencia —*Convite*, IV, xxii-xxvii—, se observa que el Marqués recurre nuevamente a las ideas dantescas para complementar la figura de este joven ideal, cuya edad, cargo y posición social atraen a las demás virtudes analizadas en el mismo texto. Esto quiere decir que el proceso mental del poeta español fue acercarse al *Convite* como a una guía, dotada de un núcleo central —los capítulos xxii-xxvi—, de donde se desprendía para utilizar fragmentos —aunque alejados de las virtudes juveniles— en función de su temática específica, con el fin de enriquecer y matizar su trabajo. Un ejemplo de este mecanismo de la sucesión temática se encuentra en *Proverbios*, 13:

Inquiere con grand cuydado
la sciencia
con estudio e diligencia
reposado;
non cobdiçies ser letrado
por loor,

mas sciente reprehensor
de pecado.

En este proverbio (Santillana, 1998: 110) el Marqués nos habla de la ciencia, que debe ser estudiada y vista con reposo y calma. Los primeros cuatro versos vienen de *Convite*, IV, XXVII, 5, fragmento que expresa el mismo pensamiento de Santillana: “Por consiguiente, hay que ser prudente, es decir, sabio; y para serlo se requiere una buena memoria de las cosas vistas, un buen conocimiento de las cosas presentes y una buena previsión de las cosas futuras” (Dante, 1956: 868). El inquirir con cuidado la ciencia es un concepto ampliamente presente en la tradición retórica de la Antigüedad; pero la afinidad indudable entre estos contextos representativos del tópico deriva de las líneas inmediatas. En la segunda parte de la estrofa de Santillana, en efecto, se dice que quien sabe no debe conocer por deseo de gloria, sino que debe luchar contra el pecado a través de sus conocimientos. En la sección dantesca que se encuentra en inmediata contigüidad con la primera, por otra parte —es decir, *Convite*, IV, XXVII, 8-9—, nos topamos con la siguiente argumentación: “¿Así, pues, he de proporcionar y dar mi consejo sin que nadie me lo pida, y no tendré el fruto de mi cuidado? Respondo lo que dice Nuestro Señor: «Recibisteis gratuitamente; dad gratuitamente también»” (p. 869). Se trata de una auténtica paráfrasis, por parte de Santillana, del pasaje dantesco completo, todo esto en el ámbito preciso de la discusión sobre la prudencia.

2. Linealidad

Santillana toma —como ya dijimos— la línea argumental de Dante y la sigue hasta el final de *Proverbios*, 18, con ligeras desviaciones —como la presencia de las virtudes de la Justicia y de la Prudencia, nombradas en el apartado 1— que se justifican dentro del texto.

En *Convite*, IV, XXVI, 2 se nos proporciona la siguiente lista de dotes: “así también en la juventud [el alma] se hace templada, fuerte, amorosa, cortés y leal” (p. 866). Santillana sigue esta enumeración hasta el decimotercero proverbio. Cada estrofa se refiere a las virtudes presentadas en este listado. De hecho, hasta el segundo proverbio se habla del Amor, luego, en *Proverbios*, 3-4, se diserta sobre la Templanza y la Fortaleza, en la v estrofa se retoma el Amor, pero dentro del contexto de las dos últimas virtudes nombradas. Luego, en *Proverbios*, 6 se introduce la Cortesía, cuyo análisis prosigue en las estrofas 7 y 8 —mas esta virtud se matiza por medio de los argumentos sacados de *Poscia ch'Amor*, como se demostrará en un apartado posterior—. Después, en la zona delineada por *Proverbios*, 9-15, se incluyen la Justicia y la Prudencia —cuya presencia ya se ha explicado— y, finalmente, desde la estrofa 16 hasta la 18 se justifica la disertación sobre las dotes del joven ideal, cerrándose el sector de influencia dantesca en el *Centiloquio* con la presentación, en 18, de la “moral filosofía” santillanesca —“el prudente es obediente todavía a moral filosofía e sirviente.” (p.228)—.

En este sector el epígono se vuelve a conectar, antes de alejarse definitivamente del tratado dantesco, con aquel pasaje del mismo —IV, XXII, 11— que había servido como punto de partida para su propia descripción del joven

virtuoso. Aquí se cierra, por así decirlo, el círculo de las argumentaciones dantescas, con una precisión geométrica. Definitivamente, el plan compositivo de Santillana debió de prever una visión seria, integral, del *Convite*.

3. Integraciones

Estas integraciones consisten en un mecanismo de alternancia de contextos, procedentes tanto de la fuente principal como de otras obras dantescas —principalmente, *Rimas*, 11—. En los proverbios 2 y 8, por ejemplo, se introducen claramente las ideas de esta *canzone*. *Proverbios*, 2 está dedicado al amor juvenil —“Si querrás, serás querido, ca temor es una mortal dolor al sentido.” (p. 223)—, mientras que 8 habla de la cortesía del joven y la sagacidad en el arte de escuchar: “Refuye los novelleros decidores commo a lobos dañadores los corderos”, pues “en sus vías e senderos non atraen sinon lazos, en que caen los groseros.” (p. 225)⁷.

Como se puede ver, los dos fragmentos tratan las virtudes de un joven amoroso y cortés. Estas dos dotes se resumen en la dote de la Gallardía, la cual no se encuentra en el *Convite*, sino en la canción *Poscia ch'Amor*. Al exponer la necesidad de dar y recibir amor —“Si querrás, serás querido”— en *Proverbios*, 2, y al indicar, en *Proverbios*, 8, que el muchacho debe evitar a los noveleros y mentirosos como “a lobos dañadores”, Santillana, seguramente, recuerda esta canción e integra los argumentos presentes en este texto con el fin, de nuevo, de dar autoridad al *Centiloquio* y enriquecerlo desde el punto de vista estilístico.

4. Reiteraciones

En el *Centiloquio* se vuelve continuamente a un mismo argumento, que posee por lo general varias aplicaciones. Si Dante usa un argumento, Santillana lo emplea con el mismo tono y las mismas intenciones e inclusive, a veces, lo utiliza una y otra vez; de manera que un lector familiarizado con el *Convite* tiene que remontarse constantemente a ese antecedente literario.

Un caso de reiteración de conceptos lo constituye la actitud del padre frente al hijo, que Santillana presenta en *Proverbios*, 1 y lo repite en 5. Las primeras líneas de *Proverbios*, 1 hablan del lazo entre padre e hijo: “Fijo mío mucho amado, para mientes” (p. 222). Más tarde, en *Proverbios*, 5 se vuelve a nombrar esa conexión: “¡O ffigio!, sey amoroso, non esquivo” (p. 224). Dante también reitera este motivo, de manera que Santillana lo tiene presente y también lo vuelve a usar una y otra vez, como si quisiera recordarnos la presencia dantesca en su texto; por ejemplo, se lee en *Convite*, IV, XXIV, 14: “Y por eso dice Salomón, cuando quiere corregir a su hijo (y éste es su primer consejo): «Oye, hijo mío, el consejo de tu padre»” (p. 862). El argumento se

⁷ Véase para estos lugares, Dante Alighieri (2002), respectivamente los versos 114 —“Dona e riceve l'om cui questa vole”— y 125-126 —“per sé è car tenuto / e disiato da persone sagge”—; y los versos 121-124 —“Già non s'induce ad ira per parole, / ma quelle sole / ricole che son bone, e sue novelle/tutte quante son belle”—, etc.

repite en el texto santillanesco con una frecuencia que, más allá del testimonio bíblico al respecto, apunta al ejemplar dantesco como “filtro” del tópico moral.

5. Arbitrariedad aparente

Santillana, en su *Centiloquio*, hace ciertas referencias que, en un primer momento, parecen salirse de la línea argumental dantesca, pues desvían el hilo conductor del discurso y simulan no tener conexiones con el texto contiguo. No obstante, esta maniobra de López no es un desacierto o una forma de manifestar su autonomía, sino un mecanismo para ampliar y explicar lo que ha dicho. La prueba es que después, inmediatamente, se vuelve a las ideas del *Convite*. El principal ejemplo de “arbitrariedad” en el Marqués se encuentra al comparar *Proverbios*, 3 con el pasaje dantesco representado por *Convite*, IV, XXVI, 5-9. Santillana dice en *Proverbios*, 3 que “César, según es leydo, padeció e de todos se falló desçebido.” (p. 223).

En *Proverbios*, 1-2 Íñigo se dedica a la virtud del Amor y, de repente, se refiere a César, sin ningún motivo aparente. El desconcierto dura poco, si se recuerda que, en *Convite*, IV, XXVI, 5-9, Alighieri escribe largamente acerca del “apetito natural”⁸, el deseo que debe ser equilibrado y que nos aleja de la virtud. El italiano recomienda que la persona, como un buen jinete, use el freno de la Templanza y las espuelas de la Fortaleza para balancear ese apetito, es decir, que evite los excesos sin pecar de timidez. Más abajo, en las mismas líneas, Dante pone como ejemplo de “jinete de la vida” a Eneas en la *Eneida*, quien debió dejar a Dido usando los implementos que ofrece Dante. Al recordar estos datos, Santillana relacionó al protagonista de la obra de Virgilio con su descendiente, César, quien pecó de orgullo —perdió el freno— y padeció hasta su fin. Y es muy natural que, en esta fase descriptiva de la virtud amorosa, se le ocurriera a Santillana la necesidad de matizar este sentimiento, que puede volverse una pasión sin control. Por eso, en *Proverbios*, 3 el escritor moral introduce una digresión, con el fin de indicar que el equilibrio es una herramienta de primera necesidad en el uso del amor.

6. Pasos establecidos por “sugerencias” dantescas

Este criterio se explica de la siguiente manera: un elemento atrae a un tercero a través de un segundo elemento excluido⁹; lo que quiere decir que Santillana crea conceptos a raíz de ideas dantescas supuestamente alejadas de lo que el Marqués quiere decir.

En *Proverbios*, 9 se observa este tipo de atracción: Santillana coloca a la Justicia —propia de la senectud, según el entendimiento dantesco—, entre las

⁸ *Convite*, IV, XXII, 4-5: “Dejando, pues, a un lado la opinión que en esta materia mantuvo el filósofo Epicuro y la que defendió Zenón, quiero venir sumariamente a la segura opinión de Aristóteles y los demás peripatéticos. Como hemos dicho anteriormente, de la divina bondad sembrada e infundida en nosotros por el principio de nuestra generación, nace un tallo que los griegos llaman «hormén», es decir, apetito natural del alma.” (p. 854).

⁹ Esta definición, así como muchas otras relativas al *modus operandi* santillanesco en los *Proverbios*, derivan del estudio de Di Padre (en prensa). Véase la nota 1.

cualidades de su retrato ideal, porque el príncipe, al ser rey, deberá juzgar. Y en este apartado recomienda muchísimo el dar una sentencia sustentada por hechos reales; en especial no habrá que condenar nunca “al absente” —*Proverbios*, 10—¹⁰. Ahora esta noción falta por completo en el capítulo dantesco —el XXVII del consabido IV tratado— dedicado al examen de la justicia; pero nos topamos aquí con algo realmente emblemático: un indignado lamento del Autor sobre los malos juicios de los florentinos, que representa una alusión clara a su situación personal, de exiliado a raíz de una condena proclamada “en contumacia” —precisamente la situación vituperada por Santillana¹¹—. Ahora, parece claro que la vivencia dantesca —evidentemente nota al español— se constituye en eslabón entre una discusión genérica sobre la Justicia y el caso especial de injusticia —la condenación en contumacia— supuesto, pero no discutido formalmente, por Dante. La Justicia en el texto del Marqués atrae al contenido de la Justicia en el tratado IV del *Convite* a través de un elemento excluido —el reclamo de Dante, el cual nos remite a las penurias que él tuvo que soportar, por culpa de sus conciudadanos y a consecuencia de un juicio formulado en su ausencia—.

7. Deformaciones voluntarias de los conceptos dantescos

Un ejemplo de este mecanismo del Marqués de Santillana es la manera en que el autor español transforma la idea de nobleza dantesca, para adaptarla al tipo de nobleza de sangre y rango del príncipe receptor de su obra. Nuestro autor usa los elementos del italiano, pero los adapta a las circunstancias.

Alighieri cree que solo quien practica la virtud es noble¹². Para Dante, el noble es quien practica la virtud y quien ama a la sabiduría, no quien nace en buena cuna; idea que se desarrolla a lo largo de Tratado IV. Santillana no podía decir tal cosa al receptor de su trabajo, un aristócrata. Por ello, el Marqués deforma el concepto para decir: “A los libres pertenesçe aprender dónde se muestra el saber e floresçe” (p. 228), lo que significa que solo los que tienen libertad tanto económica como social logran obtener sabiduría y, por extensión, conocer la virtud. Por tanto, únicamente seres especiales como esos pueden alcanzar la nobleza. Haciendo del efecto causa, el español no contradice a Dante, ni insulta a sus protectores; con mucha astucia, sale bien librado de este escollo ideológico.

¹⁰ Véase *Proverbios*, 10 (p. 226).

¹¹ Véase *Convite*, IV, XXVII, 11: “¡Oh mísera patria mía! ¡Cuánta compasión siento por ti siempre que leo, siempre que escribo algo referente al gobierno político!” (p. 847). Esta referencia también puede considerarse una arbitrariedad —confróntese el relativo apartado—.

¹² Véase *Convite*, IV, XVI, 1: “Por esto está escrito en el libro de la Sabiduría: «Amad la luz de la sabiduría vosotros los que presidís a los pueblos», y la luz de esta sabiduría es la misma verdad. Digo, pues, que por esto se alegrarán todos los reyes, porque hemos refutado la falsa y dañosa opinión de los hombres malvados que hasta ahora han hablado inicuaemente sobre la nobleza” (p. 843).

8. Acercamiento de ideas dantescas dispersas

Este criterio se usa para construir un nuevo razonamiento. El recorrido argumental de Dante se extiende en Santillana gracias a la creación de un nuevo orden, construido por medio de ideas del *Convite* a veces muy alejadas entre sí o del punto de partida adoptado por Santillana.

Un solo ejemplo, que atañe a la “obediencia y suavidad”, presentes en *Convite*, IV, XXIV-XXV. Estas virtudes se introducen en el momento oportuno, para completar el complejo virtuoso del joven; pero de forma tal, que puedan concordar con el listado de las expuestas —en el mismo orden— a lo largo de la canción *Poscia ch’Amor* —nótese la secuencia dantesca en esta pequeña paráfrasis de los versos 114 y siguientes: ‘El hombre amado por la cortesía da y recibe sin sentir pena; no se deja arrastrar por la ira en sus palabras, sino que solo recoge aquellas que son buenas, y sus consejos son elegantes y discretos; es amado por sí mismo [...]; por ninguna grandeza se entrega al orgullo’ etc.).

En la *Canción* 11 falta, por lo demás, la alusión a las malas compañías, prontamente suplida por esas líneas del capítulo xxiv, tratado IV, del *Convivio*, dedicadas a la obediencia que debe guardar el adolescente.

9. Tono distante

Aun recurriendo a las mismas autoridades, y con el mismo propósito, el tono del texto santillanesco se advierte de inmediato “distante”, muy alejado del original —a pesar de que se retoman cláusulas y no faltan reminiscencias de menor importancia¹³—.

La tonalidad del Marqués resulta entonces —en un plano de percepción inmediata, instintiva— más bien paternal, mientras que la empleada por Dante es más cercana a lo doctrinal: algo muy apropiado para un hombre de ciencia. Gracias a este tipo de expresión, a la presencia en el escrito del rey Salomón y a la configuración de la obra en proverbios —como los bíblicos—, Santillana “esconde” la influencia dantesca —puramente semántica— de forma que esta queda debajo de su texto.

10. Conclusiones

Este trabajo pretende ofrecer una demostración filológica de que la obra menor dantesca sí influyó, directa y certeramente, en por lo menos una parte de la producción santillanesca; hecho que, si bien sugerido anteriormente¹⁴, no había sido probado de forma positiva. Además, la presencia de una obra menor como el *Convite* en un escrito de Santillana puede proporcionar interesantes aportes a cuestiones tan críticas como la consistencia real de la biblioteca santillanesca¹⁵ —aparte de los conocimientos lingüísticos de nuestro autor—, y

¹³ Sobre las cuales nos detenemos ampliamente en el estudio de Di Patre-Guerrero (en prensa).

¹⁴ Y véase a este propósito el fundamental estudio de Gutiérrez (1997).

¹⁵ Para lo cual véanse el estudio de Gutiérrez (1997) y también, entre otros, el útil trabajo de Rohland (1993).

la circulación efectiva de la producción menor dantesca en la España del siglo XV.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante (1956): *Obras completas*, ed. N. Gonzáles, Madrid, Biblioteca de autores cristianos.
- , Dante (2002): *Rime*, ed. D. De Robertis, Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, Firenze, Le Lettere.
- DI PATRE, Patrizia (en prensa): "Dante `minore´ nella Spagna del Quattrocento. Il discepolo di Santillana si rimira nello `Specchio di Nobiltà'", *Actas del I Congreso Andino de Estudios Dantescos (Comunicaciones)*, al cuidado de la Società Dantesca Italiana (Florenca).
- DI PATRE, Patrizia y GUERRERO, Gilda (en prensa): "El 'Convite' dantesco fuente de los 'Proverbios' de Santillana", *Actas del I Congreso Andino de Estudios Dantescos (Comunicaciones)*.
- GUTIÉRREZ, Javier (1997): "La visión alegórica de tres damas en la obra de Dante, Villasandino y el Marqués de Santillana", en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Alcalá, Vol. I, pp. 737-746.
- MARQUÉS DE SANTILLANA, López de Mendoza, Íñigo (1998): *Obras completas*, ed. A. Gómez y M. Kerkhof, Barcelona, Editorial Planeta.
- ROHLAND, R. (1993): "Santillana y sus fuentes. Anotaciones sobre sus procedimientos poéticos", en *IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Universidad Católica Argentina, pp.158-168.
- SCHIFF, Mario (1905a): *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, París, Bib. de l'École des Hautes Études.
- SCHIFF, Mario (1977b): *Los libros del Marqués de Santillana*, catálogo de la exposición 'La Biblioteca del Marqués de Santillana', Madrid, Biblioteca Nacional.

HACIA UNA EDICIÓN CRÍTICA DE LA *TERCERA PARTIDA* DE ALFONSO X EL SABIO

Raúl Orellana Calderón
Universidad Autónoma de Madrid

No pretendemos ofrecer en estas breves líneas ni las claves ni la base de la edición crítica de la *Tercera Partida*. Nuestro objetivo aquí sólo se reducirá, en primer lugar, una rápida aproximación a un elemento esencial en toda edición crítica: las fuentes. El segundo objetivo será ofrecer una filiación provisional de los testimonios de la *Tercera Partida* con los datos obtenidos hasta ahora a partir de una *collatio* realizada por calas en los primeros diecisiete títulos.

La *Tercera Partida* es un texto jurídico procesal compuesto por xxxii títulos en los que se encarga de definir qué es la justicia y exponer todo lo relativo al proceso judicial. Los primeros xvii títulos expone las actuaciones principales en los pleitos definiendo al tiempo los intervinientes. El grupo de títulos que va desde el título xviii al xxvii define las actuaciones finales tras las sentencias y los intervinientes en este proceso. Es de destacar la importancia del el título xviii que, inserto en el periodo de las probaturas, trata la materia de las escrituras: incluye un magnífico tratado notarial y una amplia tipología de formularios para los actos jurídicos y para la redacción de documentos de la cancillería real y documentos privados. Los títulos del xxii al xxvii rematan la exposición del proceso judicial definiendo la ejecución de las sentencias, alzadas —apelaciones a instancias superiores—. El último grupo, títulos xxviii-xxxii, de carácter menos procesal, se ocupa de definir los derechos reales como la propiedad o señorío, la posesión o tenencia de las cosas y la servidumbre.

1. Fuentes: *status quaestionis*

Existen algunos estudios que tratan de forma general las fuentes de las *Siete Partidas*; generalmente se trata de estudios descriptivos que sólo identifican fuentes de forma poco detallada¹. No existe trabajo alguno dedicado por entero a la *Tercera Partida*. Lo único escrito a este respecto se lo debemos al jurista madrileño Alfonso García Gallo quien a principios de los años 50 dedicó al texto un apartado en su clásico artículo “El *Libro de las Leyes de Alfonso el Sabio. Del Espéculo a las Partidas*” (1951-52). No obstante, no es mucho lo que por el momento se puede afirmar con seguridad sobre las fuentes

¹ La bibliografía es extensa, véanse, entre otros, Arias Bonet (1985: 11-23), Zurita Cuenca (1985: 129 y ss), García y García (1992: 3, 93-101) y Pérez Martín (1992: 4, 215-246).

y el proceso de composición de la *Tercera Partida*, pues los estudios al respecto, si fueron iniciados entonces, no han sido posteriormente muy desarrollados.

Se puede considerar al *Espéculo* como la gran fuente de las *Partidas*; sin embargo, sería más correcto considerar que las *Partidas* son una reelaboración amplificada de éste. El libro I del *Espéculo* se encuentra en la base de la *Primera Partida*, de igual modo que el II y III son el germen de la *Segunda Partida* y los últimos libros, el IV y el V conforman el origen de la *Tercera Partida*; no hay paralelo para las cuatro últimas *Partidas*, éstas fueron más allá de lo contenido en el *Espéculo*. A los libros IV y V del *Espéculo* como fuente principal de la *Tercera Partida*, se le vienen añadiendo tradicionalmente como fuente la obra del Maestro Jacobo Junta, esto es, las *Flores de las leyes* y el *Doctrinal de los pleytos*, y también la *Margarita de pleytos* de Fernando Martínez de Zamora, si bien esta última ya parece más que descartada como fuente. Podemos creer sin temor a equivocarnos que en el proceso de creación la relación, mencionada anteriormente, existente entre la *Tercera Partida* y los libros IV y V del *Espéculo* es similar a la que se da entre *Espéculo* I-III y *Partidas* I-II; pero sin embargo, no es mucho lo que se sabe acerca de la relación entre la *Tercera Partida* y las obras de Jacobo de las Leyes.

1.1. Las *Flores de las leyes*

La opinión tradicional dice a propósito de las *Flores de las leyes* que fue ésta una obra temprana escrita por Jacobo a petición del infante Alfonso para iniciar su formación en el funcionamiento del proceso judicial. Según esto, la obra debió de ser escrita antes de la muerte del rey San Fernando, esto es, antes del 31 de mayo de 1252. Esta corriente de opinión se basa en la interpretación de las palabras con que Jacobo dedica el libro a Alfonso:

Al muy noble ⁊ mucho ondrado sennor don Alfonso fferrandez fiyo del muy noble ⁊ bien auenturado sennor don fera[n]do, por la gracia de Dios, rey de Castiela ⁊ de Leon, yo maestre jacobo de las leys, uuestra fiel cosa, uos enbio este libro pequen[n]o, enlo qual me encomiendo en uuestra gracia, como de sennor de quien atiengo bien ⁊ merced (Urefía y Bonilla, 1924: 11-12).

Para García Gallo, en cambio, ésta es una obra tardía. Sus argumentos son los siguientes: las palabras de la dedicatoria podrían querer decir lo contrario de lo que la opinión tradicional piensa, ya que el adjetivo “bien aventurado” aplicado al rey Fernando indicaría que éste ya había muerto. Por otra parte, el título de rey podría corresponder tanto a Fernando III como a su hijo Alfonso, dependiendo de la puntuación que se interprete. Además, es extraño que, siendo Jacobo ayo del infante Alfonso, no recibiera ningún premio de Alfonso ya rey, como, por ejemplo, en el repartimiento de Sevilla en 1253 —agravado este detalle porque Jacobo era extranjero y aún no había recibido tierras en Murcia—. Finalmente, el hecho de que el maestro Jacobo se denomine “de las Leyes” —si no es una interpolación posterior— supone que para este tiempo ya habría producido leyes o alguna obra jurídica de importancia. En conclusión, la *Flores* serían una obra tardía que, como dice en su prólogo, selecciona y copia algunas leyes “mas ancianas”, quizás la *Tercera Partida*.

1.2. El *Dotrinal de los pleytos*

Tradicionalmente se la ha considerado una copia de la *Tercera Partida*. Siendo así, se supuso que el texto se confeccionó como muy pronto en 1263, si aceptamos que ésta es la fecha más temprana de que tenemos noticia para el final de la redacción de las *Partidas*. Dos argumentos sustentan esta hipótesis: la coincidencia en ocasiones a la letra de ambas obras y la particularidad de algunas autocitas del *Dotrinal*. Como ejemplo de lo primero destaquemos que *Dotrinal* VI, IV, 1 coincide literalmente con *Partidas* III, XXVI, pról. al aludir a “lo que fablamos en esta misma partida en el título de los juicios” —que puede referirse tanto a *Dotrinal* V, I como a *Partidas* III, XXVII—; en cuanto a las autocitas, en cinco ocasiones el *Dotrinal* remite a títulos que no se hallan en su texto, aunque sí en la *Tercera Partida*. Sirva de ejemplo *Doctrinal* VI, I, 7 —igual que *Partidas* III, XXIV, 2— donde aparece una referencia a “lo que mostramos en el título de los testamentos” que no se encuentra en este texto; o *Dotrinal* VI, II, 2 (*Partidas* III, XXIV, 2) donde encontramos una referencia a “lo que diximos en el título ante desta, de los mandaderos” que no existe, aunque la materia se trate en *Dotrinal* II, III, 5-6.

Sin embargo, García Gallo propuso situar al *Dotrinal* en fecha anterior a la confección de la *Tercera Partida*. En cuanto a que el *Dotrinal* haga referencias a títulos que no se encuentran en el texto, ello sería un indicio de que ha copiado de un texto en el que estos títulos sí aparecían; para García Gallo es posible que el *Dotrinal* copie de las *Partidas* pero también que ambos copien de un texto común. Además, no hay que olvidar un detalle importante: el maestro Jacobo declara que “traslade del latin al romance e ayunte este dotrinal que fabla de los juyzios”, y lo repite en la dedicatoria diciendo “E enbiolo a ti, Bonajunta, que lo leas e lo decore: De manera que los libros de las leyes que son dellas tomadas sotilmente en latin, puedas después mejor entender, e que no te espantes ni te desesperes dellas”. La obra tiene, pues, como objetivo la exposición en romance de las materias que después Bonajunta habrá de estudiar en latín. Según esto, lo más lógico sería pensar que el *Dotrinal* es un obra original que seleccionó y tradujo algunas leyes de textos latinos. Es cierto, sin duda, que en ocasiones, las correspondencias entre el *Doctrinal* y las *Partidas* son literales, pero García Gallo ya destacó la diferencia cuantitativa y de planteamiento entre ambos textos. La *Tercera Partida* posee 664 leyes repartidas en 32 títulos y el *Dotrinal* se divide en seis libros que contienen 152 leyes recogidas en veintidós títulos.

Todo ello aboga a favor de considerar el *Dotrinal* una obra original. En realidad, lo que llevó a pensar a la crítica que se trataba de un texto extraído de la *Tercera Partida* es la coincidencia literal del libro VI del *Dotrinal* con ésta. Mientras que los cuatro primeros libros del *Dotrinal* contienen sólo algunas leyes que concuerden con las del título correspondiente de la *Tercera Partida*, en el libro V la aparición de pasajes idénticos es más frecuente y el sexto es, en efecto, una copia literal —salvo alguna omisión— de los títulos correspondientes de nuestra *Partida*. Hay en el *Dotrinal* un cambio en el criterio de elaboración al llegar al libro VI, en el que se pasa de la selección de leyes a la copia literal e irreflexiva, recogiendo incluso las referencias internas del texto de la *Tercera*

Partida. El hecho de que el último libro presente un criterio de composición diferente puede revelar la posibilidad de que no sea obra de Jacobo o que, inacabado, algún copista, observando las correspondencias que toda la obra posee con la *Tercera Partida*, lo completase copiando indiscriminadamente generando así una apariencia falaz de la obra. Pero no es necesario pensar que, por el hecho de que el libro VI del *Dotrinal* sea una copia servil de la *Tercera Partida*, toda la obra lo sea.

1.3. Los libros IV y V del *Espéculo*

La valoración de la relación entre la *Tercera Partida* y el *Dotrinal* se enriquece si introducimos en la comparación los libros IV y V del *Espéculo*. Las observaciones de García Gallo son las siguientes: salvo el título 32, exclusivo de la *Tercera Partida*, el resto de títulos de ésta que no encuentran paralelo en el *Espéculo*, están en el *Dotrinal* (títulos 12, 24-27 de *Partidas* III). También se da el caso contrario: que los títulos que se tratan conjuntamente en *Partidas* y *Espéculo* no hallen correspondencia en el *Dotrinal* (*Partidas* III, 1, 11, 15, 19, 20, 28, 29, 30, 31) o estén poco desarrollados (*Partidas* III, 2, 3, 10, 17, 18). También se produce que los tres textos coincidan en pasajes paralelos (*Partidas* III, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 14, 16, 22, 23). Pero lo que nunca sucede es que *Espéculo* y *Dotrinal* coincidan en la regulación de materias que no aparezcan en la *Tercera Partida*. Otro hecho destacable es que, mientras el *Espéculo* y la *Tercera Partida* coinciden o no literalmente, las concordancias entre *Dotrinal* y nuestra *Partida* son casi siempre literales. En vista de todo esto, parece que el *Espéculo* y el *Dotrinal* sólo concuerdan a través de la *Tercera Partida*. Aunque sin poder entrar en detalles, sí podemos decir que, frente a la *Tercera Partida*, el *Dotrinal* y los libros IV y V del *Espéculo* poseen un plan de exposición semejante con independencia de las respectivas redacciones.

Parece, pues, que el *Dotrinal* es un texto original e independiente, que posee un criterio de composición, un plan de estructuración y unas características propias, y no una obra tardía, tributaria de la *Tercera Partida*. De igual modo se manifiesta Pérez Martín (1998-99: 269) cuando establece que la relación de las obras de Jacobo con la *Tercera Partida* son *Fuero Real – Dotrinal – Partidas – Leyes*, o cuando, apoyándose en las *Glosas al Fuero Real* de Arias de Balboa, supone que el *Dotrinal* sería una primera redacción de la *Tercera Partida* (1999: 51, nota 126).

En vista de todo lo dicho hasta aquí, parece claro que tenemos dos textos diferentes, el *Espéculo* y el *Dotrinal*, que sirvieron de columna vertebral de la *Tercera Partida*. El contenido del *Dotrinal* se incorporó al de los libros IV y V del *Espéculo*, dando lugar a la *Tercera Partida*. Esto bastaría para explicar las señaladas afinidades y las coincidencias literales que se dan entre las tres obras y que no exista correspondencia entre los planes de exposición de la materia procesal entre *Dotrinal* y *Espéculo*, por un lado, y la obra que las refunde, por otro.

1.4. El título XVIII y sus fuentes

Pero el *Dotrinal de los pleytos* y los libros IV y V del *Espéculo* no son las únicas fuentes detectadas en la composición de esta *Tercera Partida*. El título XVIII, “De las escrituras”, integra otros elementos parcialmente identificados: las leyes 1-53 provienen directamente del *Espéculo*; las leyes 54-121 recogen formularios para la redacción de las escrituras sobre materias de derecho privado. Este segundo conjunto de leyes difiere de *Especulo* IV, XII, 31 a 51, aunque trata de una materia similar. De las 65 leyes que consta este segundo bloque, sólo trece de *Espéculo* encuentran paralelo, y de éstas, sólo una (*Espéculo* IV, XII, 36; *Partidas* III, XVIII, 111) coincide literalmente y otra (*Espéculo* IV, XII, 49; *Partidas* III, XVIII, 112) en parte. En resumen, el *Espéculo* (IV, XII, 35-51) contiene un tratado sobre escrituras de materia privada que la *Tercera Partida* no recoge, salvo las leyes 111 y 112, como hemos dicho. Más recientemente (José Bono, 1979) se han identificado las fuentes directas de las leyes 56-110 de este título. La fuente exclusiva seguida en los talleres alfonsíes fue la segunda redacción del *Ars Notariae* de Salatiel fechada en 1253-1254; esta misma obra y el *Speculum iudiciale* de G. Durante, que se fecha entre 1272 y 1276 fueron también fuentes del título XIX “De los escribanos”.

1.5. Otros textos

No hemos de olvidar la existencia de otros textos, utilísimas reliquias para la historia del derecho alfonsino que aquí sólo podremos nombrar. Estos textos fueron extraídos del *Espéculo* con la finalidad de sentenciar o de aclarar algunos puntos oscuros a petición de los destinatarios. Fueron adaptados a la situación a la que servían, despojándolos de las referencias internas al *Espéculo* y dotándolos en ocasiones de una nueva ordenación de las leyes. El primer documento son unas ordenanzas que el rey Alfonso dirigió a Valladolid el 31 de agosto de 1258 que reglamentaban la actuación de los alcaldes en los procesos judiciales; el texto es un extracto de *Espéculo* IV, II, 7-9 y 12-18 con la finalidad de aclarar lo que se exponía en el *Fuero Real* adaptado a la situación particular a la que servía. El segundo documento es una sentencia del rey dirigida a Santiago de Compostela en 1261 para acabar con las constantes disputas entre el concejo santiagueño y el cabildo de la Catedral; en este caso se extraen del *Espéculo* IV, XI, 1-14 y fragmentos de *Espéculo* IV, VII, 15-16. El tercero es un pequeño grupo legislativo inserto en las *Leyes Nuevas* para aclarar ciertos aspectos sobre usuras y juramentos, concretamente *Espéculo* V, XI, 1 —que es también casi idéntica a *Partidas* III, XI, 1— y *Espéculo* V, XI, 18.

La importancia de estos tres textos es que en ocasiones nos proporcionan mejores lecciones o colman lagunas del *Espéculo* —según el manuscrito 10123 de la Biblioteca Nacional de España— y son por lo tanto fundamentales en el proceso de la reconstrucción crítica de las seccionés del *Espéculo* y, además, como ha notado Craddock (1998), dichos textos están en ocasiones más próximos a la redacción de la *Tercera Partida* que a la del manuscrito del *Espéculo*, por lo que han de tenerse igualmente muy en cuenta en la elaboración de una edición crítica de la *Tercera Partida*.

1.6. Datación

La primera conclusión a que podemos llegar es que si las *Flores del Derecho* es una obra encargada por el propio rey Alfonso al Maestro Jacobo que la extraería de la *Tercera Partida*, es evidente deducir que ésta estaba ya redactada en vida del rey Alfonso X. La segunda consideración que debemos hacer es que, si efectivamente el *Speculum iudiciale* de Durante es fuente de parte del título XIX, la *Tercera Partida* tal como la conocemos ahora no puede ser anterior a 1276. Otro dato a tener en cuenta es que los formularios recogidos en el título XVIII en ocasiones nombran personas y cargos datables en la década de los 70 del siglo XIII; no sería muy lógico pensar que si, como se ha dicho en alguna ocasión, el texto se redactó en tiempos de Sancho IV o Fernando IV se recurriera a personas de generaciones anteriores y no a ningún coetáneo.

Para García Gallo el argumento decisivo a la hora de saber, al menos, cuando no estaba aún redactada la *Tercera Partida* estaría en la colección conocida como las *Leyes Nuevas*, concretamente las leyes 27, 28 y 29; éstas vendrían a demostrar que la *Tercera Partida* tal como la conocemos no estaba redactada en 1278. Los hechos en que se apoya García Gallo son los siguientes: sabemos que las cartas que Alfonso X envía a Burgos, Úbeda, Béjar, Toro y Uclés en 1260 se tomaron de *Especulo* V, XI, 15, 17 y 26. Aunque la carta y los formularios correspondientes que fueron enviados a Burgos se han perdido, fueron recogidos en la ley 27 de las *Leyes Nuevas*, si bien no es posible determinar si el recopilador tomó los formularios directamente de la carta o acudió al *Espéculo*. La carta copiada como ley 27 hacía referencia a “la ley segunda de este título”, y el autor de la recopilación consideró importante buscar y copiar esta ley que servía de soporte de lo anunciado y la copió como ley 26, ley que, salvo la cita, ninguna relación guarda con el conjunto. Pero el copista también recogió otra ley sobre juramentos de demandadores y demandados una vez iniciado el pleito que copió como ley 25. Lo crucial es que, según García Gallo, la persona que copió estas dos leyes —25 y 26 en las *Leyes Nuevas*— recurrió al *Espéculo* —la ley 26 de las *Leyes Nuevas* se corresponde con *Espéculo* V, XI, 1, y la ley 25 con *Espéculo* V, XI, 18—, y no a la *Tercera Partida*. García Gallo no cree que el recopilador considerara mejor texto el *Espéculo* que la *Tercera Partida*, sino que cuando por 1278 se lleva a cabo la recopilación de las *Leyes Nuevas* la *Tercera Partida* como la conocemos aún no existía. No obstante, a estas conclusiones se han interpuesto algunas objeciones: que el recopilador de las *Leyes Nuevas* no acudiera en 1278 a las *Partidas* sino al *Espéculo*, no implica necesariamente que la *Tercera Partida* no existiera; a este propósito otra gran estudioso de la obra legislativa alfonsina, Iglesia Ferreirós (1986), aduce un trabajo anterior de López Ortiz (1945: 26) sobre de las *Leyes Nuevas* que reproduzco a continuación y que sirve de perfecta réplica a lo aducido por García Gallo:

En una forma o en otra no es de ninguna dificultad reagrupar los fragmentos distintos del documento de 1260, dislocados más o menos arbitrariamente por los coleccionadores. Aun el hecho de su total omisión por un manuscrito de los más antiguos, el Z.ii.16, de El Escorial, no deja de ser una insinuación de la homogeneidad del documento; el coleccionador no dispuso de ninguno de estos elementos aislados, porque no existieron más que juntos. Ninguno de los formuladores manejó un formulario autónomo; a ninguno

se le ocurrió ir a buscar al Espéculo o a las Partidas unas fórmulas de juramento. La ocurrencia habría sido ciertamente extraña.

2. *Collatio codicum*

Habría sido deseable hacer aquí un examen y una descripción de los testimonios en que nos ha llegado a nuestros días la *Tercera Partida*. No obstante, sólo pasaremos a comentar rápidamente el resultado obtenido de la *collatio* parcial realizada.

La primera finalidad del cotejo es, a través del examen de la estructura compositiva del texto, constatar o descartar la existencia de diferencias redaccionales de la *Tercera Partida* de gran alcance como sucede en los cuatro primeros títulos de la *Primera*. A este respecto, diremos que, salvo el comportamiento extraño de uno de los manuscritos —achacable a errores de copista— y la omisión de alguna ley —incluso en las ediciones—, el orden y la estructura de los títulos y de las leyes examinados mantienen una total correspondencia en todos los manuscritos. No existe ninguna diferencia estructural que permita concluir, pues, que exista variación redaccional; aún más, podemos decir que la tradición es tan homogénea y fija, que dificulta enormemente el establecimiento por el momento de un *stemma codicum* completo.

En lo que se refiere a las variantes específicamente textuales, por una parte, afirmamos que —salvo la clara posibilidad de contaminaciones— los testimonios parecen ser independientes, ninguno parece depender directamente de otro. Este argumento viene principalmente respaldado por los errores separativos, principalmente omisiones, que todos los textos poseen y que en ningún otro se repite. Pero también algunos de ellos poseen errores conjuntivos y lecciones particulares comunes que permiten agruparlos entre sí. De esta manera tenemos que, de forma general, la tradición textual se divide en dos ramas principales A (Z15, M22, MV6, AN3, S22, V88, T12) y B (M94, EN5, EY4, T14), aunque quedan por ahora algunos manuscritos sin poder ser situados más precisamente en el *stemma* (L22a, L22b, Y14, S22, T14, V88, T12).

Dentro de estas dos ramas nos es posible también establecer relaciones entre manuscritos, proponemos así los siguientes subarquetipos: γ , β , G' y muy posiblemente δ ; también habría que incluir otros dos subarquetipos, C y D, por encima de aquéllos. Existe igualmente la posibilidad de que al menos los manuscritos T12 —o aun totalmente el subarquetipo δ —, EY4 y M22 estén contaminados, esto es apreciable en puntos en los que al dividirse la tradición en una lección estos testimonios poseen ambas, y en que su comportamiento dentro de la tradición es errático, leyendo en ocasiones en acuerdo a una rama y otras veces con la otra, aunque debido a la fijeza de la tradición esto es sólo apreciable en puntos, cuya relevancia crítica no es suficiente para poder localizarlos dentro del *stemma* de forma definitiva. No obstante, al no haber trazado aún el sentido de las contaminaciones el *stemma* se nos ofrece por el momento provisional, sólo como base de una primera hipótesis.

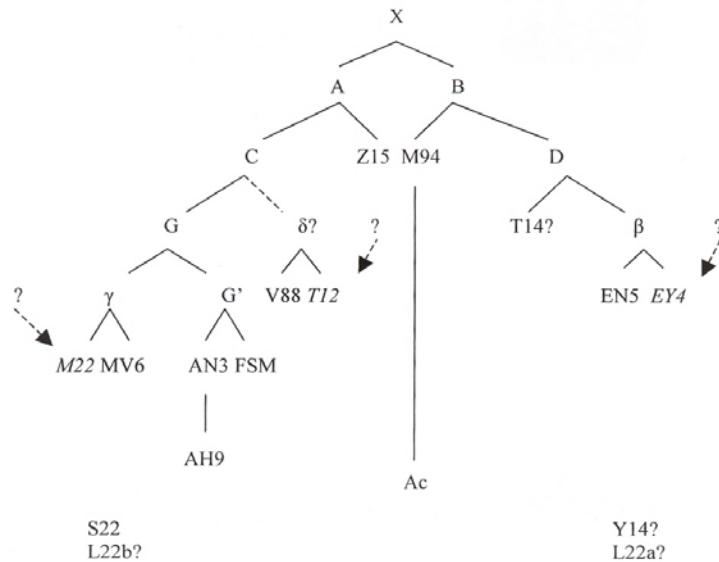
Como conclusión, me parece oportuno decir que, por lo investigado y examinado hasta el momento, la tradición textual de la *Tercera Partida* se muestra muy homogénea y muy posiblemente debido a su gran contaminación.

APÉNDICES

TABLA DE CORRESPONDENCIAS DE MANUSCRITOS Y EDICIONES

MANUSCRITOS	Ed. RAH (1807)	PHILOBIBLON	Ed. CRÍT.
Ms. 22 BNM	BR 2º	BETA Manid 1120	M22
Ms. 12794 BNM	Bb.42 (texto base)	BETA Manid 1121	M94
Ms. Vit. 4-6 BNM	Ø	BETA Manid 3373	MV6
Ms. Y.iii.14 RBME	Escorialense 4º	BETA Manid 1138	Y14
Ms. Z.i.15 RBME	Escorialense 3º	BETA Manid 1131	Z15
Ms. Y.ii.4 RBME	Escorialense 1º	BETA Manid 1136	EY4
Ms. N.i.5 RBME	Escorialense 2º	BETA Manid 1135	EN5
Ms. L.ii.22 RBME	Ø	BETA Manid 1134	L22
Ms. 43-12 ABCT	Toledano 2º	BETA Manid 1132	T12
Ms. 43-14 ABCT	Toledano 1º	BETA Manid 1137	T14
Ms. 28-15 ABCT	Ø	BETA Manid 2416	T15
Ms. 88 RCSD	Ø	BETA Manid 3590	V88
Ms. 22 RCSI	Ø	BETA Manid 1107	S22
Ms. 3 ANTT	Ø	BITAGAP Manid 1436	AN3
Ms. 9/5613 BRAH	Ø	BITAGAP Manid 1435	AH9
FRAGMENTOS			
Fg. Silva Marques ANTT	Ø	BITAGAP Manid 1440	FSM
Fg. Braga 1a	Ø	BITAGAP Manid 1441	FB1
Fg. Braga 1b	Ø	BITAGAP Manid 1439	FB1
Fg. Braga 1c	Ø	BITAGAP Manid 1443	FB1
Fg. Braga 2a	Ø	BITAGAP Manid 1442	FB2
Fg. Braga 2b	Ø	BITAGAP Manid 3711	FB2
Fg. Braga 2c	Ø	BITAGAP Manid 3661	FB2
Fg. León	Ø	BITAGAP Manid 1437	FLe
Fg. Coimbra	Ø	BITAGAP Manid 3563	FCo
Fg. Gallego 1	Ø	BITAGAP Manid 1438	FG1
Fg. Gallego 2	Ø	BITAGAP Manid 3208	FG2
EDICIONES			
<i>Las Siete Partidas</i> , ed. Real Academia de la Historia, Madrid, 1807.			Ac
<i>Las Siete Partidas</i> , ed. Gregorio López, Salamanca, 1555. Vol 2.			Lo
<i>Las Siete Partidas</i> , ed. Alfonso Díaz de Montalvo, Sevilla, 1491.			Mo

STEMMA PROVISIONAL DE LA TRADICIÓN TEXTUAL DE LA *TERCERA PARTIDA*



BIBLIOGRAFÍA

- BONO, José (1979): *Historia del derecho notarial español*, 1, Madrid, Junta de Decanos de los Colegios Notariales de España.
- CERDÁ RUIZ-FUNES, Joaquín (1950): "La Margarita de los pleytos", en *Anuario de Historia del Derecho Español*, xx, pp. 634-738.
- CRADDOCK, Jerry R. (1998): "El texto del *Espéculo*", en *Initium*, 3, pp. 221-274.
- GARCÍA GALLO, Alfonso (1951-1952): "El *Libro de las Leyes* de Alfonso el Sabio. Del *Espéculo* a las *Partidas*", en *Anuario de Historia del Derecho Español*, XXI-XXII, pp. 344-515.
- IGLESIA FERREIRÓS, Aquilino (1986): "La labor legislativa de Alfonso X el Sabio", en *España y Europa, un pasado jurídico común*, ed. A. Pérez Martín, Murcia, Instituto de Derecho Común, pp. 275-599.
- LÓPEZ ORTIZ, José (1945): "La colección conocida con el título «Leyes Nuevas» y atribuida a Alfonso x el Sabio", *Anuario de Historia del Derecho Español*, xvi, pp. 5-70.
- PÉREZ MARTÍN, Antonio (1985): "El estudio de la recepción del Derecho Común en España", en *I Seminario de Historia del Derecho y Derecho privado. Nuevas técnicas de investigación*, coord. J. Cerdá Ruiz-Funes y P. S. Coderch, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 241-326.
- PÉREZ MARTÍN, Antonio (1981): "Estudiantes zamoranos en Bolonia", en *Studia Zamorensia*, 2, pp. 29-30.
- PÉREZ MARTÍN, Antonio (1998): "La obra jurídica de Jacobo de las Leyes: las Flores del Derecho", *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 22, pp. 247-270.
- PÉREZ MARTÍN, Antonio (1999): El derecho procesal del "Ius Commune" en *España, Murcia*, Universidad de Murcia.
- UREÑA SMENJAUD, Rafael de y Adolfo BONILLA Y SAN MARTÍN, eds. (1924): *Obras del maestro Jacobo de las Leyes, jurisconsulto del siglo XIII*, Madrid, EUS.

EVOLUCIÓN DEL MITO DE CLICIE

Ana Belén Pérez Vázquez
Universidade de Santiago de Compostela

Para observar la evolución del mito de Leucote, Apolo y Clície hemos seleccionado una serie de textos medievales, renacentistas y barrocos —no todos los existentes, dada la amplitud de tal estudio y la brevedad de este artículo— que se convertirán en los principales puntos del análisis. Muy relevante es la recepción de tales ediciones en su época, ya que un texto poco difundido carecerá de relieve en el estudio evolutivo que pretendemos desarrollar. Analizaremos ciertos documentos desde la presencia o ausencia de ciertos rasgos que iremos apuntando y siempre desde una perspectiva global, dado el escaso margen que aquí se ofrece. Cada obra analizada nos ocupará un apartado.

1. Giovanni Bonsignori da Città di Castello, *Ovidio metamorphoseos vulgare*, edición Erminia Ardissino, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001

La vulgarización de las *Metamorfosis* de Ovidio, escrita en prosa, fue compuesta entre marzo de 1375 y noviembre de 1377. El libro cuarto se titula “*Libro quarto de Ovidio sì come li tebani sacrificaro allo dio Baco, el cui primo verso così comienza: «At non Alcitoe Mine<ia>s orgia <censet>»*”. Las tres hijas de Menao se llaman Alcítoe, Leucate y Alcínoe y tejen mientras los demás ciudadanos respetan el culto a Baco, celebrándolo con grandes festejos. La narradora de la fábula de Píramo y Tisbe es Alcítoe, la mayor de las tres hermanas. Como veremos coincide con todos los demás testimonios. Varían también otros nombres propios como era de esperar: Circe, Semiramo —transformadas respectivamente en pez y paloma—, Almone —convertida también en pez—. Giovanni Bonsignori intercala después de cada metamorfosis uno o varios apartados donde explica estas transformaciones desde un punto de vista moral.

Leucate, la mediana de las hermanas, es la segunda narradora y cuenta dos historias enlazadas entre sí a través de la relación antecedente-consecuente o causa-efecto: la fábula de los adúlteros amores de Venus y Marte, atrapados en la red de Vulcano y la fábula de Clizia, Eulicaten y el Sol, delator de los amores de Venus y por eso castigado por ésta a sufrir una tormentosa pasión por Eulicaten. Los capítulos x, xi, xii y xiii contienen esta última fábula. Llama la atención el nombre de una de las protagonistas, Eulicaten: el autor posiblemente optó por este nombre porque Leucothoe,

Leucotoe y Leuchothoem eran demasiado parecidos al nombre de la narradora Leucate o Leuconoe, hija de Minia. Esta Eulicaten, dice Giovanni dei Bonsogni, es hija del rey de Arcamonia, llamado Órcamo. El Sol olvida a todas sus demás amantes: a Climena, madre de Faetonte, a *Rode*, a Echen, madre de Circe y a Clezia. Esta Clezia, hermana de Eulicaten es la Clizia que aparece en el listado de capítulos.

El capítulo XI narra cómo el Sol se transformó en mujer para poder acercarse a Eulicaten. Abandonó sus caballos y su carro y tomó la forma de la madre de Eulicaten llamada Eromones. Eulicaten hilaba en medio de doce criadas, su madre se acercó a ella, la abrazó y la besó; después ordenó la retirada de las criadas: “Partiteve de qui, perciò che io voglio favellare in secreto colla mia figliuola”. Cuando las criadas se fueron el Sol reveló su identidad a la muchacha: “Io so' colui che vedo ogni cosa e so' l'occhio del mondo, e dicote che tu me piaci tanto che tu nol porresti mai credere”. La joven comenzó a temblar y se le cayó la rueca y el uso al suelo. No pudo resistir la acometida del Sol y se rindió a sus propósitos.

El capítulo XII describe cómo Eulicaten fue convertida en árbol de incienso; Clizia, hermana de Eulicaten, presa de despecho y celos, ya que era la antigua amante del Sol, denunció a la muchacha a su padre: “Eulicaten è giaciuta col Sole”. El padre, lleno de cólera, la enterró viva en una fosa que él mismo cavó. El Sol utilizó el poder de sus rayos para desenterrar a Eulicaten, pero estaba ya muerta. Entonces fabricó un ungüento y con él le untó todo el cuerpo, diciendo: “Da poi che io non t'ho possuta toccare viva, tu toccharai le stelle”. Y de esta manera la convirtió en árbol de incienso. Antes de narrar cómo Clizia se convirtió en girasol, que corresponde al capítulo XIII, el autor del *Ovidio Metamorphoseos Vulgare* introduce la alegoría que explica la metamorfosis: Eulicaten es la persona casta y el Sol el espíritu divino, que ilumina la mente de los hombres beatos. Dice la fábula que Eulicaten fue enterrada viva por su padre y por esta causa le sobrevino la muerte; el significado de este suceso es que algunas veces las personas castas se separan del buen propósito. La transformación en incienso representa la castidad y la virginidad y el olor de estas virtudes es tan penetrante como el incienso, de esta manera el incienso huele bien en el mundo como estas virtudes huelen bien en el cielo.

El capítulo XIII describe la transformación de Clicie en girasol:

Clizia, vedendo che'l Sole non la voleva vedere, se spogliò nuda e puse se sopra alla terra; e come'l Sole se voltava, così se voltava ella e così stette nove di e nove notti che non magnò né bebe, ma le lagrime erano suo cibo e suo beverage era la rosata del cielo. E stando così, li suoi piedi misero le raiche e, così stando, se trasmutò in erba vile e livida, sì come è la invidia, la quale erba è alquanto roscetta ed ha el fiore simele alla rota così tondo de forma de viola. Questo se chiama giralsole, el quale sempre se volta e sempre guarda verso l'occhio del sole, sì come facea Clizia, stando nuda sopra della terra. E qui finisce la favola ditta per Leucate.

Naturalmente, después de la descripción de esta segunda metamorfosis, el autor explica moralmente la fábula: Clicie, que tuvo envidia de su hermana, representa al hombre libidinoso. Eulicaten, la persona casta, y por extensión la castidad, fue enterrada y esto representa la castidad enterrada por la opresión de la libidinosidad, ya que Clicie, la delatora, es la causante de ese castigo. Y

dice la fábula que Clicie envidiaba a su hermana; de esto se traduce que el hombre libidinoso y tonto tiene envidia del que sabe más que él y si alguna vez le sobreviene algún conocimiento, sus bajas pasiones hacen que pronto lo pierda. Y por eso dice Ovidio que el hombre es libre en las buenas acciones, como el Sol, porque la verdadera luz está con él, pero si ese hombre se aparta del bien se aleja de esa luz y aunque después retorne al bien ya no vuelve a hallar esa luz tan íntera y completa como antes; de ahí que se convierta Clicia en girasol, que como flor poco o nada dura y como girasol se voltea hacia esa luz con anhelo por lo perdido del primer esplendor sentido con esa luz.

2. *Metamorphosis ovidiana moraliter a magistro Thoma Walleys anglicol de professione predicatorum sub sanctissimo patre dominico explanata, Parisiis, Ascensius, 1509*

Este testimonio aparece estructurado en cuatro partes bien diferenciadas: una “tabula alphabetica” sobre los contenidos del libro, un “prologus in metamorphosim moralizatā...”, la descripción de la figura de los dioses principales, con sus atributos y símbolos y las moralizaciones sobre las fábulas de Ovidio, divididas en quince libros, como quince son los libros en que Ovidio divide sus *Metamorfosis*. El libro cuarto de este testimonio señala su fuente, que es a su vez el libro cuarto de las *Metamorfosis* ovidianas; frente a los demás testimonios reduce el espacio dedicado a la historia de las tres hermanas que no rendían culto a Baco y amplifica el espacio dedicado a la fábula de Clicie y su significado moral, que intercala en medio de la fábula sin especificar ningún tipo de apartado. Después se centra en la historia de los adúlteros amores de Venus y Marte junto con su interpretación moral. La delación del Sol será el motivo de la venganza de la diosa del amor, que hará que este dios se enamore de Leucotoe. De Leucothoe cuenta el texto que es una hermosa muchacha hija del rey Orchamo y de Eurímene, que el Sol enloqueció por ella y descuidó sus labores, que se transformó en la madre de la muchacha para acceder a su tálamo y que Clytie descubre estos amores a su padre, que la entierra viva. El Sol se entera de su muerte y trata con sus rayos de volverla a la vida, pero es inútil. Este testimonio muestra una relación de la fábula breve y concisa, nada se explica sobre cómo entró el Sol en casa de Órcamo, ni cómo la muchacha estaba en medio de sus criadas, o cómo ante la revelación del dios se le cae el uso o la rueca, ni intercala las palabras en estilo directo de Apolo para convencer a la muchacha. A continuación, antes de contar la transformación de Clicie en girasol con su correspondiente moralización, el autor, ubica un párrafo donde interpreta moralmente lo narrado, que atañe a Leucote.

Clicie pensó recuperar al Sol con la delación de Leucotoe, pero el Sol jamás volvió con ella. Acabó convertida en heliotropo:

Ad hanc tamen sol postea non accessit sed veneris modum ex tunc sibi fecit in illa.
Unde pre dolore contabescens atq3 deficiens in florem qui heliotropiū vel solsequium
dicitur: est conuersa qui adhuc solem sequitur adeo vt quocunq3 sol se xtat iste flos
etiam se conuertit.

El autor finaliza la fábula con la moralización sobre el significado de Clicie y su transformación:

Vel dic q Clycie significat animā peccatricē quaz pro certo sol iustitie christus non dignatur respicere immo ipam vilipendit. Eccl. 12. Altissimus odio habet peccatores. Debet igit ista ad xpm solem per devotionem τ orationem se convertere τ per ipsius imitationem ipsum sequi τ ad omnia puncta virtutū ad que ipe duz viueret se conuertit sese mentaliter inclinare: τ in florē honeste conuersationis finaliter se mutare τ per affectum τ desiderium se ad deū transportare. [...] Vel dic q sol est prelatus qui cuilibet per sone que deliquit licet peniteat: non debet statim bonum vultū ostendere ne facilitas venie possit esse occasio culpe

3. Nicolo degli Agostini, *Di Ouidio le Metamorphosi, cioé Trasmutationi tradotte da latino diligentemente in volgar verso...*, Venezia, stampato per Nicolo di Aristotile, 1533

La fábula que nos ocupa aparece enmarcada, como era de esperar, dentro de otra historia más extensa, la de las tres hermanas que por desobediencia a Baco acaban convirtiéndose en murciélagos¹. Este libro combina la prosa, en los resúmenes introductorios al inicio de cada libro y en las explicaciones alegóricas de las fábulas al final de las mismas y el verso para la narración de dichas fábulas. Este testimonio escrito en lengua italiana introduce además unos grabados que aluden a lo narrado en las fábulas. El libro cuarto, titulado “Libro quarto de sacrificii di Baco”, explica brevemente que en la ciudad de Tebas se rendía culto a Baco, ordenado éste por el sacerdote Tiresias. A continuación, bajo el rótulo “Della impieta di tre sorelle” el autor explica la oposición a ese culto de tres hermanas, Alcithoe, Leucotheo y Alcinoe, hijas de *Meneo*, que preferían ser fieles al culto de Minerva. Por eso, mientras todos los ciudadanos celebraban las fiestas de Baco en medio de gran regocijo, ellas permanecían encerradas en casa, hilando. Es Alcithoe, la mayor, la que propone que entretengan el tiempo contando fábulas. Alcithoe sabe muchas fábulas y por eso le pide a sus hermanas que seleccionen una del listado de cuatro fábulas que propone inicialmente: la fábula de *Cerce* convertida en pez, la de *Sirao*, convertida en paloma, la de *Almone* también transformada en pez y la fábula del árbol del moral, es decir, la historia de Píramo y Tisbe.

Una de las hermanas le responde que cuente esa última fábula, la del moral. El trozo de prosa que utiliza Agostini finaliza así: “Allhor Alcithoe cosi filando cominciò a dire:”. A partir de aquí, la fábula es narrada en verso con rima consonante ABABABCC, que constituye el esquema de la octava real. En total son diez las estrofas en las que el autor recrea la fábula. La primera octava narra el enojo de Venus por la delación del Sol y su deseo de vengarse del dios suscitando en su pecho una pasión amorosa tan fuerte como la suya. La segunda estrofa describe el repentino y fogoso deseo del dios por Leucote, el

¹ La disposición de los elementos combinados —prosa, verso, grabados— es la siguiente: en primer lugar aparece el nombre de los personajes del dibujo —“Di Phebo & di Leucothoe”—, luego el dibujo de la fábula —o viceversa—, la fábula en octavas reales y finalmente, las alegorías finales de la fábula en prosa con los títulos: “Allegoria di Leucothoe” y “Allegoria di Clitia”.

EVOLUCIÓN DEL MITO DE CLICIE
Ana Belén Pérez Vázquez

olvido de sus anteriores amantes —Rodo, Climene, Aea, Clicia— y la negligencia en la realización de sus tareas como astro rey —sacar el carro solar, abandonando al mundo en una noche oscura—. También en este testimonio Clica y Leucote son hermanas:

E tanto amó costei fuor di misura
che di salir il carro si scordava
lasciádo spesso il módo i notte oscura
ne di Climene piu si ramentava
ne di Rodo si bella creatura
ne di Aea che tanto al mondo amava
*ne di Clitia la qual era sorella
de la leggiadra Leucothoe si bella.*

La tercera octava real deja testimonio de cómo el Sol se metamorfoseó en la madre de Leucote y se acercó a ella, la abrazó y besó en medio de las doce criadas que acompañaban a la muchacha. Las tres siguientes estrofas describen al detalle el encuentro de Leucote y el Sol. Éste toma la palabra por la introducción narrativa del estilo directo y bajo el disfraz de madre comunica a las criadas que lo dejen a solas con su hija. Primero revela su identidad a la muchacha y luego se metamorfosea de nuevo en el bello dios que es. La hermosa muchacha intentó huir pero sucumbió finalmente a los deseos del dios:

Poi disse a quelle ancille andate via
per ch'io voglio parlar secretamente
in questo loco con la figlia mia
lequali si partir subitamente
allhora il Sol ne la sua effigie pria
mutossi, e disse con parlar piacente
non ti turbar il bel viso giocondo
p me ch'io son il Sol l'occhio del módo.

Son quel ch'ogni creata cosa vedo
inamorato di tua bella imago
io son colvi ch'ogni splendor cōcedo
a chi è de l'amor mio disioso & vago
io son colvi ch'al tuo bel volto cedo
& son per l'honor suo fatto pressago
però de l'amor tuo non mi far nego
se con il mio divoto a te mi piego.

La bella Leucothoe volse fuggire
da Phebo, ilql la prese in braccio stretta
e finalmente tutto il suo desire
hebbe da quella ornata giovinetta

La estrofa séptima deja constancia de la delación de Clicia, que triste y dolorida por el amor entre Leucote y Apolo, denuncia a su hermana a su padre. Éste, angustiado, entierra viva a su hija:

Clitia per questo mesta e dolorosa
per tutto rivellò che la sorella
amata era dal Sol sopra ogni cosa
e che per gelosia scacciata hebbe ella
al fin dal padre con voce angosciosa
andò narrando a lui questa novella
ilqual Leucothoe spogliò dapossa
e la sotterò viva in una fossa.

Enterado de la desgracia, el Sol corre al lado de Leucote, que yace ya bajo tierra, intenta que recobre el aliento vital pero todo esfuerzo es ya inútil; aún así, tratando de cambiar la ley de la naturaleza, hace untar su cuerpo con un ungüento para, finalmente, transformarla en el árbol que produce el incienso. Después de la muerte de Leucote, Helios abandonó a Clicia, a la que rechaza cada vez que ella intenta un acercamiento. Fue tanta la pena que sufrió la muchacha que acabó convirtiéndose en girasol —este testimonio se decanta por esta planta de pétalos amarillos— en un lento proceso de metamorfosis que duró nueve días:

Volse il Sol dopo Clitia veder mai
 ma da se di continuo la scaccioe
 la qual per poner fin a li suoi guai
 un giorno tutta ignuda si spoglioe
 e su la terra con dolori assai
 nove di, e nove notti si aggioe
 perche come egli per il cielo andava
 lei con il volto atorno il seguitava.

E tanta fu la pena che sofferse
 a regirarsi al Sol, che la tapina
 ultimamente in herba si converse
 livida & vil com'era la meschina
 ne percio l'opra del girar non perse
 anzi piu fissa ognihor sera e mattina
 sempre lo mira e di lui se ne dole
 e chiamasi quell'herba girasole.

Nicolo degli Agostini no deja de dar una explicación alegórica de esta fábula amorosa. Tras las octavas que describen los sucesos, el autor escribe en prosa su interpretación alegórica bajo los rótulos: “Allegoria di Leucothoe” y “Allegoria di Clitia”. Para Agostini, Leucote representa la persona casta y el Sol el espíritu divino que ilumina la mente de los beatos. El enterramiento de Leucote a manos de su padre viene a significar el apartamiento del buen propósito de las personas castas. El incienso en que la muchacha es transformada son los olores de la castidad. Clicia, que tuvo envidia de su hermana, representa al hombre libidinoso. La castidad enterrada —Leucote— supone el avivamiento de la lujuria y el hombre libidinoso y bobo tiene envidia de aquel que sabe más que él. Y si este hombre libidinoso llega a tener algún conocimiento repentino, su mismo vicio, la lujuria, hace que lo pierda. La interpretación es similar en todos los testimonios consultados.

4. Las transformaciones de Ovidio, traducidas del verso latino, en tercetos y octavas rimas, por el licenciado Viana. En lengua vulgar castellana. Con el comento y explicación de las fábulas, reduciéndolas a Philosophia natural y moral y Astrología e Historia, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1589

Este testimonio que contiene el mito de Clicie, presenta la fábula en el libro titulado “libro quarto de las transformaciones de Ouidio en Romance”, con la correspondiente estructura enmarcada por la presencia de dos o tres narradoras que son también personajes de la historia y alzan la voz contando a

su vez otras historias; dos o tres narradoras porque no todos los testimonios coinciden en su número ni en sus nombres. En esta edición impresa de las *Transformaciones* de Ovidio traducidas al castellano, sólo se mencionan dos nombres: Alchitoe y Leucothoe. La primera de ellas es la narradora de la primera fábula, la de Píramo y Tisbe, después cede la voz a Leucothoe, hermana suya, que narra la fábula de Clicie, el Sol y Leucothoe. Las siguientes fábulas vuelven a ser narradas por una tal Alchitoe, entre las que destaca la de Salmacis. Obsérvese además que el nombre de la segunda narradora y el de la muchacha de la fábula que ella misma narra coinciden en esta traducción. La fábula de Clicie y Leucothoe aparece enmarcada, de este modo, al principio y al final, con ciertas fórmulas de transición donde cambia la identidad narratorial y se inserta la fábula de Venus, Marte y Vulcano, entendida como el antecedente que explica el amor repentino del dios Sol por Leucote.

Como en las otras versiones, mientras los ciudadanos rinden culto a Baco en medio de orgías de vino y alegría, Alchitoe y sus hermanas prefieren entretener el tiempo en casa tejiendo tapices. Propone entonces la mayor aliviar su labor contando un cuento. Llegado el turno de la segunda hermana, cuenta la historia de Clicie: cómo el Sol se enamora repentinamente de Leucote olvidando sus tareas y provocando fenómenos astrales como eclipses solares, cómo el Sol olvida a sus demás amantes, entre ellas Clicia, cómo la belleza de Leucote es suprema y superior a la de su madre. Es la muchacha más hermosa de Arabia, región de los aromas y perfumes —el incienso es un olor inconfundible; se establece una relación entre el olor del incienso y la procedencia de la muchacha—. Prosigue la narradora contando cómo se produce el encuentro amoroso entre el Sol y Leucote: Helios deja a sus caballos pastando ambrosía en el Occidente y durante la noche acude al aposento de su amada. Entra en el recinto bajo la figura de Eurínome, madre de la muchacha, y la ve sentada, hilando, entre doce criadas. Ordena a las sirvientas que se vayan porque desea hablar confidencialmente con su hija y queda a solas con la joven. Apolo, en estilo directo, alza su voz y le revela su identidad. Leucote, asustada, deja caer la rueda al suelo. Finalmente, cuando el Sol se muestra en todo su esplendor, ya transformado en un bello doncel, la muchacha cede a los propósitos del dios, dejando de ser doncella. Finalmente es narrada la muerte de Leucote —Clicie, celosa, descubre este encuentro al padre de Leucote. El texto nos revela que Clicie era la anterior amante del Sol, muy querida por éste y olvidada ahora por Leucote. La denuncia fue causada por sus celos, su envidia, su ira y su ansia ardiente. El padre, cruel, no escucha la disculpa de su hija, forzada por el dios, y la castiga a ser enterrada viva. No explicita este testimonio que Clicie y Leucote fuesen hermanas— y las respectivas metamorfosis, la de Leucote en vara de incienso y la de Clicie en girasol: Helios acude a rescatar a su amada Leucote, pero llega tarde. Con sus rayos disipa la tierra que cubre el sepulcro de su amada y calienta, en vano, sus yertos miembros, después baña su cuerpo en néctar oloroso, invoca, mágicamente, una sentencia a modo de conjuro y transforma a la muchacha en vara de incienso. La explicación es que el árbol del incienso es alto y de este modo la muchacha, simbólicamente, tocaría el cielo, estando así en cercana unión con el astro solar. De ahí viene el carácter sagrado del mismo. Su dolor es inmenso, tan sólo superado por la muerte de su

hijo Phaetón, el causante de la catástrofe del incendio del planeta por el inexperto manejo del carro del Sol. Y es, con diferencia, la mayor pena de amor del señor que todo lo ve. Clicie, abandonada por el dios, se metamorfosea en girasol o heliotropo; el dolor por la pérdida del amado hizo que durante nueve días —dato que está en Ovidio— yaciera sentada en el duro suelo, sin más alimento que el rocío y sus propias lágrimas, desnuda y desgredada. Su mayor placer era contemplar al Sol, siguiendo con su mirada su curso. Y así, quedó pegada en el suelo y por su gran desvarío se transformó en la “flor solar”:

y fue tan grande el desvarío
que en el suelo pegada se convierte
en tornasol, y no perdió su brío
pues la violada flor de que se adorna
donde quiera que vas a ti se torna.

5. Publio Ovidio Nasón, *Las metamorfosis o transformaciones de Ovidio en quince libros traducidos de latín en castellano*, Madrid, Diego Morias, 1664

Esta traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio titula el libro cuarto “De las Metamorfosis o transformaciones de Ovidio. De los sacrificios de Baco”. Todo el texto aparece escrito en prosa, para nada el traductor o adaptador de Ovidio hace uso del verso. Como en los demás testimonios narra la historia de las tres hermanas, Alcítoe, Leucotoe y [xxx] citoe —ilegible en la edición—, que no celebran las fiestas de Baco porque son seguidoras del culto de Minerva. Es Alcítoe, la mayor, la que propone amenizar las labores de hilado contando deliciosas fábulas de amor. Esta traducción ofrece una visión pormenorizada de las fiestas de Baco, famosas celebraciones ordenadas por Tiresias. La historia-marco se desarrolla de la misma forma en todos los testimonios: las dos hermanas menores le piden a la mayor que cuente alguna fábula sabrosa, de las muchas que sabe. Ella les da a elegir una entre las cuatro que propone. Alcítoe, la mayor, empieza a contar la fábula de Píramo y Tisbe, a petición de sus hermanas. En este punto y no antes el texto da a conocer el nombre de la primera narradora, cosa común a varios testimonios, que es la mayor de las hermanas; no obstante, su intervención es anterior. Acabada la narración de la fábula, Leucotoe, la mediana, toma la palabra y se convierte en la segunda narradora intradieética: narra la historia de Venus, Marte y Vulcano, que explica la fábula posterior de Helios, Leucote y Clicie, que también narra ella. Se aprecia que existe una confusión entre el nombre de la hija de Orcamo, Leucotoe, y la propia narradora de la fábula, también llamada Leucotoe, hija del rey de Babilonia... La historia es la misma que en los textos ya vistos: Febo se enamora desesperadamente de Leucotoe, de alto linaje, como castigo de Venus por haber delatado sus amores con Marte. Se olvida de todas sus amantes, descuida sus labores, acaba transformándose en Eurínome, madre de la chica para acceder a su habitación y satisfacer sus deseos. Leucotoe está hilando con todas sus doncellas y Apolo comienza a besarla. Ordena a las doncellas que la dejen a solas con su hija para tratar asuntos secretos. Al quedar solo con la muchacha, Apolo descubre su identidad: “Hermana, yo soy aquel que alumbró todo el mundo y caliente la tierra y veo todas las cosas que hay en ella: ruégote

que me ames (Ovidio, 1664: 70v)". La rueca y el uso se le caen de las manos ante tal sorpresa, pero cuando cede a los propósitos del dios es cuando éste torna a su figura masculina, rodeado de todo su esplendor. Clicie, anterior amante del Sol, celosa, presa de envidia y despecho, delata a Leucote a su padre. Éste la entierra viva sin atender a sus excusas. Febo se entera de su muerte. El texto seleccionado narra la reacción de éste ante las dos mujeres: a una la convierte en incienso, a la otra la abandona y se convierte ella sola en girasol:

Y sabiéndolo Febo, vino luego y comenzó con sus rayos a quitar la tierra de sobre la sepultura, por saber si podría aún la dueña vivir y probó con sus medicinas si podría tomarle el alma al cuerpo, y cuando vió que no podía, hubo gran pesar, como cuando perdió a su hijo Faetón. Mas cuando otra cosa no pudo, hinchó el cuerpo y la sepultura de muy grande y precioso olor y con gran dolor dijo: "Pues no puedes vivir, yo haré que subas en sacrificios de los dioses al cielo", y así untándola con su muy precioso unguento, la convirtió en un muy alto árbol de donde nace el incienso.

De allí adelante nunca más quiso llegar a Clicie, y por esta manera se vengó bien de ella, porque viéndose menospreciada Clicie, luego comenzó a enloquecer de amores y ninguna mujer no quería que llegase a ella: de noche y de día estaba asentada, desnuda en la tierra y toda descabellada. Nueve días estuvo allí sin comer y sin beber, llorando, y no se quitó de la tierra, mas todavía miraba la cara de Febo, por donde quiera que él iba nunca quitaba los ojos de él y muchos dicen que Clicie, allí estando, se tornó en una yerba que llaman Torna Sol, que siempre torna la cara donde quiera que el Sol va, y por esto pusieron a la yerba nombre Tornasol, porque torna siempre la haz al Sol (Ovidio, 1664: 70v).

Bastan estos pocos testimonios para hacerse una idea de las variantes del mito de Clicie. Hasta ahora, las adaptaciones y traducciones italianas y francesas respetan la diferencia de nombres de las tres hermanas convertidas en murciélagos mientras que las españolas los asimilan e igualan. Lo mismo sucede con el parentesco de las protagonistas de la fábula: Clicie y Leucote son hermanas en los testimonios extranjeros; en los españoles, simplemente se omite este dato y Clicie no es más que una antigua amante del Sol. El hilo central de la historia es similar en todos los testimonios: Helios se enamora perdidamente de Leucote y entra en su habitación bajo la apariencia de su madre, consume su amor y Leucote es delatada a su padre por Clicie. Es enterrada viva y convertida en vara de incienso por Helios. Clicie, abandonada, se transforma en girasol. Varía en los testimonios el modo de narrar los hechos; la diferencia fundamental es la introducción en estilo directo de las palabras dramatizadas de los personajes de la fábula o las descripciones pormenorizadas de las labores de las muchachas, de las fiestas de Baco... Otro aspecto que modifica indirectamente la fábula es su interpretación moral, más extensa en unos testimonios que en otros, inserta en medio de la fábula en unos o como un anexo separado en otros testimonios.

BIBLIOGRAFÍA

- AGOSTINI, Nicolo degli (1533): *Di Ouidio le Metamorphosi, cioè Trasmutioni tradotte da latino diligentemente in volgar verso...*, Venezia, stampato per Nicolo di Aristotile.
- BONSIGNORI DA CITTÀ DI CASTELLO, Giovanni (2001): *Ouidio metammorphoseos vulgare*, ed. E. Ardissino, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- OVIDIO, Publio (1664): *Las metamorfosis o transformaciones de Ouidio en quinze libros traducidos de latin en castellano*, Madrid, Diego Morias.
- VIANA (1589): *Las transformaciones de Ouidio, traducidas del verso latino, en tercetos y octavas rimas, por el licenciado Viana. En lengua vulgar castellana. Con el comento y explicación de las fábulas, reduciéndolas a Philosophia natural y moral y Astrología e Historia*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba.
- WALLEYS, Thomas (1509): *Metamorphosis ovidiana moraliter a magistro Thoma Walleys anglicol de professione predicatorum sub sanctissimo patre dominico explanata*, Parisiis, Ascensius.

EL LIBRO DE BUEN AMOR: LOS COPISTAS Y SU *USUS SCRIBENDI*

Omar Sanz Burgos
Universitat Autònoma de Barcelona

En el proceso transmisor de lo que llamamos cultura escrita, desde los rudimentos de las copias manuscritas y el plomo hasta la era electrónica, los elementos que toman parte son múltiples y diversos. En esta dinámica, el copista del texto es considerado un intermediario en el diálogo que se supone entre autor, crítica y lector. Si al editor, según Arellano se le exige un “respeto total al texto y también responsabilidad y por ende potestad de su manipulación crítica” (1990: 123), ¿cómo se ha de comprender, entonces, el trabajo del copista medieval, inmerso en una concepción latente todavía de los conceptos modernos de *obra* y *autor*? El tiempo también ha revelado fundamental el conocimiento de los soportes del texto en dicha transmisión, así como los lugares, métodos e intervenciones de la producción; Chartier ha insistido en la necesidad de conocer “cómo se inserta la recepción particular e inventiva de un lector individual” con “el sentido buscado por los dispositivos mismos de la escritura” (2000a: 173). El copista, en tanto que lector primario del texto, reescribidor del mismo y transmisor de la obra, lleva a cabo una labor de actualización respecto de su modelo, cuyas distintas formas de alteración en dicho proceso serán el objeto de nuestra reflexión.

1. Una categoría intermedia entre ‘*substantive*’ y ‘*accidentals*’

Según la clasificación de variantes que W. W. Greg propone en un artículo ya clásico para los estudios de crítica textual, éstas pueden considerarse *substantive* o *accidentals*, dependiendo de si afectan al significado propiamente dicho o bien la variación no sobrepasa los límites formales del texto. El establecimiento de esta clasificación, tal y como el autor reconoce, resulta fundamentalmente práctico en la aplicación de los principios básicos de la ecdótica y ayuda a la distinción jerarquizada de las lecturas de cada testimonio. Además, el planteamiento de Greg (1970: 26-27) propone también tomar el testimonio más cercano cronológicamente (*the earliest*), asegurando de esta manera el texto más fidedigno en cuanto a las variantes accidentales —a través de la edición más cercana— pero verificando las lecturas significativas con las *substantive editions*. Sin dejar de lado otras cuestiones, lo más interesante para lo que se quiere tratar aquí es la mencionada división entre variantes sustanciales y accidentales. Es relevante diferenciar entre unas y otras en la edición de un texto, puesto que unas ofrecen su esencia significativa y, por tanto, se instalan en el cuerpo del texto con el fin de construir el armazón que

levantará el edificio ideológico del autor en cuestión; otras, en cambio, abundarán en el reflejo lingüístico de una época, de los usos y hábitos del copista dedicado con afán a su trabajo, atento al escrúpulo que le exigía la fidelidad a la esencia del texto, pero desinteresado en ocasiones por la variedad formal de su escritura, o consciente, quizás, del vaivén que producía en su copia la ausencia de unas normas lingüísticas que apuntalaran con firmeza *su texto*. Conocedor de los modos de copia clásicos y medievales, Greg (1970: 19-20) toma por sustanciales “those namely that affect the author’s meaning or the essence of his expression” y relega a la categoría de lo accidental otras variantes “such in general, as spelling, punctuation, word-division”, así como aquellas que afectan principalmente a su presentación formal¹.

La eficaz división propuesta, adolece, sin embargo, de algunos matices que, si bien no se encargó de señalar expresamente el autor, los intuye ya al observar el carácter fundamentalmente práctico de su distinción, siendo consciente de que habrá, además, otro tipo de *word-forms* que deberán ser tratadas según el uso que los copistas hagan de ellas (Greg 1970: 34, nota 4). Sin precisar más, con el pretexto que supone una nota al pie, se alude a uno de los puntos conflictivos en las tareas que se propone la crítica textual: se menciona, aunque sólo se sea de paso, el trabajo de los diferentes copistas como un criterio que debería tenerse en cuenta en el estudio de algunas variantes. De qué variantes se trata es otra tarea más difícil de determinar. En cualquier caso, será relevante acotar la parcela de estas *word-forms* en el contexto particular de cada texto, interesándonos por el modo peculiar de proceder de los copistas que, en definitiva, son pieza fundamental en el complejo engranaje que supone la transmisión cultural.. Además del criterio de la significatividad, Greg añade otro aspecto importante: en las variantes sustanciales el copista puede realizar el cambio de manera, bien consciente e intencionada, bien accidentalmente; mientras que en las variantes accidentales, la desviación respecto del antígrafo es debida a los hábitos del copista, aun sabiendo que éste se verá directamente inclinado a reproducir dicho modelo².

Es necesaria la división de variantes señalada entre sustanciales y accidentales. Tanto, como el análisis de ese otro tipo de variantes esbozadas, únicamente, que escapa a la clasificación cerrada por las exigencias prácticas que requiere la ecdótica como disciplina filológica. A la luz del estudio de los textos y de las estructuras que los conforman, puede revelarse importante esa otra clase de variantes, aparentemente insignificantes, pero caracterizadoras todas ellas de las tendencias de cada copia que transmitió el texto estudiado. Y es más, por defecto, se pueden llegar a reconocer rasgos del arquetipo o

¹ Se debe insistir en la puntuación, como un conjunto de variantes eminentemente formales —sin ningún punto de significatividad por sí mismas— pero cuya trascendencia, una vez actualizadas en el texto, afecta a la esencia misma del significado propuesto por el autor. Analizando *Le Tartuffe y otros textos de Molière*, reclama Chartier (2000b: 253): “La puntuación, ¿no es acaso uno de los recursos posibles —junto con la imagen del frontispicio y las indicaciones escénicas— para restituir en el texto impreso y en su lectura algo de la actuación?”.

² Varvaro en su clásico y revelador artículo (1998: 794) afirmaba: “Quel che è indispensabile è che le copie «attive» siano considerate per quel che sono, come individui con un calcolabile (e volta a volta diverso) livello d’identità”.

incluso del texto que el editor tanto desea conocer³. Según esto, se plantea la duda de si estamos en estos casos ante variantes sustanciales o se trata de meros accidentes del discurso. Lo iremos viendo a lo largo del análisis.

2. El copista “entre la espada y la pared”: la reacción dialéctica con su modelo

En la Edad Media, el copista de un texto, a pesar de que lleva a cabo una labor eminentemente mecánica, cuyas fases han sido ya detalladamente descritas⁴, no es un mero escribiente que vuelca el modelo de un texto ideal en otro texto, sembrándolo de un buen número de errores debido a la impericia de su actividad, o al cansancio producido por largas horas descifrando los códices. Lógicamente, estos factores influyen y han de tenerse en cuenta, pero más allá de ver en esta actividad un filtro a través del cual algunos de los rasgos propios del autor consagrado se han quedado atrapados en la cadena de la transmisión cultural, sería ciertamente más interesante conocer cuáles son los cambios operados por cada copista y las motivaciones —conscientes o inconscientes— que le llevaron a ello. Se aprehenderán, de este modo, las razones primigenias del cambio, y se podrá igualmente llegar a un estadio anterior en la trasmisión de la obra estudiada. Recordamos que el copista en muchas ocasiones, en un contexto europeo, es una persona con una formación selecta y con graves conocimientos de la cultura de su época, un profesional que se movía en ambientes protegidos como en España las cancillerías de los obispados o de municipalidades a partir de los siglos XI, XII y XIII, los *scriptoria* monásticos que devendrían escuelas urbanas después del año 1100, los talleres de copistas del siglo XIII y los posteriores editores del XIV y el XV⁵. Cuando una obra recaía en sus manos por encargo de uno de los magnates de la cultura, el copista parece que mantenía un gran cuidado en conservar todo aquello que pertenecía a la sustancia del modelo, salvadas, claro está, las directrices que marcaban su concepción de la *obra* y del *autor*; en palabras de Zumthor (1987: 122):

le scribe possède, entretien —et protège comme un secret de fabrication— une compétence textuelle, plus précieuse, fondée sur la connaissance des formules efficaces, des règles discursives, du maniement des figures, de tout ce qui constitue, au sens premier, le style.

El copista, normalmente, maneja toda una serie de técnicas que hacen que le sea confiada la copia de un modelo, no obstante, no duda en retocar algunas de las formas que tiene delante suyo. Esto significa que, dentro de las competencias que se le han otorgado, existen determinadas licencias a las que se enfrenta en cada acto de copia, variaciones del texto a las que expone su pluma con diferentes fines. Sabemos que algunas de estas alteraciones pueden deberse a la incomprensión parcial del modelo, a una mala lectura o incluso a la nueva interpretación del copista, quien se alza con nueva voz originando un

³ Recuérdese ahora (Rico, 2004: 17) que el editor nunca ha de llegar en su tarea de recuperación de un texto a “tomar por *substantives* los *accidentals* del pendolista medieval y acoger como de autor no ya las variantes, sino las lecciones de un transcriptor bien encaramado en el árbol genealógico”.

⁴ Véase, por ejemplo, Blecua (1983).

⁵ Véase Zumthor (1987: 122).

texto alterado que establece una relación dialéctica con su modelo o con otras copias. Andando el tiempo, el juicio crítico del editor observa la desviación que existe entre todos los testimonios conservados⁶. Pero hay otras lecturas que, según se cree, obedecen al gusto particular del copista por un determinado estilo o forma de decir y, por tanto, alteraciones que él mismo no consideraba relevantes para reflejar el propio interés del texto. Por decirlo de otro modo, variantes que el copista no asociaba a la esencia significativa de la obra que copiaba y que, bien porque pretendía adaptar un modelo —que el paso de los años había convertido en un texto rígido para el lector (o para el oyente) contemporáneo del copista—; bien porque prefería —y se podía permitir esta licencia— que el texto en cuestión adoptara formas genuinas de su propio estilo, iban poco a poco introduciéndose, dejando así nuevas huellas que actualizaban la obra sobre cada cuaderno confeccionado. Se ha señalado recientemente que:

Fra i fenomeni legati alla sfera peritextuale, va infatti annoverata anche la constatazione, in sé del tutto ovvia, che la realizzazione di una nuova copia, sia essa manoscritta o a stampa, presuppone l'esistenza di un modello (antigrafo), e soprattutto una "reattività" dialettica del copista nei suoi riguardi; dialettica nel senso che la nuova trascrizione diventa il luogo geometrico di una contraddizione fra l'imitazione spontanea dell'antigrafo e le esigenze espresse dal processo di "formattazione" dell'apografo in un contenitore nuovo e solitamente diverso dal modello. In questo contesto, nel quale lo scriba è preso, in un certo senso, fra l'incudine e il martello, l'analisi statistica delle convergenze e delle divergenze rispetto al testo dell'antigrafo dovrebbe consentire di penetrare, per così dire, nell'universo mentale del copista e di motivarne i comportamenti assunti nelle diverse situazioni (Maniaci 2002: 123).

Pero no sólo en la esfera peritextual. El copista establece, igualmente, en cada uno de los procesos de la copia, una relación dialéctica entre el modelo del antigrafo que copia y las exigencias del apógrafo al que va a dar forma. En lo que a la lengua se refiere, si se entienden esas "exigencias" —entre otras— como el conjunto de circunstancias —de las que ya se ha hablado— relativas a la actualización del antigrafo, en tanto que el lector u oyente al que se va a dirigir ha cambiado respecto de aquél que concibió el autor, se comprenderá mejor cómo el copista *reacciona* ante un estado de lengua que ya no resulta operativo sincrónicamente. El copista, primer intérprete del texto, se mueve entonces entre dos extremos reconciliables, y del vaivén que suscita, por un lado, su deseo por conservar el estilo derivado de la significación positiva del texto y, por otro, la tendencia a las marcas que vayan actualizando la reescritura que lleva a cabo así como los hábitos de su propio estilo de copista, de dicho movimiento oscilatorio, surgirá un texto nuevo conformado como *reacción dialéctica* con el modelo.

⁶ Di Stefano (2000: 173) alude a la lengua, el gusto o el mero *lapsus* de la memoria como causas frecuentes de los cambios en la transmisión textual de un texto. Pero apunta, además, a "*la revisión lingüístico-estilística sistemática*" como casua del cambio de mayor interés. Aunque sus aclaraciones vienen suscitadas por el análisis de pliegos impresos hasta mediados del siglo XVI, creo que se pueden aplicar, retrospectivamente, hasta llegar, aunque con otros métodos, a la transmisión manuscrita.

3. La conjunción copulativa y el *usus scribendi* de los copistas en el *LBA*

Algunas variantes lingüísticas y estilísticas que nacen en el texto como fruto de esa actualización —en muchos casos inconsciente—, que asume la dialéctica reactiva dada entre los testimonios, tienen una gran importancia para la *constitutio textus* de una obra. Sin llegar a ser variantes sustanciales propiamente dichas, condicionan la estructura y significado del texto hasta el punto de cuestionar la esencia misma de éste. Pero sabiendo, llegado a este punto, que estas variantes tienen que ser estudiadas en su contexto habitual y dependerán, en múltiples ocasiones, del estudio detenido de los copistas que transmitieron la obra y de la dialéctica de las variantes en los textos de una obra en particular, se analizará a continuación el empleo de lo que considero aquí una lectura de este tipo⁷.

Para ello, se ha elegido el uso de la conjunción copulativa en el *Libro de buen amor*, puesto que es, en principio, un elemento del discurso sin carácter significativo pero que, entendidas las principales dificultades ecdóticas del texto, adquiere máxima relevancia. Una vez conocida la transmisión textual del *LBA*⁸, dos son los principales problemas editoriales desde la primera edición o *patchwork*⁹ de T. Antonio Sánchez (1790) hasta las más recientes y perfeccionadas de Blecua (1983) o Joset (1990). Más de dos siglos de tradición editorial nos han ofrecido ediciones críticas, anotadas (Cejador, 1913), paleográficas (Ducamin, 1901; Criado de Val y Naylor, 1965), sinópticas, facsimilares y, por qué no, ediciones modernizadas (María Brey: 1954; Nicasio Salvador, 1968 y posteriores; Jauralde, 1982); desde la práctica que propugnó Bédier y su *bon manuscrit* (Gybbon-Monypenny, 1988) hasta lo que conocemos como método neolachmanniano (Chiarini, 1964), los manuscritos del *LBA* se han confrontado en diferentes ediciones que atendían a criterios de diversa índole. En las principales ediciones, la labor editorial se ha centrado —aparte anotaciones e introducciones que contextualizaran la obra— en asignar unos determinandos modelos lingüísticos y métricos que reflejaran lo mejor posible la actitud y marcas del autor del libro¹⁰. Para ello, a veces se ha recurrido a la edición del que se pensaba como manuscrito más autorizado en ese sentido (Willis, 1972), se ha intentado la reconstrucción métrica por diferentes vías (por

⁷ En términos absolutos —e incluso en otro contexto—, este uso de la conjunción no sería sustancial, pero en el debate surgido en torno a la métrica del *LBA*, dicho empleo adquiere especial significatividad. Según esto, existen lecturas, que con carácter relativo, sólo son significativas cuando se actualizan en ciertos contextos. Otro caso interesante lo constituye la variedad de significados que suscita la puntuación de un texto (Véase arriba nota 1).

⁸ En síntesis, el *LBA* nos ha llegado a través de tres manuscritos: *S* (ca. 1415) y *T* copiados a principios del siglo xv y *G* a finales del xiv (1389). *S* data su texto en 1343 y *T* en 1330; en *G* faltan estos folios. *S* y *T* presentan dialectalismos, de carácter leonés fundamentalmente, mientras que el estado de lengua de *G* parece ser más arcaico y de rasgos castellanos. Se conservan, parcialmente, traducciones y "restos" en otras obras posteriores. Véase la difusión y recepción desde Juan Ruiz hasta T. Antonio Sánchez en Deyermond (2004: 129-142) y las descripciones de los testimonios y ediciones en Varvaro (2004: 143,-180). El estudio de conjunto más relevante sobre la cultura manuscrita aplicado al *LBA* en Dagenais (1994).

⁹ Así es como la califica Joset (1988: 31), pero parece que T. Antonio Sánchez tomó *S* como base.

¹⁰ Para un primer estado de la cuestión véase Freixas (2000: 5-15).

ejemplo en Corominas, 1967), se ha visto en *S* la segunda redacción del texto que traen *G* y *T*, en definitiva, posiciones casi todas ellas defendibles desde el momento en que el editor construye hipótesis más o menos coherentes a partir de la observación de los testimonios y de sus variantes. Pero en lo que se refiere al tratamiento de la lengua como instrumento determinante del *usus scribendi*, faltaba un estudio que se propusiera analizar las variantes menos significativas, deteniéndose en la actitud que mantiene cada copista y teniendo en cuenta que, en este tipo de textos, dichas alteraciones nimias modifican la rígida estructura métrica del Mester. Presentamos ahora una primera parte de dicho análisis y los resultados que se han obtenido en el uso de la conjunción copulativa.

Una vez extraídas nuevamente todas las variantes de los fragmentos compartidos por *S*, *G* y *T*, se clasificaron los datos según diferentes criterios y se tomaron todos aquellos casos en que la conjunción copulativa era objeto de adiciones u omisiones. Se tuvieron en cuenta, igualmente, los diferentes contextos en que estas alteraciones se producían, por ver de este modo si podían asociarse los resultados que obtuviéramos con una determinada posición de la conjunción en el verso¹¹. Según este planteamiento, se obtuvieron los siguientes resultados: el manuscrito *S* presenta una tendencia general a la omisión de la conjunción copulativa y el manuscrito *G* una tendencia a la adición de dicha conjunción; sin embargo, *T* presenta un cierto equilibrio entre adiciones y omisiones. Según los contextos estudiados, *S* tiende a omitir tanto en la cesura (70%) como en las enumeraciones (75%); *G* tiende a añadir en la cesura (76%) y *T* tiende a añadir en las enumeraciones de dos elementos simples (79%). En cuanto a la conjunción al principio del verso, los tres testimonios tienden a un equilibrio entre ambas opciones. De estos resultados se pueden extraer varias conclusiones: en primer lugar que el contexto de principio de verso se neutraliza con un comportamiento semejante por parte de los tres copistas; y en segundo lugar, se observa una tendencia a la omisión de la conjunción copulativa por parte del copista de *S*, a la adición de dicha conjunción por el copista de *G* entre los dos hemistiquios —pero un cierto equilibrio entre las distintas enumeraciones— y a la adición en ciertas enumeraciones del copista de *T* —frente a su equilibrio habitual en el resto de contextos—. Por tanto, se puede concluir que los copistas de *S*, *G* y *T* —o los resultados que sus testimonios nos ofrecen de las ramas a las que pertenecen— tienen unas tendencias marcadas en el uso de la conjunción copulativa, según los contextos en los que aparece. Será interesante, por ello, tener en cuenta dichos resultados de los usos de cada copista del *LBA* en una

¹¹ Los contextos son los siguientes: principio de verso, cesura y enumeraciones —con subcontextos definidos por su número de elementos, o si eran simples categorías gramaticales o sintagmas completos—.

nueva edición crítica de la obra¹².

Al analizar partículas como la conjunción copulativa, hemos de situarnos, pues, ante esa clase de alteraciones que, contextualizadas en un autor u obra determinada, escapan a una clasificación básicamente pragmática de las variantes. Se sitúa el lector, entonces, ante la aparentemente simple recurrencia de la conjunción copulativa en el *LBA*¹³, pero que, sabida la tradición en la que se inserta y el gran guiño que supone respecto a las obras del llamado Mester de clerecía, queda considerado como tema central en la edición del texto. Es necesario aclarar que el uso reiterado de la conjunción copulativa en ciertos textos medievales es un rasgo recurrente, cómo el llamado polisíndeton se utiliza en gran parte de la tradición romance para así convertir una prosa que no llevaba demasiado tiempo viva en un discurso fluido, más allá de la simple yuxtaposición heredada de los rígidos esquemas de la sintaxis latina. De esta manera, una nueva lengua estaba tomando forma en los textos. Sin embargo, al mismo tiempo que el propio autor de la obra se enorgullece de “hablar por trobas e por cuento rimado” (c. 15b) la crítica especializada advierte que en los textos poéticos “el editor se moverá en la cuerda floja entre la delimitación de la sintaxis y el exigible relieve del ritmo” (Sánchez-Prieto, 1998: 182). En la línea de este debate, se ha caracterizado la lengua del Mester como exponente de un “claro ahorro de partículas relacionantes y un uso abundante de zeugmas y de frases de participio absoluto” (Uría Maqua, 2001: 118-119), pero, por otro lado, algunos de los testimonios de las obras que abarca dicha nómina ven alterados esos principios y cuestionan su pertenencia a dicha tradición. Por tanto, el análisis aportado de la conjunción copulativa, seguido de los pertinentes estudios acerca de los comportamientos de los copistas respecto al resto de partículas, va arrojando nueva luz al referido debate.

4. Conclusiones

El uso recurrente de la conjunción copulativa en un texto puede resultar, sin duda, innecesario o incluso alejado de todo interés por el conocimiento real del sentido de los textos. Sin embargo, conocido el debate surgido en torno a las obras del Mester de clerecía y la evolución del “género” a través de los siglos XIII y XIV, el estudio de estas insignificantes partículas cobra importancia. Cocebimos su análisis, en efecto, como un primer proceso de precisión de la parcela indefinida que Greg, cuando propuso la diferencia entre variantes

¹² Se hace necesario, igualmente, observar el uso de dicha conjunción en los mismos contextos en los que los tres testimonios coinciden. Se obtendrán así unos resultados análogos en un *patrón cero* —por llamarlo de algún modo efectivo— más cercano a lo que se supone que era la obra de Juan Ruiz o, en su defecto, al arquetipo de los testimonios. Una vez computados dichos resultados se compararán con los de cada copista y se valorarán los índices de desviación de cada uno de ellos. Este conjunto de operaciones habrá que repetirlo con otras partículas y fenómenos lingüísticos no significativos como el uso del artículo más posesivo, la apócope o el artículo propiamente dicho, todos ellos variantes con significación relativa en el contexto del *LBA* y del propio Mester.

¹³ Como recuerda Zumthor (1987: 225), “créatrice de rythmes, la récurrence —maîtrisée en vue d'une fin expressive— fonde le discours poétique”. Esta afirmación puede ofrecer, en un estadio básico, una primera explicación de la aparición de esas conjunciones en el texto.

sustanciales y accidentales, reservaba para aquellas *word-forms* que habría que estudiar en los propios usos de los autores y de sus obras. Relativamente insignificantes, este conjunto de partículas que van desde el artículo hasta la conjunción, pasando por la apócope o el uso del posesivo articulado en el caso del *LBA*, parecen no poseer una relevancia capaz de modificar el sentido de un verso o de una estrofa del rígido tetrástico monorrimo. No obstante, son suficientemente significativas como para hacer que el sistema heredado de la sintaxis latina, y tan bien definido por Berceo, se tambalee, hasta el punto de no saber con certeza, si la transgresión temática que Juan Ruiz plasmó en la imagen de su buen amor se corresponde con una estructura formal igualmente resquebrajada respecto de sus modelos. A partir de aquí, el concepto de significatividad puede tomarse relativo.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONIO SÁNCHEZ, Tomás, ed. (1790): *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, IV, «Poesías del Arcipreste de Hita», Madrid, Sancha.
- ARELLANO, Ignacio (1990): "Varias notas a lugares quevedianos: fijación textual y crítica filológica", en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. P. Jauralde, London, Tamesis, pp. 123-131.
- BLECUA, Alberto (1983): *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.
- BLECUA, Alberto, ed. (1992): *Libro de buen amor* de Juan Ruíz, Arcipreste de Hita, «Letras Hispánicas», nº 70, Barcelona, Cátedra.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio, ed. (1913): *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Madrid, La Lectura.
- CHARTIER, Roger (2000a): "La mediación editorial", en *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones*, Barcelona, Gedisa, pp.169-183.
- , (2000b): "La pluma, el taller y la voz. Entre crítica textual e historia cultural", en *Imprenta y Crítica textual en el Siglo de Oro*, ed. P. Andrés y S. Garza, Universidad de Valladolid / CECE, pp. 243-257.
- CHIARINI, Giorgio, ed. (1964): *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Milano, Riccardo Ricciardi.
- COROMINAS, Joan, ed. (1967): *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Madrid, Gredos.
- CRIADO DE VAL, Manuel y Eric W. NAYLOR, eds. (1965): *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Madrid, CSIC.
- DAGENAIS, John (1994), *The ethics of reading in manuscript culture. Glossing the 'Libro de buen amor'*, Princeton University Press.
- DEYERMOND, Alan (2004), "La difusión y recepción del Libro de buen amor desde Juan Ruiz hasta Tomás Antonio Sánchez: cronología provisional", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el 'Libro de buen amor'*, ed. B. Morros y F. Toro, Ayuntamiento de Alcalá la Real / CECE, pp. 129-142.

- DUCAMIN, Jean, ed. (1901): *Libro de buen amor: texte du xive siècle* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Toulouse, Edouard Privat.
- FREIXAS, Margarita (2000): *La cuaderna vía de Juan Ruiz*, (ejemplar fotocopiado de tesina defendida), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GREG, W. W. (1970): "The Rationales of Copy-Text", en *Art and Error: Modern Textual Editing*, ed. R. Gottesman y S. Bennett, London, Methuen, pp. 17-36.
- GYBBON-MONYPENNY, G. B. ed. (1988): *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Madrid, Castalia.
- JAURALDE POU, Pablo, ed. (1982): *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Tarragona, Tarraco.
- JOSET, Jacques (1988): *Nuevas investigaciones sobre el 'Libro de buen amor'*, Madrid, Cátedra.
- JOSET, Jacques, ed. (1990): *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Madrid, Taurus.
- MANIACI, Marilena (2002): *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente, con contributi di C. Federici e E. Ornato*, Roma, Viella.
- NICASIO SALVADOR, Miguel, ed. (1968): *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, II vols., Barcelona, Ediciones Marte.
- RICO, Francisco (2004), *En torno al error. Copistas, tipógrafos, filologías*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro (1998): *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*, Madrid, Arco / Libros.
- STEFANO, Giuseppe di (2000): "El pliego suelto: del lenguaje a la página", en *Imprenta y Crítica textual en el Siglo de Oro*, ed. P. Andrés y S. Garza, Universidad de Valladolid / CECE, pp. 171-185.
- URÍA MAQUA, Isabel (2001): "Ritmo, prosodia y sintaxis en la poética del mester de clerecía", *Revista de poética medieval*, nº 7, pp. 111-130.
- VARVARO, Alberto (1998): "Ellogio della copia", en *Atti XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, VI, Tübingen, Niemeyer, pp. 785-796.
- , (2004), "El texto del *Libro de buen amor*", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el 'Libro de buen amor'*, ed. B. Morros y F. Toro, Ayuntamiento de Alcalá la Real / CECE, pp. 143-180.
- WILLIS, Raymond S. ed. (1972): *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Princeton, Princeton University Press.
- ZUMTHOR, Paul (1987): *La lettre et la voix. De la littérature médiévale*, Seuil, París.

MIDDLE ENGLISH: NUEVA APROXIMACIÓN

Juan de Dios Torralbo Caballero
Universidad de Córdoba

1. Introducción

Abordamos en este trabajo la poesía inglesa de la Edad Media relacionándola, en la medida de lo posible, con la española. En una primera fase entresacamos los tópicos clásicos más característicos para presentar en un segundo estadio las formas o moldes que operan en la misma. Con todo, postulamos una correlación intersistémica que permite entender mejor el desarrollo de la poesía en el Medioevo.

2. Poemas épicos¹

La obra poética más destacable de tema secular en anglosajón es *Beowulf*². Una posible exégesis³ del poema es la alegoría de la vida y la resistencia del hombre contra la adversidad, contra los monstruos marinos⁴, la estirpe de Caín, que personifican el mal. Las ricas metáforas de lucha, barcos y

¹ Los antecedentes, elaborados en inglés antiguo, se ubican desde el siglo V campean por 1066, con la entrada de Guillermo el Normando en Inglaterra, y llegan hasta mediados del siglo XII, como deducimos de la *Crónica* de Peterborough.

² El desarrollo argumental narra las hazañas de Beowulf, príncipe escandinavo, y el viaje que realiza con algunos compañeros de armas, para prestar ayuda al rey de los daneses —Hrothgar— contra un monstruo marino que solía acceder al recinto regio y secuestrar a algunos nobles cuando el rey y los suyos estaban disfrutando de la noche nórdica. Beowulf y sus catorce guerreros llegan, el héroe triunfa sobre el monstruo, y sobre la madre de éste —en un combate submarino durante varios días—. Beowulf recibe del rey danés el premio de sus victorias y regresa a Suecia, siendo proclamado rey de los geatas, a los que gobierna cincuenta años. Ya en su senectud, un dragón —al que le han robado un jarrón— guardián del tesoro, devasta el país de los geatas. Casi todos los guerreros de Beowulf huyen ante espantoso animal, por lo que sólo Wiglaf permanece junto al rey, entre ambos dan muerte al dragón. Beowulf queda mortalmente herido y perece contemplando el tesoro. Se levanta un monumento en un promontorio junto al mar, y mientras se consume la pira, doce caballeros cabalgan alrededor de ella lamentándose por su rey y cantando sus hazañas.

³ Consta de 3182 versos. Se trata de una leyenda escandinava con elementos históricos, en forma de poema épico —siglo VII y VIII— y con los rasgos aliterativos característicos. En este poema se vislumbra la belleza expresiva cuando se describe el mar, la lucha, el valor militar y las cualidades del guerrero.

⁴ Los monstruos enemigos del hombre provienen del mar. Beowulf es el héroe que desde su juventud se enfrenta con monstruos marinos en una descomunal lucha, y cuando es anciano empuña la espada para defender su reino del fabuloso dragón. Es el primer poema de Europa escrito en lengua vernácula; nos presenta un cuadro de la sociedad nórdica, vikinga y germánica, con sus costumbres guerreras y su modo de ser. Poco aparece la mujer; sólo como espectadora y participe de las victorias del varón o como elemento decorativo, que prepara los festines varoniles.

mar confieren al poema gran riqueza descriptiva y lo dotan de una dignidad comparable a los grandes poemas clásicos. Ahí está Homero, que prepara en el siglo VIII las dos epopeyas griegas. *La Ilíada*, a partir de los amores de Paris y Helena, se centra en la guerra de Troya, con sus héroes —Aquiles, Ulises, Héctor, Paris—. *La Odisea* narra el regreso de Ulises, a Ítaca, su patria, y los acontecimientos de este accidentado viaje. Citemos también al poema asiático *Gilgamish*, al germánico *Hildebrand*, los *Edda* escandinavos, la *Chanson de Rolan* francesa y nuestro *Cantar de Mío Cid* —cantares de gesta en el arte de juglaría—. Son los grandes poemas épicos medievales, cantos épicos situados en los albores de todas las literaturas. Abren las compuertas de la Edad Media.

3. El *Ubi Sunt*?

Otros poemas seculares líricos y elegíacos son *Deor*, *The Wanderer*, donde hallamos el lamento de haber perdido el amparo de los señores, *The Wife's Lament*, la amada sufre su situación durante el destierro de su amado y *The Husband's Message*, el marido la llama, cuando ha triunfado en el destierro. *The Ruin* evoca la —en otro tiempo— magnífica ciudad romana de Bath. Y, en fin, *The Seafarer* presenta la atracción del mar para el hombre y los sufrimientos y riesgos de la vida marinera. Este último ostenta la tradición medieval del *Ubi sunt?* cuyo correlato posterior es el *Poema morale* —anterior al siglo XIII— en 400 versos, cifrado como un poema religioso muy antiguo en la tradición inglesa, al que sumamos “Ubi Sunt Qui Ante Nos Fuerunt?”, lamento de la mutabilidad de la vida e instituciones.

Este tópico clásico nos permite articular dos grandes vectores: el tema en la literatura hispánica y el género de debates o conflictos. Comencemos por el primero, que ya muestra el cordobés Séneca (4 a. de C - 65 d. de C) en sus *Escritos morales*. Disponemos de un manuscrito del monasterio de Oña, en la zona norte de Castilla, de setenta y cuatro versos en alejandrinos, *Disputa del alma y el cuerpo*, basado en un poema rítmico latino de finales del XII, *Visio Philiberti*, y antecedente de la *Revelación de un ermitaño*, el cual hunde sus raíces en la leyenda de San Macario de Alejandría y la versión más antigua: un poema anglosajón del siglo X —cuenta las imprecaciones de un alma condenada al cuerpo—. La *Revelación* narra el fatal destino que han tenido los bienes pasados en estos términos:

Adó tus moradas, dó es tu arreo,
tu oro e tu plata, e tu gran aver,
tus joyas muy ricas e tu gran poder,
dó es tu graçia, adó tu asseo?
Dó es tu orgullo, adó tu meneo,
mira agora que fue todo nada,
todo fizo fin en una braçada
de tierra en que estás, según que ora veo (Pérez Prieto et al., 1987: 283)

4. Los debates

El otro vector que apuntamos son los debates medievales, también presentes en los anteriores. Su ancestro está en la poesía latino-medieval

—“débats, contrasti, altercaciones”—. *Altercatio Anomae et Corporis* y la citada *Visio Philiberti* del siglo XII constituyen el seminario latino, que germina después de Platón y Boecio. En Inglaterra emergen dos alrededor de 1200: “Brut”, de Layamon —por fin un poeta de nombre conocido—, una transposición del material arturiano utilizado por Wace (*Brut d’Angleterre*, c. 1154), y sobre todo “The Owl and the Nightingale” —de unos 2000 versos, en pareados octosílabos—, trae el debate entre el sesudo búho y el alegre ruiseñor, sobre quién aporta más beneficios a la humanidad. El Búho es una ave nocturna y puede simbolizar la vida meditativa, incluso, la poesía religiosa. El ruiseñor, es un pájaro cantor, y representa la vida placentera, e incluso la poesía amorosa. *Wynnere and Wastoure*, del “Alliterative Revival” y *De Clerico et Puella* encarnan otros ejemplos ingleses. Si afinamos en el género encontramos incluso subcategorías, una de ellas es el debate de pájaros, porque al ya citado poema se suman otros: “The Thrush and the Nightingale”, “The Book of Cupid” y “The Cuckoo and the Nightingale”, —principios de XIV—, *The Parliament of the Fowls* —finales del XIV— y “The Clerk and the Nightingale I y II” —finales del XV—. El poema de Chaucer es una evocación a la festividad de San Valentín, día en que cada ave escoge a su pareja: tres águilas masculinas se presentan en la corte de la Naturaleza con el deseo de conquistar una águila hembra, aquí comienza el debate. Se entrevé un sentido humanístico y una envoltura metaliteraria o comunicativa, pues comienza con el pensamiento de Hipócrates y Horacio —*Ars longa, vita brevis*—: “The life so short, the craft so long to learn⁵, / The essay so hard, so sharp the conquering, / The dreadful joy, always that slit so yern: / All this mean I by Love” (Pujals, 1984: 39).

5.La personificación y la alegoría

El correlato español a este vector procede del siglo XIII, lo constituyen tres poemas de carácter juglaresco, tres debates, *Disputa del alma y el cuerpo*, *Denuestos del agua y el vino* y *Debate de Elena y María* —éste debate es reelaborado en los poemas anglonormandos *Florence et Blancheflour* y *Melior et Idione*, a mediados del XIII—. Esta tradición nos permite subrayar dos parámetros identitarios de la Edad Media, la personificación, que alcanza cotas elevadas en *Piers Plowman*, con Holy Church, Lady Meed, Reason o Conscience; y la alegoría que campea incluso por *El libro de buen amor*, en la batalla de don Carnal y doña Cuaresma, consumada en el triunfo de don Carnal y la llegada de don Amor, y que se convierte en un artilugio creativo al verter lo abstracto en prosopopeya: ahora nos referimos a los “morality plays”, a las moralidades del drama medieval. Pensemos en “Everyman” —“El hombre en general”— donde desfilan las Riquezas, las Buenas Obras, el Conocimiento, la Belleza, la Fuerza, la Discreción y los Cinco Sentidos. La escuela alegórica en nuestro país la funda Micer Francisco Imperial y que florece en los primeros

⁵ “El arte es largo, y la vida breve, / El empeño duro, difícil la conquista: / La temible alegría, siempre tan huidiza: A esto llamo yo Amor” (Pujals, 1984: 39). El poema se refiere, quizá, a una princesa de la época, seguida por varios príncipes.

años del siglo xv. Pero este drama religioso nos interesa aquí por la adaptación que destila de las Danzas de la Muerte.

6. Las Danzas de la Muerte: el *Ubi sunt?* y el *Omnia transit*

Se trata de un tipo de sátira social, dramática y plástica, común a los siglos xiv y xv. La Muerte llama a todas las clases sociales del mundo y los invita a participar en su danza macabra, incluso en forma tétrica humorística. No se salva ninguna clase social —ni el papa, ni el obispo, ni el rey, ni el príncipe—. Tiene un sentido democrático e igualativo. Para el cristiano medieval la muerte es la liberación de la cárcel de esta vida y el salto a la verdadera vida eterna. Luego, cobra angustiosa obsesión, cuando se descubre el *carpe diem* y el *beatus ille*⁶, sobremanera, a medida que más nos acercamos al Renacimiento. Del lado inglés, citamos *Life and Death*, donde Lady Life mantiene una disputa con la Muerte, que alardea de su implacable sesgo. También despunta el tema en *Wynnere and Wastoure*, pues demuestra que nada puede con la muerte⁷. Del lado español, se conserva un manuscrito en la Biblioteca de El Escorial —79 octavas de arte mayor, de autor anónimo, aunque su fuente está en Francia y Alemania—. Hallamos otros indicios en *Diálogo de Mercurio y Catón*, de Alfonso de Valdés, la poesía pesimista de *Miseria de omne*, y, después, un capítulo del *Quijote*, incluso algunos autos sacramentales de Calderón, *El gran teatro del mundo* o los *Sueños* de Quevedo. Pero es nuestro magnífico poema de 40 estrofas de pie quebrado el mejor ejemplo. Jorge Manrique recrea el *Ubi sunt?*, el *vanitas vanitatum* del Eclesiastés, que ya presentaran Boecio en *De Consolatione philosophiae* y el Papa Inocencio III en *De contemptu mundi*, aunque Manrique elimina lo macabro. Como detalle, añadimos que las coplas manriqueñas se traducen al latín en 1540 por Juan Hurtado de Mendoza, y al inglés, ya en 1833, por Henry Wadsworth Longfellow. ¿Quién no recuerda esto?:

Recuerde el alma dormida
avive el seso e despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando [...]
Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir:
allí van los señorías
derechos a se acabar

⁶ Es, entonces, el *carpe diem* horaciano, el que salta a epígrafe. Este mismo poeta (65-8 a. de C) tiene un famoso épodo, *Beatus ille*, ejemplo de elogio a la vida retirada por los poetas renacentistas.

⁷ Para apreciar cómo cambia la concepción de los temas a través del dinamismo cronológico, traemos un poema-fábula de Aphra Behn, poeta inglesa del siglo xvii, pertenecen a la serie "Aesop's Fables", nº ci, cuyo título es "The Old Man and the Death" y el contenido: An aged man whose shoulders / Bowd beneath / Almighty load, in anguish / Wisht for death, / Death straight aprocht and / Asking his command, / Cryd—only Sir to lend your / Helping hand. / Morall / The wrackt with various paines yet life does please / Much more then death, which all our pressures ease (Behn, 2005: 75).

e consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
e más chicos;
¡llegados, son iguales
los que viven por sus manos
e los ricos (Manrique, 1994: 32)

7. Lo onírico

En el primero de los tres cantos de la *Divina Comedia* aprehendemos que el narrador asciende a un sueño, y bajo este marbete sigue el relato.

Otro poema emparentado con lo anterior es el famoso *Parlement of the Thre Ages*, que se presenta en la envoltura de un sueño, gracias al cual el poema presencia el parlamento de los tres hombres, y su filosofía de la vida. Ya había ocurrido en *Pearl*, otro poema visionario que tiene un carácter doctrinal: el sujeto poético cae dormido en el campo y se desencadena la narración. La incoherente argumentación del sueño emerge en *Piers Plowman*, cuando una mañana de mayo, el poeta, vestido de pastor, se queda dormido en los montes de Malvern y le sobreviene la visión. Luego se convertirá en recurso parcial, como leemos en *Paradise Lost* antes del “Libro IX” con el sueño premonitorio de Eva.

8. El *Locus amoenus*

El paraje ameno es un tema retórico-poético desde los tiempos del Imperio Romano hasta el XVI, motivo central de todas las descripciones de la naturaleza. El primer ejemplo está en los versos de Petronio:

Mobilis aestivas *platanus* diffuderat umbras⁸
et *bacis* redimita *Daphne* tremulaeque *cupressus*
et circum tonsae trepidanti uertice *pinus*.
Has inter ludebat aquis errantibus *amnis*
spumeus, et querulo uexabat rore lapillos,
Dignus *amore locus*: testis siluestris *aëdon*
atque urbana *Progne*, quae circum *gramina* fusae
et molles *uiolas cantu* sua rura colebant (Priego et al. 1987: 213).

En la tardía poesía latina, despunta en un poema de Tiberiano, en época de Constantino. Sólo dos versos para patentar el motivo con seis elementos —que también recomienda Libanio y recogen Plinio, empleado por Teócrito en los *Dioscuros*, Virgilio en las *Georgicas*, Horacio, etc.—: “ Sic

⁸ “El movedizo plátano su sombra estival extendía, / y el laurel coronado de bayas, y el ciprés tembloroso, / y los pinos bien cortados y de trémula copa. / Allí jugaba entre espumas un errabundo riachuelo, / que con sus ondas quejumbrosas los guijarros hería. / Lugar hecho para amar: díganlo el ruiseñor de las selvas / y la urbana golondrina, que revolando entre césped / y tersas violetas, llenaban el lugar con su canto” (Pérez Priego et al., 1987: 213). Marcamos en cursiva los elementos codificadores de este tópico.

euntem per uiderta pulchra adora et musica⁹ / *ales anmis aura lucus flos et umbra iuuerat*" (Priego *et al.* 1987: 214).

Nuestra *Razon feita de amor*¹⁰ comienza con un "*locus amoenus*" de tipo erótico, correspondiente a un paraíso terrenal, símbolo del estado de gracia anterior al pecado, —tal como leemos al principio del "Libro IV" en la obra de Milton—; rememoración de las canciones de mayo y de los ritos primaverales —otro motivo frecuente, pensemos en "Que por mayo era por mayo, / cuando hace el calor / cuando los trigos encañan / y están los campos en flor / cuando canta la calandria y responde el ruiseñor / cuando los enamorados van a servir al amor" (Ménendez Pidal, 1993: 212), etc.—. Incluso Berceo en sus poemas marianos emplea esta estratagema, por ejemplo, en *Milagros de Nuestra Señora*, donde el prado puede ser la Virgen y el romero la humanidad. Como ilustración anglosajona aludimos al halo paradisiaco que Chaucer presenta en algunas descripciones, por ejemplo en el jardín descrito en "The Franklin's Tale". Claro que el jardín suele ser escenario del amor —y sigo con el poema anterior: "Mas yo, triste, cuitado, / que yago en esta prisión / que ni se cuando es de día / ni cuando las noches son / sino por una aveçilla / que me cantaba al albor / matómela un ballestero / dele Dios mal galardón" (Ménendez Pidal, 1993: 212)—.

9. Lyric

El despertar lírico inglés durante el siglo XIII, queda grabado en el poema anónimo "Alison", cuyo comienzo decreta su encanto, alegría de vivir y candor: "Between March and April, / When spray begins to spring"¹¹ (Pujals, 1984: 29).

Sus raíces hemos de rastrearlas en los "Advent lyrics" —"Poemitas de Adviento"— en el libro de *Exeter* (Pujals, 1984: 29). El influjo latino, como está quedando patente es claro, por ejemplo, en los debates. Frente a esta entrada foránea, se aprecia un chispazo autóctono en "Cuckoo song" —"Canción del cuclillo"— que celebra la llegada de la primavera, "Alison", "Spring-tide" —"Primavera"—, "Blow, Northern Wind" —"Sopla en viento del Norte"— y "This World's Joy" —"La alegría de este mundo"—. Estamos alrededor de 1300, un milagro poético *ex nihilo* como observamos en "The Irish Dancer" —"La bailarina irlandesa"—: "I am or Ireland¹² / And of my holy land / Of Ireland. / Good sir,

⁹ "El viajero allí se embriega de perfume y música, / pues hay aves, río, brisa, bosque, flores, sombra" (Pérez Priego *et al.*, 1987: 214). La cursiva es nuestra.

¹⁰ El erotismo del *Libro de buen amor* se inserta en un dinamismo inaugurado por las versiones medievales del corpus eroticum pseudo-ovidiano, y en particular, en el poema *De Vetula*, autobiografía erótica que tiene por protagonista al propio Ovidio —hacia la segunda mitad del XIII—. En ambos coinciden los personajes, la vida medianera y el ego biografiado. La intencionalidad descansa en tres puntos: el *docere et delectare*, su relación con el didactismo de don Juan Manuel —la tradición esópica medieval—, y la autobiografía. Es paráfrasis libre del *Pamphilus* (coplas 586-891), comedia latina del XII, que frente a los esquemas del amor cortés, difunde una trama amorosa de tono busqués, menos artificiosa, más realista y verosímil. El legado de Catulo encaja perfectamente en este sendero.

¹¹ "Entre marzo y abril, cuando / Empiezan las hojas a brotar" (Pujals, 1984: 29).

¹² "Soy de Irlanda / De la tierra santa / De Irlanda. / Señor, tened la bondad, / Por la santa caridad, / Venid conmigo a bailar / En Irlanda" (Pujals, 1984: 29).

pray I thee, / For of saint charity / Come and dance with me / In Ireland” (Pujals, 1984: 30).

La emotividad y el lirismo a través de un vocabulario simple lo hallamos en las jarchas, anteriores a la épica incluso, en romance mozárabe, fechadas alrededor del año 1000, toda una suerte de final de la moaxaja, que denota el tronco popular de poesía amorosa en la tradición peninsular. Las protagoniza un hombre enamorado, que expresa su pena, o la mujer que lamenta la ausencia del amante.

La lírica secular se inaugura con los latinos y llega hasta el reinado de Carlos I Estuardo. Pero donde más hallazgos existen es en la lírica religiosa. “The Virgin’s Song” —“La canción de la virgen”—, “A Hymn to the Virgin”, “Of a rose a lovely rose” —“De una rosa, una hermosa rosa”— son ejemplos harto representativos. La primera referida es esencialmente navideña por sus alusiones al Niño y a la madre que no puede atenderle mejor: “Jesus, sweet son, be not wroth¹³, / Though I have nor clout or cloth / There on for to fold, / [...] / But lay you feet on my pap, / And keep from the cold” (Pujals, 1984: 31).

Con mucha más densidad, símiles, metáforas, fuerza plástica y pedagógica, salvando las distancias, acudimos a Gonzalo de Berceo, educado en San Millán de Suso y clérigo. Su obra la presentamos en una tríada: de tema hagiográfico —como *vida de Santo Domingo de Silos*, *Vida de San Millán de la Cogolla*, *Vida de Santa Oria*, *El martirio de San Lorenzo*—, de carácter mariano —*Loores de Nuestra Señora*, *Duelo que hizo la Virgen en día de la Pasión de su hijo*, *Milagros de Nuestra Señora*—, y otros —tales como *El Sacrificio de la Misa*, *Los signos que aparecerán antes del Juicio*, incluso paráfrasis obteniendo una cuarteta a partir de cada estrofa latina amplifica *Veni Creator Spiritus*, liturgia del domingo de Pentecostés, *Ave Maris Stella*, festividad de la Asunción, y, *Christus qui lux es et dies*, sobre el oficio dominical—. Esta vertiente religiosa se cultiva también en otros poemas como *¡Ay, Hierusalem!*, a favor de la cruzada a Tierra Santa, u otros hagiográficos: *Libre dels tres Reys d’Orient* —sobre la infancia y la muerte de Jesús— y *Libre de Madona Santa María Egipcíaca* —traducción casi literal de otra francesa—. Citemos, al menos, a Alfonso X el Sabio con sus *Cántigas de Santa María* (163) y *Cántigas profanas*.

10. Romance

El poeta Jean Bodel¹⁴ es el responsable del conocido diagrama triangular entre la materia francesa, materia británica y materia romana. En efecto, los romances encuentran su ancestro en una de estas tres vertientes —en Francia con el ciclo carolingio: *Chansons de geste*, *Chanson de Roland*, entre otros; en Roma con tres ciclos: de poemas clásicos, troyano y bizantino con ejemplos como *The Legend of Alexander*, *King Alisaunder*, *Alexander A*, *Alexander B*,

¹³ “Jesús, dulce hijo, no te enojas, / Porque no tengo pañal ni vestido / Para arroparte conmigo, / Pero pon los pies en mi pecho, / Y podrás guardarte del frío” (Pujals, 1984: 31).

¹⁴ En su *Chanson des Saisnes*: N’en sont que trois matere a nul home entendant / De France, et de Bretagne, et de Rome la grant. Veáse Baugh (1967: 174).

Roman de Troie, Seege of Troye, Laud Troy Book, Gest Historiale of the Destruction, Thebes and Aeneas; y en Bretaña, con el ciclo arturiano, de inspiración céltica y radical grecolatino—. Interesa destacar los caballeros bretones, próximos a la corte del rey Arturo y sus caballeros de la Tabla Redonda. El protagonista de estos relatos es el famoso caballero andante con su esfuerzo heroico hasta llegar a don Quijote, paradigma de virtudes, valor, fidelidad a su dama, habilidad guerrera y ascetismo romántico. Se enfrenta a todo tipo de dificultades y peligros en defensa de sus ideales de honor y deber. Los autores cultos añaden a la saga todo tipo de ambientes exóticos y maravillosos, pues son buenos conocedores de los textos latinos, y pasean a sus héroes por variadas travesías.

El desarrollo inglés se gesta principalmente en prosa, excepto el *Brut* —de Layamon—, la traducción del francés del poema de Tristán y *Sir Gawain and the Green Knight. King Horn*¹⁵ y *Havelock the Dane*¹⁶ son dos poemas de aventuras. *Guy of Warwick*¹⁷ es un poema de caballerías, arrepentimiento y conversión, que había tomado pasajes completos de Ramón Llull¹⁸; precisamente la segunda parte del inglés parece ser fuente de la novela de caballerías valenciana *Tirant lo Blacnc* (1490), de Joanot Martorell¹⁹.

Morte Darthur de Thomas Malory —obra maestra del siglo xv— se compone de narraciones dispares que incluyen las aventuras de los caballeros Pelias, Palomides, Galván o la leyenda de Tristán e Isolda; pero, el trenzado a lo largo de toda la obra lo hilan las aventuras de Arturo, a partir de la leyenda del Santo Grial²⁰. Se trata de un poema arturiano a finales de la Edad Media que entreabre la puerta para el acceso de la novela isabelina.

¹⁵ Data de finales del siglo xiii. Se trata de un cuento de 1.500 versos sobre el príncipe Horn, de la isla de Man que, desterrado de su patria, y luego de Inglaterra, sale en busca de renombre y vuelve cuando está a punto de celebrarse la boda de su novia —una princesa inglesa—, consiguiendo rescatarla airosamente y casarse con ella. El amor es un elemento dominante. Se presenta la transición entre los romances de los siglos vii y xiii y las baladas del período posterior. El príncipe Horn aplaza el matrimonio hasta conseguir demostrar su valor en combate, lo que está en plena concordancia con las exigencias de la época.

¹⁶ Se trata de un poema cualitativamente mejor que el anterior, y cuantitativamente más extenso: el doble. Plantea las dificultades y aventuras de héroe —hijo de un rey danés—, tiene que vencer y realizarlas, tras casarse con una princesa inglesa, para obtener el trono de Dinamarca. Realizado este propósito, debe navegar a Inglaterra con un gran ejército para conquistar el reino de su esposa, el cual, lo mismo que el suyo, ha caído, durante su infancia, en poder de un usurpador. La realeza de Havelock se presenta a los pescadores de Grimsby —Inglaterra— que le habían recogido de niño, y después a su esposa, mediante una luz misteriosa que sale de su boca mientras duerme. El elemento amoroso está menos marcado que en el anterior. La narración es sencilla y contiene un alto índice de realismo.

¹⁷ De finales del xiv, al igual que el anterior, se compone de unos 7000 versos. Cuenta las aventuras de este caballero para obtener la mano de la hija del conde de Warwick. Después, siente que no lleva una vida piadosa —a pesar de la dicha que le envuelve— y abandona a su mujer para ir a Oriente y Tierra Santa en busca de más hazañas. Al regresar a su patria, convertido en ermitaño, muere en brazos de su esposa.

¹⁸ Concretamente del *Libre del orde de cavayleria*.

¹⁹ Citemos, al menos, otros tres: *Brevis of Hampton*, Richard Coeur de Lion y *Athelston*.

²⁰ Se narra el nacimiento de Artur, la intervención del sabio Merlín, el triunfante reinado del gran monarca. La historia contiene desde el principio los cimientos de la destrucción, pues el incesto —aunque inconsciente— cometido por Artur con Margawse, su hermana por parte de madre en un

De la parte de acá, aludimos a la figura de Alexandre —*Libro de Alexandre*, con una clara influencia oriental—, al *Libro de Apolonio* —con las pruebas u ordalías, cuya base es la leyenda, novela griega o bizantina— y no podemos desdeñar los libros de caballerías, impulsados por *La gran conquista de ultramar* y *El caballero Cifar* —en el siglo XIV— y cuajados con *Amadís de Gaula* (1508) o con el citado *Tirante el Blanco*.

11. Ballad: procedencia del “carol”

La balada tiene un contenido muy concreto que se perfila en su brevedad, anonimato, objetividad, ausencia de sentimientos y reflexiones generales. Se caracteriza por la oralidad y la danza que la acompaña y proviene del “carol”, al que incorpora una base histórica o legendaria. *A posteriori*, se pierde la danza y desarrolla su propio argumento. La objetividad de las baladas inglesas es semejante a la objetividad en algunos romances españoles. En uno de ellos centrado en la figura del rey Rodrigo interviene un pastor, lo que tiene parangón con la balada escocesa “The Death of Parcy Reed”. Otros temas son los celos amorosos entre dos hermanas, la traición amorosa, el cumplimiento del deber. En todas se vislumbra un final desafortunado. En otras se tejen aventuras como las de Robin Hood, uno de los índices temáticos más frecuentes en España. La balada se origina sobre 1200 y florece hasta el siglo XV.

12. El camino hacia el Renacimiento: poesía cortesana y pastoril hasta el siglo XV

La poesía cortesana también llega a un declive en el siglo XV. *Confessio amantis*, de John Gower, tiene influencia cortesana en estructura y contenidos, así como fuentes clásicas. Pero es la escuela chauceriana escocesa con Jacobo I, que acuña la “rhyme royal”, Robert Henryson, William Dunbar y Gavin Douglas la que mejor encarna la lírica cortesana. La ecuación española: los dos primeros de la corte de Juan II; y el ya citado Manrique, del reinado de Enrique IV: El marqués Santillana, Don Íñigo López de Mendoza y Juan de Mena.

En Inglaterra Alexander Barclay escribe *The Ship of Fools of the World*, en su tercera ampliación llega a los 14.000 versos, en rima real, pero de lenguaje sencillo. Plantea la idea original del viaje en barco como símbolo medieval de la peregrinación de la vida. Sus *Eclogues* suponen la introducción en Inglaterra de los idilios griegos de Teócrito. Enlaza una línea desde Virgilio,

matrimonio con Ginebra, una dama que le tenía que ser infiel con Lanzarote. Y continúa el fracaso de éste en la búsqueda del Santo Grial y la obtención del Cáliz por parte de su hijo Galahad, representante de la pureza. El final de la obra narra la muerte de Artur, por la herida que le causa Mordred —hijo del incesto—, en una batalla en la que éste también muere de una lanzada de su padre. Ahora se cumple la profecía de Merlín: el cuerpo de Artur es conducido en barca que unas damas dirigen hacia la isla de Avalon; Ginebra se arrepiente, se encierra en un monasterio y Lanzarote se convierte en ermitaño. Es una obra llena de imaginación sin cañamazo moral. Los elementos culminantes puede ser la matanza y la alcahuetería. Adolece de falta de unidad y cohesión argumental. Sin embargo, se armoniza por el estilo, el fondo, el ambiente. La prosa es espontánea, sugestiva y netamente poética.

Sannazaro hasta *Églogas* de Garcilaso, *Diana* de Montemayor o *Galatea* de Cervantes. Con Barclay presenciamos la introducción de la poesía pastoril dos generaciones antes que lo hiciera Spenser, el elogio de la vida sencilla, rural, y, por tanto, la reacción ante el *status quo* caballeresco medieval.

El fermento que da lugar a un cambio empieza a perfilarse a mediados del siglo XIV, como se ve en Italia. El nuevo atolladero italiano "*Dolce stil nuovo*"²¹ es una avanzadilla que ha eclosionado en el siglo XIII. En Inglaterra serán Sidney y Shakespeare. Pero el terreno es roturado por John Skelton, que representa una metamorfosis poética respecto a los seguidores de Chaucer y rotura el terreno, réplica anafórica de lo que representa John Donne. Skelton es una suerte de poeta que hilvana la Edad Media con el Renacimiento, al modo de *La Celestina*²² y, en este sentido, comparable con Dante y Petrarca.

BIBLIOGRAFÍA

BAUGH, Albert C. (1967): *A Literary History of England*, London, Routledge y Kegan Paul.

BEHN, Aphra (2005): *Las fábulas del deseo y otros poemas*, Madrid, Sial.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1993): *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Austral.

MANRIQUE, Jorge (1994): *Coplas por la muerte de su padre*, Madrid, Ediciones clásicas.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel et aliis (1987): *Historia de la literatura española de la Edad Media y Siglo de Oro*, Madrid, UNED.

PUJALS, Esteban (1984): *Historia de la literatura inglesa*, Madrid, Gredos.

²¹ El término lo acuña Dante en *Purgatorio*, XXIV. Su adalid es Guido Guinizelli que valora la nobleza espiritual —virtus— sobre la heredada, que ve a la mujer como ángel y lo novedoso radica en el impulso formal de crear un lenguaje, metáforas, mundo poético, que refleja la problemática interior, favoreciendo la introspección y el análisis del proceso amoroso. Destaca, además, Guido Cavalcanti.

²² La *Comedia de Calisto y Melibea* —consta de 21 actos, de ahí que, en ocasiones, se le cifre de novela y no de drama— cuya primera edición se realiza en Burgos (1499) logra expandirse allende las fronteras españolas gracias a la invención de la imprenta. De hecho, tres años después de su primera edición, sólo en España se reedita en Salamanca, Toledo y Sevilla (en 1502).

LA MATERIA DE BRETAÑA Y LA CORRIENTE MEDITERRÁNEA: MORGANA EN ALGUNAS OBRAS EN LENGUA CATALANA

Laura Zorrilla Ortiz de Urbina
Universidad del País Vasco

Las obras impresas hispánicas de la materia de Bretaña recogen la larga tradición de un motivo literario que viajó a lo largo de los siglos por toda Europa, y que evolucionó adaptándose a los parámetros socioculturales de cada región. En la Península Ibérica, en el reino de Castilla concretamente, las primeras representaciones de Morgana reflejan el auge imparable del combate contra la herejía y la persecución de brujas que estaba teniendo lugar. El *Baladro del sabio Merlín* de 1498 ofrece la dimensión más sobrenatural y poderosa de Morgana, una imagen un tanto oscura y siniestra de una aprendiz de las artes nigrománticas que busca por todos los medios una manera de destruir a su hermano Arturo. Sus intenciones en este sentido son muy claras —aspira a ostentar el poder político— y su relación con el universo demoníaco es también bastante explícita, una vez que ha sido desligada de la educación erudita “permitida” y se la ha adscrito al estudio de la magia¹.

La tendencia que se observa a partir del *Tristán* —tres años posterior al *Baladro* en su primera manifestación impresa— es la de un desdibujamiento gradual de sus rasgos hasta llegar a un esquematismo radical como personaje, en una especie de intento —más o menos deliberado— de restarle protagonismo. Este proceso se desarrolla en dos vertientes: una caracterización negativa —la de los *Tristanes*— y otra, si no del todo positiva, al menos más suave —es lo que ocurre en el *Baladro* y en la *Demanda del Sancto Grial* de 1535—. En cuanto al *Tristán*, los motivos de este velo que cubre al personaje de Morgana tienen su origen probablemente en un simple desplazamiento de las prioridades argumentales. El protagonista del relato es un caballero ajeno a la

¹ “E la fija de Iguerna levó la prez de la fermosura; e sin falta era ella muy fermosa fasta en aquella sazón que aprendió encantamientos e carátulas. Mas, después que el diablo entró en ella, ovo en sí espíritu de diablo e de luxuria e perdió todo su buen parecer; e ninguno no la podía mirar ni tener por fermosa, sino por fea encantada, si no fuese encantado” (Hernández, 1999: i, 76).

“Ya es dicho ante de agora cuánto Morgaina desamava a su hermano el rey Artur sobre todos los ombres del mundo, no porque le nunca errase, mas porque es costumbre de los malos e de los desleales que siempre desaman los buenos. E Morgaina sin falta desamava al rey Artur, porque vía que valía más que todos los de su linaje. [...] E jamás entendía en otro, sino en matar a su hermano e a su marido, que por fuerça o por encantamento, o que por ruego que entendía de fazer a los altos hombres de la Grand Bretaña que la oviesen por señora” (Hernández, 1999: i, 168).

corte de Arturo que, por diversos avatares, acaba relacionándose con ella. Ya no se trata de la historia de la Tabla Redonda ni de exaltar la figura de Arturo, sino de demostrar las excelencias de Tristán y de narrar su desgraciado amor con Iseo. Por esta razón, la biografía de la hermana del rey y sus intrigas carecen ahora de relevancia; ya los *Baladros* se encargan de estas cuestiones. Las intervenciones de Morgana en la historia de Tristán son meros recursos episódicos al servicio de la narración principal. El autor o autores de la obra, en el momento de buscar oponentes del héroe, han recurrido sencillamente a un personaje ya conocido por el público y cuya maldad era proverbial.

El *Baladro* y la *Demanda* de 1535 diluyen el personaje de Morgana de una forma menos negativa. Sus habilidades mágicas se ven disminuidas en favor de un concepto de lo maravilloso mucho más renacentista. Sus actuaciones ya no son negativas como en el Tristán, sino proféticas. Estamos asistiendo, en mi opinión, al nacimiento del hada de los libros de caballerías. Morgana habita en un lugar indeterminado fuera de la corte, espacio del que se la extrae para reubicarla en el limbo feérico al que siempre perteneció. Vaticina acontecimientos, hace oír su voz en los momentos más inesperados del relato y acude para recoger a su hermano en la barca que lo llevará a Avalon —aunque el nombre de la isla ya se haya perdido—. La *Demanda*, en este sentido, implica un “rescate” del personaje del pozo bruñeril en el que el primer *Baladro* la había sumido. Eso sí, a costa de robarle trascendencia y personalidad.

El motivo de esta pequeña incursión en la literatura vecina es aportar un modo diferente de asimilación de la tradición artúrica y, en concreto, de los personajes feéricos. El reino de Aragón, por su obvia posición geográfica, estuvo abierto a influencias particulares, de las que el resto de la Península se vio privada —al menos directamente—. Una de ellas es la tradición referente al personaje de la Sibila, un hada mediterránea conectada tipológicamente con las lamias y demás doncellas melusinianas, cuya morada se encuentra en un misterioso monte del territorio italiano. Este lugar es conocido en ocasiones como Mont Barbaro, o más frecuentemente como Montgibel; de ahí que en ocasiones se la denomine “el hada de Gibel”. En cualquier caso, este territorio mítico ha sido identificado con el Etna, en la isla de Sicilia (Olstead, 1996: 186-188). Otras versiones sitúan la cueva de la Sibila en la región de Ancona, en la cordillera de los Apeninos. Tal es el caso de una de las más célebres versiones cultas del mito: *El paraíso de la reina Sibila*, del francés Antoine de la Sale (1438). El hada descrita en esta obra toma la apariencia de una fastuosa reina, dispensadora de riquezas y bienestar eterno. La historia se articula al estilo de los clásicos viajes al Otro Mundo, donde el héroe se adentra en un territorio

prohibido para encontrarse con un reino mágico repleto de lujo y abundancia². A lo largo del siglo xv hay muchas versiones y caracterizaciones del personaje³ y es innegable que algunos autores italianos y del entorno mediterráneo asociaron muy pronto los rasgos de Morgana a la personalidad de la Sibila.

Es posible, como afirma Myra Mahlow Olstead, que una reminiscencia de dicha relación pueda observarse en la figura de la reina Sedile del *Lancelot en prose* de la *Vulgata* (Olstead, 1996). A pesar de ello, no serán las obras francesas de la tradición cluniacense —y por extensión las traducciones castellanas— las que se hagan eco de la tradición sibilina. Sólo la literatura del entorno mediterráneo peninsular acusa claramente esta influencia. El carácter netamente mitológico de la Sibila y su evidente proximidad con ciertas tradiciones paganas hacen que el tratamiento de Morgana en estos autores sea mucho más positivo, puesto que ya no nos encontramos ante los procesos de cristianización operados en la *Vulgata* y sus continuaciones. La Sibila permaneció ajena a dicha tradición. La imagen que emerge de esta corriente folclórica mediterránea es la de un hada de extremada belleza, sabia y poderosa, benéfica y muy cercana a la divinidad. Conserva su naturaleza sobrenatural y no se ve mezclada en los procesos inquisitoriales y antiheréticos de la Edad Media.

La primera de las obras que quiero mencionar es una composición occitana, posiblemente de finales del siglo xii, escrita en verso y más tarde prosificada en francés: se trata del *roman de Jaufré*. El origen de esta obra se halla probablemente en la tradición oral provenzal, y fue puesta por escrito bajo el patrocinio de Alfonso II de Aragón. Jaufré no es otro que Girflez —Giflete en la traducción hispánica—, un caballero de escaso protagonismo en la *Vulgata*, pero que pareció gozar de cierto aprecio en el territorio occitano. De la prosificación francesa se realizaron traducciones castellanas, una de las cuales se conserva en el incunable de 1498 titulado *Crónica de los muy notables caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofré, hijo del conde Donasón*⁴.

Al final del poema occitano, Jaufré y sus acompañantes se encuentran con una dama muy rica y gentil que les invita a tomar un descanso en su tienda. Mientras les sirve una espléndida y copiosa cena, la dama misteriosa comienza a repartir regalos entre sus invitados, en agradecimiento por las acciones caballerescas de Jaufré. En primer lugar cede a Jaufré la propia tienda donde se encuentran, que tiene propiedades maravillosas, y a continuación le otorga a cada uno dones tales como la capacidad de espantar a las fieras y animales

² “Acompañado por tan brillante cortejo, fue llevado ante la reina que, sentada en su trono, tenía reunida a su numerosa corte. Parecía como si tuviera por feudo al mundo entero, pues tantas eran las gentes de su séquito que sumaban toda la belleza imaginable y las mayores riquezas con las que hombre alguno podría soñar. Saludó el caballero a tan ilustre asamblea, inclinándose con unas reverencias propias de quien sabe honrar a nobles damas y caballeros. Ellos a su vez rivalizaron en cortesía prodigándole todos los favores y señas de estima de que son capaces los grandes” (Sale, 1995: 23-24).

³ Algunas referencias importantes al respecto son *Guerino il Meschino*, de Andrea da Barberino (ca. 1430); el *Dialogus de nobilitate et rusticitate*, del canónigo suizo Felix Hemmerlin (1440) y la balada alemana *Tannhäuser*, de gran fama en siglos posteriores.

⁴ Ha sido editado por Nieves Baranda (1995).

maravillosos, la imposibilidad de ser hecho prisionero o la virtud de no enojar a nadie. Al final del episodio, cuando Jaufré ruega a la dama que le diga su nombre, ésta responde:

—Jaufré, no os lo ocultaré —contestó la dueña— sino que os diré la verdad y me será agradable. Yo soy el hada de Gibel, y el castillo al que fuisteis conmigo se llama Gibaldar, y no creo que en el mundo haya uno tan bien amurallado y tan bien fortificado⁵ (Gómez Redondo, 1996: 298).

El personaje representa, por su actuación, una diosa de la abundancia semejante a las que podemos encontrar en la mitología celta. Su función narrativa es la de premiar al héroe tras su largo periplo de iniciación caballeresca. Ningún rasgo negativo se nos muestra en su caracterización ni, por supuesto, ninguna relación con la ciencia nigromántica. Es un hada en estado puro, libre de desmitificaciones, perteneciente en su totalidad a la esfera de lo sobrenatural. Afirma Fernando Gómez Redondo que “para Lejeune, el hada representa a Morgana, la hermana del rey Arturo; sería el hada de Montgibel, del Etna, donde según diversas tradiciones se encontraría uno de los posibles refugios de Arturo” (1996: 298, n. 515). Esta identificación podría parecer arbitraria o injustificada si no fuera por los diversos testimonios que sugieren una relación intrínseca entre la isla de Avalon y Sicilia, propiciada por la confluencia de ambas hadas en el imaginario popular mediterráneo. Para avalar esta tesis debemos dirigirnos hacia el territorio balear donde, dos siglos más tarde, un autor llamado Guillem de Torroella compuso un curioso poema titulado *La faula*.

La faula (ca. 1370) contiene unos mil doscientos versos. Se trata de un viaje fantástico emprendido por el propio autor en primera persona, a imagen y semejanza de otras obras del período, como *Lo somni* de Bernat Metge o el *Viatge al Purgatori de Sant Patrici* de Ramon de Perellós. Fue un género que gozó de muchísimo éxito y que se amoldaba fácilmente a las pretensiones moralistas de los autores. A través de la alegoría, del sueño o de la magia, los viajes de este tipo proporcionaban enseñanzas y amonestaciones de muy diversa índole. La consagración del género, sin duda alguna, llegó con la obra de Dante, quien cristianizó definitivamente el motivo del viaje fantástico. En *La faula* Guillem de Torroella parece intentar recuperar el espíritu de la caballería cortés, tal y como éste se reflejaba en los *romans* franceses del siglo XIII. Dolorosamente consciente de que los valores caballerescos se estaban perdiendo para dejar paso a una nueva sensibilidad mucho más práctica, el autor pretende exponer un manual de comportamiento cortés y caballeresco a través de un personaje mítico, capaz de encarnar la más alta perfección moral y militar: el rey Arturo.

El viaje comienza cuando Torroella sube sobre una gran roca en la costa de su querida Mallorca y descubre que en realidad se trata de una gigantesca

⁵ “«Jaufre, no-us sera ja celatz,» / so dis la domna, «mas vertatz / vos er dicha ez er mi bel. / leu sui la fada del Gibel, / e-l castel, on vos fos ab me, / a nom Gibaldac, e non cre / qu’el mont n’aia tan ben taitat / de murs ni tan fort bataillat»” (Gómez Redondo, 1996: 298).

serpiente. El animal fabuloso lo transporta hasta una isla —*l'illa encantada*— donde habitan el afamado rey Artús y su hermana Morgana. Allí recibirá lecciones de ética caballeresca y se le encomendará el encargo de transmitir las a su regreso a casa. Esta isla encantada tiene todos los visos de ser la afamada Avalon, donde yace el rey Arturo después de su muerte, pero la imprecisión y la ambigüedad con que Torroella se refiere a ella, y la situación geográfica de Mallorca hacen bastante probable que se trate de Sicilia. La filiación sibilina del hada Morgana —*Morgan la fea*— queda palpable desde su primera aparición. Torroella dedica diecisiete versos a describir la belleza de Morgana:

Dexendut fuy e vi venir
ffors del palays una donzelha,
blancha, gentils e mot belha
e de totes beutats garnida;
d'un rich samit fon gin vestida,
d'on hac brisau ab tal frances;
no y ac de perles, or, de fres,
ornadura ne gornimen,
mas elha se-n vest tan gen
que res no y calia smenar.
Lo vis ach amoros e clar,
la fac blancha e colorada,
e-ls cabells ros e gin formada
ffo pels altres membres del cors,
aytant com yeu ne vi de fors;
e fon en edat de x[ij] anys,
belha era e ben stans,
segons quez en sa fas pausi (Torroella, 2000: vv. 471-788).

El personaje emerge poderoso, elegante y gentil, como si fuera una doncella acuática “domesticada” en cierto modo por la corte. Su imagen es muy semejante a la del hada de *Jaufré*, cuyos paralelismos son más que evidentes. No podemos olvidar que para la fecha de composición de *La faula*, la *Post-Vulgata* llevaba muchos años circulando por el territorio europeo de modo que, si Torroella ofrece la imagen de una Morgana hermosa y benéfica, es innegable que está empleando una tradición diferente a la de esos ciclos en prosa donde la lujuria y malignidad del personaje habían quedado ya consagradas. Esta tradición no puede ser otra que la del hada de Montgibel.

Esta Morgana mediterránea que se desarrolla a la par del personaje oficial tiene una última representación importante en la obra de Joanot Martorell. En los capítulos 189-202 del *Tirant lo Blanch* (1490) tiene lugar el famoso torneo de la corte de Constantinopla, donde se representa el entremés del rey Artús y Morgana. Estos juegos de corte eran bastante frecuentes en la época. Se representaban espacios míticos, como las cortes de Arturo o Carlomagno, y se teatralizaban episodios conocidos de las obras literarias a la vez que se realizaban competiciones caballerescas reales. El llamado “Entremés del rey Artús” ha sido estudiado magistralmente por Rafael Beltrán (1997), pero lo que nos interesa destacar aquí es, en primer lugar, la adscripción a la corriente siciliana de la Morgana del *Tirant*, que se explicita ya en las primeras líneas:

Al medio de la tela estava un gran cadahalso cubierto de brocados, en medio del qual estava una gran silla ricamente guarnecida. E por el medio tenía un perno con que se podía bolver a la redonda, y en ella estava asentada la sabia Sevilla, muy

ricamente ataviada, que mostrava en sí gran magnificencia, y continuamente se bolví a todas partes. Y baxo al pie de la silla estaban todas las deessas con las caras cubiertas, porque en el tiempo passado dezían los gentiles que eran cuerpos celestiales (Martorell, 1990: 553).

No es casual, desde luego, la aparición de la Sibila —transformada en reina majestuosa, como corresponde al gusto estético de la época— en el mismo espacio que más tarde va a ocupar el hada Morgana. El parentesco entre ambas resultaba incuestionable para Martorell, al igual que lo era para otros autores de lengua catalana.

Más tarde llega una nave conducida por Morgana y sus doncellas, en la que el rey Artús yace desprovisto de juicio. Morgana viste de negro en señal de duelo. El episodio podría parecer cómico, a tenor de las recargadas maneras de los personajes⁶, aunque es posible que los contemporáneos de Martorell no lo creyeran así. Morgana demuestra sus míticas aptitudes curativas cuando le devuelve la razón al rey mediante un anillo mágico⁷. La hermana de Arturo, cada vez más próxima al modelo de la novela renacentista de caballerías, es una reina rodeada del lujo pomposo de la corte⁸, tan alejada del hada celta que le sirvió de origen como su homónima de la *Vulgata*. Pero siempre gentil y honesta, acompaña a su hermano en el último trance de su vida, sin mezclarse jamás con las artes diabólicas.

En estos ejemplos apenas esbozados puede constatarse una tendencia claramente divergente de la tradición castellana, en la que Morgana se representa como eterna antagonista de los héroes artúricos. Baste recordar los episodios del *Tristán* en los que los caballeros de Morgana se enfrentan al protagonista con intenciones belicosas⁹, o el famoso episodio del robo de la vaina de la espada de Arturo en los *Baladros*¹⁰, por mencionar sólo algunos de los momentos estelares de las intervenciones del personaje en la literatura artúrica castellana. ¿Cómo es posible que los textos provenientes de la *Vulgata* muestren a una mujer tremendamente maligna y enfrentada a su hermano hasta el punto de buscar su muerte¹¹, mientras los autores aquí mencionados nos ofrecen la hermosa imagen de una reina benigna y cariñosa? Sería necesario ahondar en la transmisión de esta corriente sibilina en el territorio ibérico y

⁶ “Y entrados dentro vieron a la señora [Morgana] sobre una cama echada, vestida de terciopelo negro; y toda la nao era cubierta de aquel color y seda. Y estaban en compañía de la dolorida señora ciento treinta doncellas de inestimable hermosura” (Martorell, 1990: 564).

⁷ “Y la regna Morgana, que era su propia hermana, se sacó del dedo un anillo con una piedra y tocóle con ella en los ojos, y luego el Rey cobró el conocimiento natural” (Martorell, 1990: 571).

⁸ Es notable, en este sentido, el cambio operado en las doncellas que le acompañan, las cuales han pasado de ser entes feéricos a adquirir categoría de damas de compañía. Por ese motivo aparecen también en una cantidad asombrosa —ciento cincuenta—, como símbolo de su estatus social.

⁹ Capítulos LXVIII y LXXVI.

¹⁰ Episodio que sirve para demostrar la traición del personaje y su absoluta animadversión hacia el rey Arturo. En el *Baladro* de 1498 estos hechos se desarrollan en el capítulo 26; en el de 1535 ocupan los capítulos 228-232.

¹¹ No olvidemos que el mencionado episodio de la vaina concluye con las siguientes palabras: “Assi hizo Morgayna paz con su hermano, a quien buscava la muerte quanto podia, mas el rey no entendio que le queria su mal, e por ende la tenia consigo” (Bonilla y San Martín, 1907: 90).

rastrear un mayor número de manifestaciones literarias, pero estas breves pinceladas pueden bastar de momento para documentar la existencia de otras formas de asimilación de las tradiciones feéricas pre-cristianas y para invitar a los estudiosos a profundizar en las transformaciones que sufrió la tradición artúrica de la cuenca mediterránea.

BIBLIOGRAFÍA

- BARANDA, Nieves, ed. (1995): *La Corónica de Tablante de Ricamonte y de Jofre*, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, eds. M. Olano, M. París y G. Bustelo, vol II, Madrid, Turner, pp.181-283.
- BELTRÁN, Rafael (1997): "Urganda, Morgana y Sibila: el espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías", en *The medieval mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, eds. I. Macpherson y R. Penny, Londres, Tamesis, pp. 21-47.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo (1907): *Libros de caballerías. Primera parte: Ciclo artúrico - Ciclo carolingio*, Madrid, Bailly-Baillière.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, trad. (1996): *Jaufré*, Madrid, Gredos.
- HERNÁNDEZ, M^a Isabel, ed. (1999): *El baladro del sabio Merlín con sus profecías. Transcripción del original e índice*, 2 vol., Gijón, Trea.
- LEE, C. (2000): *Jaufré*, RIALC, <www.rialc.unina.it/jaufre-i.htm> Consulta: [2-3-2005].
- MARTORELL, Joanot (1990): *Tirante el Blanco*, ed. M. de Riquer, Barcelona, Planeta.
- OLSTEAD, Myra Mahlow (1996): *The role and evolution of the arthurian enchantress*, Tesis. Ann Arbor, UMI.
- SALE, Antoine de (1995): *El paraíso de la reina Sibila*, ed. M. J. Lemarchand, Madrid, Siruela.
- TORROELLA, Guillem de (2000): *La faula*, ed. A. M. Compagna, RIALC, <www.rialc.unina.it/179.1.htm> Consulta: [2-3-2005].

II. Poesía y prosa de los siglos de Oro

EL QUIJOTE Y LA PREDISPOSICIÓN AL APÓCRIFO

David Álvarez
Université Sorbonne - Paris IV

El punto de partida de este trabajo es una lectura del *Quijote* de Cervantes hecha durante mi tesina dirigida por el profesor Jean-Pierre Étienne. Dicho estudio proponía leer el *Quijote* dedicando especial atención a los huecos y vacíos de la obra así como a las rupturas respecto a la factura tradicional del relato¹. Más que ningún otro, el que más me había llamado la atención en aquel entonces era el hueco inmenso que separa las últimas líneas del último capítulo de la primera parte de los poemas y epitafios finales.

En las últimas líneas de la primera parte, en efecto, se anuncian nuevas aventuras de don Quijote pero los epitafios finales parecen frustrar estas expectativas ya que dan por muerto a don Quijote. En un artículo dedicado al estudio de la temporalidad en el *Quijote*, la Profesora Nadine Ly (1989) ya había reparado en esta paradoja considerando que la segunda parte de la obra no podía sino situarse en este hueco, entre las últimas líneas del capítulo 52 y dichos epitafios. A mi modo de ver, el apócrifo de quien conocemos bajo el nombre de Alonso Fernández de Avellaneda, también se inscribe en dicho hueco dejado por Cervantes para depositar en él su auténtica segunda parte. Este fue el punto de partida de mi investigación sobre el *Quijote* apócrifo.

En esta comunicación intentaré ofrecer algunos nuevos elementos para el análisis de las relaciones entre la primera parte del *Quijote* de Cervantes y el *Quijote* de Avellaneda. Dicha pauta de interpretación surge del convencimiento de que algo predisponía el *Quijote* al "plagio", y más especialmente a la publicación de una continuación apócrifa. Así pues, me preguntaré cuáles fueron los elementos de la obra original que permitieron el apócrifo, y acaso invitaron a Avellaneda a llevar a cabo su proyecto.

Para contestar a dicha pregunta me ceñiré en este trabajo a elementos intrínsecos a la obra: el frontispicio de la *princeps*, el prólogo, el inicio y el final de la obra, así como algunos otros fragmentos que ofrecen una lectura en clave metaliteraria. Sólo al fin, esbozaré algunos posibles factores exteriores que hayan podido desencadenar el apócrifo o, al menos, facilitar el paso de la predisposición a la publicación efectiva de un *Quijote* apócrifo en 1614.

¹ Véase al respecto: Étienne (2004).

1. Frontispicio de la edición *princeps* y prólogo

El frontispicio de la edición príncipe, impresa por Juan de la Cuesta para Francisco Robles en 1605, presenta el libro como “compuesto” por Miguel de Cervantes Saavedra. En un artículo en el que analiza detenidamente este término, Maurice Molho (1991) considera que hay que entenderlo como una denegación de paternidad por parte de Cervantes, cosa que el prólogo parece corroborar como vamos a verlo. Según Maurice Molho, Cervantes utiliza la palabra de “compuesto” en el sentido de “compostura”, en el sentido estricto de la palabra, o sea el de un “arreglo”, una “síntesis” de textos de origen muy diverso, que Miguel de Cervantes habría hecho convivir juntos.

Por lo tanto, deduce Molho, los únicos autores que ejercen legítimamente su autoría sobre el *Quijote*, son los distintos narradores que intervienen en la confección del libro. El hispanista francés añade que, en la primera parte, el nombre de Cervantes como autor de la obra está constantemente “tachado” y advierte que en la primera parte del *Quijote* el nombre de Cervantes sólo aparece vinculado a *La Galatea* (Cervantes, 1998: 86), insistiendo en que, en el relato, la historia del cautivo no se le atribuye a Cervantes sino a “un tal de Saavedra” (Cervantes, 1998: 463).

Dicha palabra, “compuesto”, llama cuanto más la atención que en la segunda parte cervantina ya no aparece. En 1615, la obra se presenta en su frontispicio como obra de un autor que ya no sólo reivindica la responsabilidad creadora de la segunda parte sino también de la primera: “*Segunda Parte / Del Ingenioso Cavallero don / Quixote de la / Mancha. / Por Miguel de Cervantes, autor de su primera parte*”.

Dicha idea vienen a confirmarla las primeras líneas del prólogo de la primera parte donde Cervantes se presenta no como el padre de don Quijote sino como su padrastro: “aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote” (Cervantes, 1998: 10). Con esta frase, enigmática en primera lectura, Cervantes prepara un juego con el lector que cobrará todo su sentido sólo una vez bien avanzada la lectura. De lo que se trata en un primer tiempo, es renegar de la paternidad de su personaje y de su obra que, de forma inesperada, debe ser atribuida a otro, cuya identidad queda momentáneamente velada.

Si a estas alturas el lector desconoce lo que lleva a Cervantes a hacer esta declaración, puede percatarse al menos de que éste rompe con una tradición en la cual los autores solían defender a rajatabla a sus progénitos. Lo que también aparece claramente es que la obra maestra plantea, nada más empezar, la cuestión problemática de la autoría de los textos literarios. Además, al presentarse el prólogo como un diálogo entre Cervantes y un amigo, y al no ser firmado por Cervantes —que sólo firma con su nombre la dedicatoria al duque de Béjar—, la obra se presenta como el fruto de un trabajo colectivo. Aunque fue Cervantes mismo quien introdujo adrede estos elementos lúdicos no cabe duda de que pudieron proporcionar no poco estímulo a hipotéticos plagiaros.

2. El comienzo de la obra

La predisposición del *Quijote* al apócrifo, lejos de limitarse al paratexto se hace más fuerte aún en el cuerpo del texto. La voz narrativa que sostiene el relato hace gala desde las primeras líneas de una amnesia voluntaria “no quiero acordarme” (Cervantes, 1998: 35) y anuncia que tanto el lugar como la época y el nombre del personaje son inciertos. La indeterminación primera respecto al nombre del personaje, que sólo vendrá a llamarse Alonso Quijano en el último capítulo de la segunda parte, también hace que la obra sea más propensa a la apropiación del personaje por otros autores.

Además de estos elementos harto conocidos, hay otro ingrediente en estas primeras páginas que merece ser estudiado ya que relaciona la primera parte con el apócrifo y con el problema del plagio en general. Se trata de una observación del narrador respecto a la lectura de *Don Belianís* por don Quijote y que dice lo siguiente:

Pero, con todo, alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino el deseo de tomar la pluma y dalle fin al pié de la letra como allí se promete; sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se le estorbaran (Cervantes, 1998: 38).

Esta observación del narrador nos presenta a un don Quijote tan apasionado por sus lecturas que viene a ser un plagiaro, o que lo fuera, al menos, si algo no lo impidiera. Este nuevo elemento puede llevarnos a interrogarnos acerca del tipo de imitación de los libros de caballerías que lleva a cabo don Quijote. Más allá de la cuestión de la parodia de elementos caballerescos que aparecen en dichos libros, cabe preguntarse si su actitud no es una actitud plagaria respecto a los *Amadises* y *Palmerines*. En un libro dedicado a una reflexión psicoanalítica sobre el plagio y sobre las motivaciones del plagiaro, Michel Schneider define a éste como “el que considera que la escritura le está vedada a causa del exceso de influencias sufridas, y que a pesar de ello transgrede esta prohibición utilizando bajo nombre propio ideas y palabras tomadas de otros autores” (Schneider, 1985).

Esta definición se aplica bastante bien al don Quijote de los primeros capítulos y aún al Quijote que hace penitencia en Sierra Morena. En los primeros capítulos, el ingenioso hidalgo se limita en efecto a repetir palabras que ha leído en los libros de forma casi mecánica, por ejemplo versos sacados del romancero como estos: “¿Dónde estás, señora mía, / que no te duele mi mal? / O no lo sabes señora, / o eres falsa y desleal”. En los versos siguientes, que don Quijote cita tras el encuentro con los mercaderes toledanos, se identifica con el sobrino del Marqués de Mantua: “Oh noble marqués de Mantua / mi tío y señor carnal” (Cervantes, 1998: 71-72).

Al principio de la obra pues, don Quijote tiende a identificarse con personajes reales o ficticios; antes de afirmar su ser propio y existir con una identidad propia, esta serie de identificaciones constituye una imitación casi servil que caracteriza una etapa de la evolución del personaje. Esta etapa parece superada definitivamente durante el episodio de los duques en la segunda parte en la que, por vez primera, la identidad de caballero andante ya

no se nos presenta como usurpada: “y aunque fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos” (Cervantes, 1998: 880).

Esta última frase puede llevarnos a pensar que el mismo don Quijote es un caballero apócrifo: es de subrayar en efecto que a pesar de que él se autoproclame caballero andante, la mayor parte de los personajes que lo rodean a lo largo de la novela recusan dicha identidad y que, por si fuera poco, la ceremonia en la que es armado caballero es algo más que dudosa. A estos elementos también hay que añadir que ni su nombre, ni su linaje, ni aun su actitud en la mayor parte de los casos, son los de un caballero andante verdadero, hasta tal punto que don Quijote acaba usurpando una identidad que no es la suya.

De resultas de ello, lo que podemos deducir sin exageración alguna es que la única legitimidad que tiene don Quijote en tanto que caballero andante verdadero es la que le brinda Avellaneda con su segunda parte apócrifa. Es de creer que, sin el apócrifo y sin la acérrima polémica que desencadenó, el imaginario colectivo y la historia literaria acaso no hubieran considerado nunca a don Quijote como un héroe digno de este título.

3. El epílogo y los poemas finales

Los elementos que a mi modo de ver predisponían el *Quijote* al apócrifo son varios y no se limitan al comienzo y al final de la obra. No puedo dedicarles a todos un estudio pormenorizado en el marco de este trabajo y por esta razón me limitaré ahora a estudiar el final de la primera parte. Antes de adentrarme en este estudio sólo quiero recalcar el valor de varios fragmentos que pueden leerse en clave metaliteraria como la expurgación de la biblioteca durante la cual Cervantes, a través del cura y del barbero, distingue los libros de caballerías que merecen escapar a la hoguera y los que no, o el discurso del canónigo de Toledo acerca de los libros de caballerías. Estos dos fragmentos proporcionan a hipotéticos plagiarios valiosísimas indicaciones en cuanto a la concepción que Cervantes tenía de la novela y constituyen pistas interesantes que hubiesen podido ser explotadas para la redacción de una segunda parte apócrifa.

También he de evocar el juego de los narradores múltiples que ha sido hartamente estudiado. Remito para este punto al artículo del profesor Jesús González Maestro (2001): “Cide Hamete Benengeli y los narradores del *Quijote*” Sólo diré a este respecto que conjuntamente con la denegación de paternidad ya evocada, la invención de Cide Hamete y la fragmentación de la instancia narrativa constiuyen también una buena ocasión para cualquier rival interesado en plagiar a Cervantes.

Tratándose ahora del epílogo y de los poemas finales, ya he evocado en mi introducción su carácter aparentemente contradictorio y quisiera recalcar ahora su complejidad. En efecto, el epílogo empieza por unas líneas programáticas que evocan una tercera salida y viaje a Zaragoza. Dichas líneas podrían formar parte del prólogo de una segunda parte, pero es de notar que su

veracidad es incierta como lo advierte el narrador: “Pero el autor desta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticia de ellas, al menos por escrituras auténticas” (Cervantes, 1998: 591).

De estas nuevas aventuras no se da noticia en un documento fiable sino que emanan de la tradición conservada por los habitantes de la Mancha. Es interesante notar que esta pista presentada de antemano por el narrador como insegura, casi sospechosa, y que lleva a don Quijote a Zaragoza, es la que Avellaneda explotó para escribir su continuación apócrifa.

Más adelante, el narrador evoca un encuentro con un médico que posee unas cajas de plomo que, en contra de las aventuras anteriormente aludidas, están escritas en un pergamino, en letras góticas pero en castellano. Todos estos indicios parecen abogar por una autenticidad mayor de estas pistas, que aparecen por escrito, respecto a las anteriores cuya transmisión era sólo oral: “contenían muchas de sus hazañas y daban noticia de la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rocinante, de la fidelidad de Sancho Panza y de la sepultura del mismo don Quijote, con diferentes epitafios y elogios de su vida y costumbres” (Cervantes, 1998: 591).

Los elementos que contienen las cajas de plomo son de dos categorías: primero, nuevas aventuras de don Quijote, numerosas según el narrador, caracterizadas a la vez por la presencia de Dulcinea, la de Rocinante, y por la fidelidad de Sancho Panza. Por otra parte, unos epitafios y elogios. Desde mi punto de vista, pueden prestarse a una doble lectura: primero, pueden remitir sencillamente al grupo de poemas finales atribuidos a los académicos de la Argamasilla y que se han relacionado muchas veces con la tradición del vejamen literario. Dicha lectura es la más inmediata pero tiene un inconveniente: no respeta estrictamente lo que se enuncia anteriormente, osea: “muchas hazañas”, “noticia de la hermosura de Dulcinea”, y sobre todo de la “fidelidad de Sancho”.

Esta constatación me lleva a proponer otra lectura: dichos elementos —hazañas, presencia de Dulcinea, fidelidad de Sancho— son las pistas que Cervantes va a desarrollar en su auténtica segunda parte: sus hazañas, en efecto, son más numerosas que en la primera debido en parte a la casi ausencia de cuentos interpolados, el personaje de Dulcinea cobra una presencia casi obsesiva en la segunda parte, especialmente con el tema de los azotes de Sancho. En cuanto a este último, pasa del estatus de escudero al de amigo. De esta evolución tenemos varios indicios, por ejemplo cuando tras la partida de Sancho a la isla Barataria dice el narrador: “Cuéntase, pues, que apenas se hubo partido Sancho, cuando don Quijote sintió su soledad” (Cervantes, 1998: 982). Esta tristeza causada por la ausencia de Sancho me parece una prueba suficiente de esta evolución hacia una relación de amistad pero, por si fuera poco, también podemos evocar el hecho de que después de su experiencia como gobernador, Sancho quiere seguir con su amo pese a que ya no le espera ninguna recompensa concreta.

Interpretar, como lo estoy haciendo, los versos contenidos en las cajas de plomo como la pistas auténticas que Cervantes siguió en su segunda parte, y considerar que la tradición que cuenta el viaje de don Quijote a Zaragoza es la pista seguida por Avellaneda es, claro está, el fruto de una lectura retrospectiva: huelga decir que está influida por la lectura del *Quijote* de Avellaneda y también por la lectura de la segunda parte auténtica, pero el texto no la contradice.

Con esta interpretación del epílogo cervantino, mi propósito sólo es demostrar que, el episodio del *Quijote* que, al parecer, ofrece el mayor grado de predisposición al apócrifo, este epílogo que anuncia la tercera salida y las justas de Zaragoza, también constituye una trampa temible para cualquiera que se plantee escribir una continuación de las aventuras del hidalgo sin conocer a fondo las intenciones de su autor auténtico? Era consciente Cervantes de la trampa que había armado? Tal vez, si nos fijamos en la última frase del capítulo tomada de Ariosto: “*Forse altri cantera con miglior plectro*” (Cervantes, 1998: 597), lo que significa: “quizá otro cantará con mejor plectro”. Esta cita puede parecer incongruente pero constituye una incitación a continuar el *Quijote* y suena como un desafío, a no ser que se dirija a Lope de Vega que había utilizado esta misma cita en el prólogo de *La hermosa Angélica* en 1602.

4. A modo de conclusión: de la predisposición al plagio

Esta última observación me lleva a la última etapa de mi trabajo en la que propongo esbozar algunas pistas para entender cómo y por qué motivos esta predisposición intrínseca de la obra a que alguien escribiera una continuación apócrifa vino a ser efectiva con la aparición en 1614 de una segunda parte de la aventuras de don Quijote, publicada por un tal Alonso Fernández de Avellaneda, natural de Tordesillas.

Para un análisis pormenorizado del éxito literario del *Quijote* durante los primeros años de su publicación, que constituye un primer nivel de explicación, remito al libro de Jaime Moll (1994): *De la imprenta al lector, estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVII*. Según Jaime Moll, el éxito del *Quijote* en la península —8 reediciones en total entre 1605 y 1611— no se puede comparar con el del *Guzmán de Alfarache* que fue reeditado más de 20 veces entre 1599 y 1604 aunque no cabe duda de que de que la obra de Cervantes conquistó al público de inmediato. Además, como lo ha demostrado Agustín Redondo (1997) Sancho y don Quijote recuerdan a unos personajes alegóricos, el Carnaval y la Cuaresma, que pertenecían a la cultura popular, y que ya existían antes de que Cervantes escribiera el *Quijote*.

Al éxito editorial y a los orígenes folklóricos de los personajes, también hay que añadir el contexto de rivalidad literaria de los primeros años del siglo XVII. Cada autor sabía más o menos lo que otros autores se disponían a publicar y esta rivalidad literaria también era una carrera contra el reloj para publicar el primero. Esta carrera de velocidad se hizo especialmente intensa a finales del año 1604 como ya lo ha señalado José María Micó (1994) Cervantes no es el único en querer publicar una obra, sino que a él se suman López de Úbeda con su *Pícara Justina* y Mateo Alemán que hace todo lo posible para acabar cuanto antes la segunda parte de su *Guzmán de Alfarache*. Cuesta imaginar que este

contexto de rivalidad no haya favorecido y fomentado proyectos plagarios destinados a defraudar uno u otro rival.

Por otra parte, dentro del círculo de los escritores, a Cervantes no le faltaban enemigos, tanto más que algunos de ellos habían sido escaldados por el prólogo de la primera parte del *Quijote* o por los poemas finales, especialmente López de Úbeda, Lope de Vega y Mateo Alemán como lo ha demostrado la crítica². Si hasta cierto punto se trata de una venganza, lo que queda sin resolver es por qué Avellaneda no se limitó a escribir algún soneto burlesco, como lo hiciera Cervantes en los poemas que enmarcan el *Quijote*, y decidió escribir un *Quijote* apócrifo para llevarla a cabo.

Podemos suponer que, más allá de la rivalidad entre escritores y de los rencores personales, lo que verdaderamente está en juego en el *Quijote*, y que se discute en el *Quijote* de Avellaneda, es toda una concepción del saber y de la erudición. En su prólogo de 1605, Cervantes embiste contra cierta concepción de la erudición o, mejor dicho, contra la falsa erudición, de la misma manera que en el *Quijote* ataca las falsas devociones y la fe milagrera. En un artículo dedicado a estos temas, Michel Moner (1994) pone de relieve el poco respeto del que hace gala Cervantes respecto al rosario y respecto al asunto del Sacromonte, que parece parodiar el hallazgo de la caja de plomo, al final de la primera parte del *Quijote*. Según el hispanista francés, esta irreverencia podría explicar en parte la importancia del tema religioso y de la devoción en el *Quijote* de 1614. A través de Cervantes y Avellaneda pues, no sólo se enfrentarían dos hombres sino también dos grupos sociales.

Adoptando un perspectiva semejante, James Iffland, en su trabajo dedicado a los *Quijotes* de Cervantes y Avellaneda, considera que estas dos obras se distinguen profundamente basándose en el punto de vista adoptado y el grupo social al que dan la palabra: el crítico considera que “la ideología posttridentina sirve como apoyo a la orientación monárquico-señorial de la obra «de Avellaneda»” y relaciona la ideología de Avellaneda, frente a la Cervantina, que se sitúa en “un sector social disidente que empleaba el lenguaje carnavalesco para abrir brechas en la hegemonía aristocrática”, con los “intelectuales vinculados con la perspectiva ideológica tradicional” (Iffland, 1999: 580-582).

Estas pistas que sólo he esbozado merecen ser estudiadas de forma pormenorizada y lo están siendo. Lo que sólo he intentado aquí es abrir una rendija para estudios venideros acerca de las relaciones entre el *Quijote* de Cervantes y el de Avellaneda. En cuanto a lo que he querido demostrar es que, por una parte, la novela de Cervantes era una obra abierta predispuesta al apócrifo, sin duda alguna, tanto por su estructura como por el contexto de la época en que nació; pero, al mismo tiempo, su complejidad hizo que la tarea fuese más difícil de lo que pudiera parecer. Para ilustrar mi propósito, acabo con una cita de Mateo Alemán, que también sufrió un plagio, y que en el prólogo de su segunda parte arremete contra su plagario:

² Véanse al respecto las notas a pie de página en Cervantes (1998: 16-17).

Advierto en esto que no faciliten las manos a tomar la pluma sin que se cansen los ojos y hagan capaz al entendimiento; no escriban sin que lean, si quieren ir llegados al asunto, sin desencuadernar el propósito [...]. De donde tengo por sin duda la dificultad que tiene querer seguir discursos ajenos; porque los lleva su dueño desde los principios entablados a cosas que no es posible darles otro caza, ni aunque se lo comuniquen a boca (Alemán, 2003: 21-22).

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, Mateo (2003): *Guzmán de Alfarache*, ed. J.M Micó, tomo II, Madrid, Cátedra.
- CERVANTES, Miguel de (1998): *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre (2004): "Más acá de la nada: huecos y vacíos en la escritura barroca", en *Actos del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, tomo II, pp. 11-26.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso (2000): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. L. Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús (2001): "Cide Hamete Benengeli y los narradores del Quijote", en *Lectures d'une œuvre, "Don Quichotte" de Cervantes*, ed. Jean-Pierre Sánchez, Paris, Éditions du temps, pp. 96-127.
- IFFLAND, James (1999): *De fiestas y aguafiestas. Risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Áurea.
- LY, Nadine (1989): "L'effet du temps ou la construction temporelle du Quichotte", en *Annexes aux mélanges de la Casa Velázquez*, Madrid, pp. 67-81.
- MICÓ, José María (1604), "Prosas y prisas en 1604: el Quijote, el Guzmán, y la Pícara Justina", en *Hommage à Robert Jammes (Anejos de Críticón, 1)*, ed. F. Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, pp. 827-848.
- MOLHO, Maurice (1991): "Le sujet apocryphe ou l'art de gérer l'autre. Remarques sur le Don Quichotte de Avellaneda", en *Les figures de l'autre*, ed. Michèle Ramond, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p. 39-47.
- MOLL, Jaime (1994): *De la imprenta al lector, estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVII*, Barcelona, Arco Libros.
- MONER, Michel (1994): "La descente aux enfers de don Quichotte: fausses chroniques et textes apocryphes avec quelques énigmes à la clé", en *Hommage à Robert Jammes (Anejos de Críticón, 1)*, ed. F. Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 849-863.
- REDONDO, Augustin (1997): *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia.
- SCHNEIDER, Michel (1985): *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard.

LA PERVIVENCIA DE LO CABALLERESCO EN EL SIGLO XVII: UNA *INVENCION* EN HONOR A FELIPE IV¹

Ana Carmen Bueno Serrano
Universidad de Zaragoza

1. Introducción

La pervivencia de la materia caballerescas como fuente de inspiración artística supera la publicación del último libro de caballerías original, el *Policisne de Boecia* (1602), y la reedición de novelas anteriores². Lo caballeresco, definido como un código deontológico regulado literariamente ya en el fértil ciclo artúrico y acomodado por Montalvo a la prosa peninsular, continúa su andadura en el XVI tanto en moldes genéricos medievales como en otros plenamente renacentistas —épica caballerescas, epístolas, teatro y momos cortesanos, crónicas, fiestas y movimientos de corte, carteles de desafío, novelas, etc—, adaptándose, sin embargo, en su significado e intención a los cambios históricos, a las modas culturales y a las expectativas de unos receptores distintos (Cátedra, 2001a). El éxito editorial del género propiamente caballeresco, con los libros de caballerías y las *historias caballerescas breves* a la cabeza, y su progresivo declive no agostan, pues, la temática, viva aún en el XVII. Se rebasan ahora, como en otras épocas, los rentables modelos editoriales de la prosa y se adoptan formas dramáticas, ya presentes en los tempranos “autos caballerescos” de influjo portugués de Gil Vicente (*Don Duardos* y *Amadís de Gaula*) y Torres Naharro (Asensio, 1974), si bien deudores de un aparato cortesano que en este momento se reorienta hacia los artificios e ingenios de la tramoya teatral de influjo italiano. La materia caballerescas a lo largo del tiempo ha demostrado su capacidad de adaptación y permeabilidad (Avalle-Arce, 1974) sobreviviendo en géneros diferentes.

En otro lugar hablé de la “Gloria de Niquea”, una ordalía mágico-amorosa incluida en el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva (Cuenca, 1530) (Bueno,

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto BFF2002-00903, titulado “Bases para el estudio de los libros de caballerías (II)” del Ministerio de Ciencia y Tecnología, y tiene el apoyo de la Fundación “Caja Madrid”. Cada una de las afirmaciones de este trabajo cuenta con abundante y precisa bibliografía que, por razones de espacio, no menciono pormenorizadamente. Para ello remito a Daniel Eisenberg y M.^a Carmen Marín Pina (2000), a la *Base de datos “Clarisel”*, en continua actualización, y a Demattè (2005).

² La reedición de libros de caballerías llega hasta bien entrado el siglo XVII, con *Espejo de príncipes y caballeros* —1617 primera y segunda parte, y 1623 tercera y cuarta—

en prensa)³ y continuada, con la estrategia de los encantamientos encadenados, en el «Infierno de Anastarax» del libro primero del *Florisel de Niquea* (caps. 25-26). Desarrollada en varios capítulos que condensan diversos mecanismos dramáticos (II, caps 23-82) esta aventura se resuelve como un microrrelato dotado de una autonomía discursiva que no dificulta su incorporación coherente y polifuncional a la trama. *La Gloria de Niquea* (1622), una *invención* polémicamente atribuida a Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana, aprovecha la relativa independencia del episodio homónimo construido por Silva, convirtiéndolo en una fiesta cortesano-política que llega a ser, en último término, un ejemplo más de la continuidad de lo caballeresco más allá del momento de eclosión, y de su lectura en unas circunstancias históricas distintas⁴.

2. *La Gloria de Niquea* de Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana

2.1. La lectura dramática de los libros de caballerías

Las raíces medievales de lo caballeresco en sus distintas manifestaciones aconsejan su interpretación mediante esquemas rituales y simbólicos de pensamiento. Sin embargo, el grueso de las novelas de caballerías vio la luz en el siglo XVI, por lo que su decodificación debe lógicamente conformarse a las mentalidades áureas y áulicas. Esta conexión puede quedar explicada por los cambios en su evolución, resultando con ello que el primitivo significado ritual y simbólico de la caballería altomedieval y de sus recreaciones se fue progresivamente diluyendo y enriqueciéndose por el *effet roman* en los siglos XIV y XV. En consecuencia, los libros de caballerías y las celebraciones festivas que inspiran provocaron que, ya en la segunda mitad del XVI, “los aspectos lúdico-festivos, literarios y teatrales, iconográficos y artísticos se acentuaran en perjuicio de una robusta construcción ideológica” (Cátedra, 2001b: 94; 2002). En los textos y en los entretenimientos cortesanos siempre estuvo presente el deseo de dar visos de legitimidad a la actividad del monarca —a través de una retórica de propaganda del poder perfectamente codificada (Nieto Soria, 1999: 22)— y la voluntad de reflejar la ambición nobiliaria por que se advirtiera su lugar preeminente en el entorno real⁵. El rito caballeresco medieval asociado a una determinada clase social dio, pues, paso a celebraciones en las que se potencia la *admiratio* y la espectacularidad de la ostentación aristocrática, y dentro de las cuales la fiesta, en su vertiente política, se convierte en un “ámbito idóneo para la síntesis de arquitectura, escultura, pintura, música y literatura” (Orozco Díaz, 1969: 125), un espectáculo

³ Citaré en todos los casos por la obra de Feliciano de Silva (2004).

⁴ Especialmente prolífico fue este encantamiento de la «Gloria de Niquea» del *Amadís de Grecia* que inspiró también a Castillo Solórzano, Leiva Ramírez de Arellano y Rosete y Niño (Demattè, 2005: 31).

⁵ Los protagonistas de los festejos cortesanos no siempre eran nobles, pues en las justas y torneos, así como en las representaciones teatrales en las que se comprobaba la inspiración más o menos directa de un hipotexto caballeresco, los personajes que intervenían podían ser también de origen plebeyo (Ladero Quesada, 2004).

fundamentalmente sensorial que busca el regocijo de los sentidos en la integración de las distintas artes (Río Nogueras, 1995).

Este tono festivo, no ajeno a la visión idealista del caballero medieval de las “historias fingidas”, propició en el siglo XVI festejos en los que la recién inaugurada casa de los Austria era en ocasiones destinataria y protagonista. En este contexto la literatura caballeresca, además de difusora textual de cierta carga ideológica, se convierte en fuente de inspiración de rituales y procesiones sagradas, de movimientos regios —entradas y salidas, viajes, ceremonias constitucionales, etc.— y del teatro áulico, de modo que realidad y ficción conviven, influyéndose mutuamente, en los actos cortesanos. A partir del examen de estos datos, se comprueba cómo la materia caballeresca en sentido amplio pervivió más allá de los moldes genéricos de la prosa

Los dramaturgos vieron tempranamente (Baranda, 1996) las historias caballerescas “con un enfoque intertextual e interdiscursivo” (Londero, 1998: 901): La mayor parte de los ciclos caballerescos, cuando aún se estaban escribiendo y reeditando novelas que eran recibidas con interés por los lectores, sirvieron de inspiración, aunque con funciones e intenciones distintas, a los autores teatrales más relevantes de los siglos XVI y XVII, dentro y fuera de nuestras fronteras. No obstante, si bien estas comedias comparten un argumento caballeresco, no todas deben ser englobadas bajo el mismo marbete ni por sus objetivos, ni por sus destinatarios, ni por el grado de aproximación o identificación con el hipotexto originario.

2.2. La Gloria de Niquea del conde de Villamediana: consideraciones generales

Así pues, los textos dramáticos hacen una selección interesada de lo caballeresco eligiendo ciclos y episodios susceptibles de lecturas que mejor reflejen la intención y función de la puesta en escena. En este sentido *La Gloria de Niquea* del conde de Villamediana viene a sumarse a unas prácticas teatrales heredadas del siglo XVI, aunque con ciertas particularidades que la circunscriben privilegiadamente al ámbito cortesano, no exenta de elementos ajenos a este entorno, próximos, en cambio, al aplaudido teatro popular de Lope⁶. Sin embargo, en la fama de la *comedia de palacio* de Villamediana han confluído factores accesorios, ajenos a su dudosa excelencia artística: su dimensión palaciega y festiva, su diseño de teatro portátil y su escenografía efímera —novedad del ingeniero italiano Julio César Fontana—, y un incendio al final de la representación, concretamente durante *El vellocino de oro* de Lope,

⁶ Del mismo tipo, por cuanto intercalan mitología y caballerías y se inspiran en el *tornei a soggetto* o torneo dramatizado, donde lo fundamental en la representación es la escenografía, son *El premio de la hermosura* de Lope de Vega (1614) y *El caballero del Sol* de Vélez de Guevara como señala Ferrer Valls (1991: 27). Kazimierz Sabik (1997: 601-609) al hablar del teatro de corte de la primera mitad del XVII, incluye en el grupo de los espectáculos teatrales que cada vez más tienden a la unión de tres elementos principales: la poesía, las artes plásticas y la música, además de las obras citadas, *El velloncino de oro de Lope* (1622), *La Gloria de Niquea* de Villamediana (1622), *Querer por solo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza (1622), *La selva de mi amor* de Lope (1629), y dos trabajos de Calderón, *El amor enamorado* (1635) y *Tres mayores prodigios* (1636).

provocado, según los rumores, por Juan de Tassis, quien, enamorado de la reina, había aprovechado la ocasión para sacarla en brazos del teatro (Rosales, 1969)⁷.

Mandada redactar por la reina Isabel de Francia, esta *versión* o *adaptación* de la "Gloria de Niquea" recibió el nombre de *invención* por el "discreto de palacio" Antonio Hurtado de Mendoza, encargado por la condesa de Olivares de la *relación* de fiestas celebradas en Aranjuez el 15 de mayo de 1622 con motivo del cumpleaños de Felipe IV. En palabras de aquél esta *comedia cortesana de aparato* viene caracterizada porque "no se mide a los preceptos comunes de las farsas, que es una fábula unida, esta se fabrica de variedad desatada en que la vista lleva mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve, que en lo que se oye"⁸. Además, al final no se casan los amantes, como ocurría en la comedia vulgar, y en su estructura conviven la prosa y el verso —*prosimetrum*—, la narración y el diálogo, la descripción y la música. Asimismo, la preferencia por un episodio caballeresco donde predomina lo mágico y lo maravilloso sobre las armas favorecía los alardes escenográficos, los artificios y tramoyas de la escenografía italiana⁹, a la vez que permitía aprovechar las implicaciones ideológicas emparentadas con lo caballeresco en un momento en el que la monarquía quiere granjearse la amistad de la nobleza otorgándole privilegios.

Representada en el Jardín de la Isla del palacio de Aranjuez, la riqueza y disposición del lugar eran las adecuadas para articular una decoración abundante en ingenios¹⁰. Protagonizada por damas de la corte, entre las que se encontraba la reina¹¹, el texto, que sirvió de excusa para organizar una fiesta al estilo versallesco, se dividía en tres partes: una máscara a modo de prólogo alegórico, una loa seguida de un coro de ninfas, y el episodio que le da nombre organizado en dos actos, el último de los cuales es muy breve.

2.3. La *versión* libre del conde de Villamediana de la ficción de Silva

La configuración y diseño del encantamiento de Niquea de Feliciano de Silva, en el que pueden rastrearse códigos de interpretación diversos y

⁷ Algunos autores contemporáneos de Villamediana, como Martín de Angulo y Pulgar, atribuyen el texto a Góngora (Reyes, 1915).

⁸ Estas características la hacen depositaria de un valor y de una función similares a las que tenía en la lírica cancioneril en un doble sentido: por un lado, se tiene en cuenta la dimensión más festiva y cortesana de la literatura con creaciones que, por otro lado, son responsabilidad del ocio de los nobles, poetas marginales y de dudosas capacidades y cualidades líricas.

⁹ La deuda italiana, según Ferrer Valls (1991: 90) hay que minimizarla porque la ostentación y lujo de los que dotaron a las representaciones teatrales castellanas ya estaban presentes en los fastos peninsulares medievales.

¹⁰ El jardín como *espacio escénico* privilegiado de la aristocracia y realeza ofrecía ciertos recursos que los autores teatrales aprovechaban para la puesta en escena, dotando a la *representación* de un decorado natural, rico en elementos sensoriales.

¹¹ Era ésta una circunstancia común en este tipo de comedias y que acentuaban su vinculación al ámbito palaciego. Sin embargo, una *fiesta de damas* similar había sido protagonizada por Isabel de Valois el 5 de enero de 1565 con el título del "Paraíso de Niquea".

complementarios, favorecen la *adaptación* teatral de la aventura. Silva en las técnicas y motivos de su *Amadís* muestra una clara tendencia a la dramatización (Cravens, 2000: 67)¹², evidente en el episodio de la “Gloria de Niquea” donde coexisten elementos épicos —*Enfances Guillaume*—, mitológicos —mitos de Prometeo, Edipo y Narciso—, folclóricos e influencias literarias contemporáneas, organizadas en torno a varios motivos¹³: a pesar de la *ocultación de*, Niquea, *una mujer hermosa de la visión de los hombres*, por casualidad *tiene acceso a ella su hermano. Enamorado inmediatamente de aquélla*, el joven no puede aplacar los *deseos incestuosos* de aquél, lo que lleva a Zirfea, su tía maga, a *construir una arquitectura maravillosa*, la llamada “Gloria de Niquea”¹⁴, un “locus amœnus” destinado a evitar la consumación y, por extensión, el pecado. A partir de este esquema mínimo, Silva construye un microrrelato con funciones narrativas que en el conjunto de la obra quedan bien definidas. Incluye el texto una serie de símbolos —espejo, anillo, escaleras, estructura piramidal, fuego, etc.— seleccionados atinadamente para insistir en la unidireccionalidad del mensaje poético¹⁵.

Por su parte, la *invención de circunstancia* de Villamediana, una mascarada representada ante un círculo privado de nobles al modo de una comedia cortesana barroca de aparato y materia caballerisca, también asimila, como su homónima, fuentes diversas seleccionadas de entre aquellas que mejor insisten en la intención política de la *representación*: conviven en su diseño lo mitológico, lo pastoril y lo caballeresco a través de la acumulación y el contraste de *tipos* con los que se evocan y sugieren espacios y situaciones. “Literariamente, es un ejercicio de estilo culterano, gongorismo con reminiscencias petrarquistas, lleno de prolijas disquisiciones y complicadas metáforas, sobrecargado además de constantes invocaciones laudatorias dirigidas al principal destinatario de la fiesta, el rey” (Sabik, 1997: 602). *Grosso modo* puede afirmarse que la mitología y lo pastoril son elementos anecdóticos y secundarios, sin relevancia dramática, únicamente destinados a servir de marco para el lucimiento de la escenografía y para dar solemnidad y prestancia

¹² En general, los personajes adoptan poses escénicas y son dados a imposturas expresivas en sus diálogos y lamentaciones, en sus actuaciones y en su forma de vestir, fastuosa a la manera oriental, o en el empleo del disfraz como táctica escénica. A estos recursos se añaden escenas plenamente dramáticas, como el sugerente y ambiguo encuentro junto al fuego de Nereida y Niquea (II, 89), o las doncellas bailando en la «Gloria de Niquea», que justificarían la interpretación de estas historias en clave teatral y festiva a partir de argumentos comunes, pero adaptando los motivos secundarios a los gustos y necesidades comunicativas de cada generación.

¹³ Entiendo por *motivos* a las unidades narrativas de contenido recurrentes en su enunciado.

¹⁴ Coloco en cursiva los enunciados que son motivos. Esta arquitectura tiene una notable influencia árabe en su construcción. Es un espectáculo de color, sonido y olor, una disposición alta, colorista, perfumada, sonora, rodeada de cristales como el palacio de Salomón, extraordinariamente hermosa, un oasis pagano que se transforma en un jardín donde la naturaleza viva e inerte conviven. Para Rubiera (1981), son estas características propias de la arquitectura árabe medieval.

¹⁵ Constituyen estos símbolos un medio impresionista y simbólico de fijar este mensaje en un episodio multifuncional con el que se intenta evitar el incesto entre hermanos, resolver el problema del tiempo y servir de prueba iniciática, ordalía probatoria y propiciatoria de nuevas aventuras. Esta pluralidad de significados, como ya dije (Bueno, en prensa), logran condensarse o hacerse unívocos, es decir, unidireccionales porque símbolos distintos inciden, en uno o varios de sus valores, en el sentido global del episodio.

a la loa. La música de capilla, obra del maestro Mateo Romero, la armonización de una gran variedad de instrumentos de cuerda —violines, vihuelas, laudes, tiorbas, etc.—, el aparato, las luces y lo ostentoso de los disfraces y máscaras, de cierto toque oriental, oscurecían un tanto la intención política de esta alegoría dramática¹⁶.

El aluvión de *alusiones mitológicas y eruditas* de raigambre renacentista basa su efectividad en la intertextualidad: se exalta Aranjuez, en un ejercicio conceptista, describiéndolo como un paraíso u oasis natural poblado de hamadriades¹⁷, náyades y ninfas, sustitutas de las misteriosas “doncellas andantes”, de origen artúrico, de los libros de caballerías castellanos y expresamente deudoras de la tradición de las sirenas de Homero¹⁸. Villamediana, como Góngora, convierte la mitología y mitografía clásicas implícita y explícitamente en referentes directos de su creación aprovechando sus posibilidades estéticas, metafóricas y evocadoras. Usada fundamentalmente en las comparaciones y en los nombres de los personajes, la mitología prestigia, a partir de elementos comunes, lo dramático caballeresco, da majestuosidad a los festejos y exalta la figura de Felipe IV identificándola con la de Adonis, Eneas, Apolo e Hipólito. De este modo, se conecta el pasado con el presente, revistiendo a este último del prestigio de aquél.

El simbolismo de estos elementos míticos se refuerza con la presencia de personajes alegóricos como el Tajo, la Edad o el mes de Abril. La corriente del Tajo participa en una doble dimensión: rodea el espacio seleccionado, Aranjuez, y, como el Nereo de Horacio o el Tajo de fray Luis, se convierte en un personaje más de la puesta en escena. Símbolo de Madrid, el Tajo rinde sus respetos al nuevo monarca quien, junto con Abril —elegido por ser el mes de cumpleaños del rey—, la Noche, la Aurora o la Diosa de la Hermosura y los vaticinios halagüeños de la Edad sobre los éxitos futuros del monarca, conforman un espectáculo esencialmente sensorial con función propagandística al que las técnicas escénicas italianas —carros solemnes, desplazamiento de aves por el escenario, cuevas¹⁹ o salidas de personajes del hueco de un árbol— sirven de anclaje²⁰.

¹⁶ La evocación de lo oriental, con resonancias de *Las mil y una noches*, permite a Silva construir una aventura con un notable toque exótico. Su episodio rezuma un orientalismo —tipo de arquitectura, magia, vestuario, toque sensorial, etc— que Villamediana aprovecha al construir una representación que busca el lucimiento de los ingenios, la espectacularidad y barroquismo de disfraces y máscaras y que se concreta con referencias a lugares como Tiro, Arabia, Asiria, Pancaya, Sidón y Ormuz, entre otros.

¹⁷ Estas ninfas de los árboles son seres intermedios entre mortales e inmortales. Las hamadriades son hijas de Hamadriade y de su hermano Óxilo. La elección de estos personajes no creo que sea en ningún caso casual.

¹⁸ Como las sirenas, las ninfas del texto dramático pretendían evitar con halagos la entrada de Amadís de Grecia en la “Gloria”.

¹⁹ Esta estrategia dramática de crear cuevas, montañas y espacios subterráneos en los escenarios cortesanos fue una importación italiana, y procedía de la mano del polifacético ingeniero Leonardo da Vinci como señaló Cacho Blecua (1995: 99-127),

²⁰ Villamediana disocia dos conceptos que en Feliciano iban inexorablemente unidos: Niquea es coronada diosa de la hermosura, algo que en Villamediana está separado, ocupando esta posición dos figuras reales: la reina y la infanta. El texto caballeresco se adapta de este modo al protocolo de la corte. Esta misma tendencia a multiplicar los personajes se observa en la función que en

Si lo espacial y temporal y la carga política se condensan en símbolos y alegorías creados por Villamediana para la ocasión, el empleo de *elementos pastoriles* no era ajeno al texto de Silva (Bueno, 2005). La misma técnica usa de nuevo el conde, quien evoca más que concreta con Darinel y Danteo la pastoral renacentista. Ambos pastores, pinceladas de un género en boga en España desde la *Diana* de Montemayor (1559), observan distanciados el universo caballeresco que se presenta ante sus ojos, sin participar directamente en la acción, siendo meros testigos de unos hechos que les son ajenos; ven, oyen y enjuician las distintas participaciones con sus glosas. Villamediana representa en ellos el *tipo* literario del pastor, un estamento no individualizado en la *representación* por su lengua²¹. Estos pastores idealizados recrean con sus intervenciones un episodio en esencia sensorial, efectivista por su carácter evocador, un espacio con flores y aves, agua y montañas, sonidos y olores que convierten a Aranjuez en un peculiar paraíso terrenal —“paraíso humano”, según dice Danteo—, fundamentalmente amoroso donde todo se dirige a provocar el placer de los sentidos, intención análoga a la de la “Gloria de Niquea” de Silva. Desde una interpretación naturalista, si ésta es una arquitectura maravillosa, equilibrada y proporcional, al modo de las diseñadas por Vitrubio, aquél asume por identificación implícita las mismas connotaciones.

Pero es en lo caballeresco donde las transformaciones son más evidentes en relación con sus referentes directos, debido, entre otras causas, a la función distinta de cada uno de los textos que se adecuan al cambio de los gustos artísticos del paso del Renacimiento al Barroco. Sobre la *imitatio* operan distintos procedimientos retóricos, como la *abbreviatio* y *amplificatio* de detalles, adaptaciones en el contenido y modificaciones en la *ordinatio* de los episodios preexistentes, así como otros cambios relacionados con la *inventio* o diseño de nuevos argumentos, personajes o modificaciones en los parlamentos, orientados en todos los casos, aprovechando la intertextualidad patente que permitía licencias en la trama, a potenciar lo espectacular en detrimento de la fidelidad a las fuentes originarias.

Combinación de episodios del *Amadís de Grecia* y del libro primero de *Florisel de Niquea*, lo caballeresco, representado en cuatro personajes —Amadís, Anastárax, Niquea y Darinel— con cuyas actuaciones y réplicas se sintetizan y agrupan distintas constantes caballerescas, queda subordinado, como lo mitológico y pastoril, a la loa dramática; lo fundamental es la tramoya que codifica un espectáculo alegórico-simbólico donde el diálogo dramático es apenas relevante ante la avalancha de referencias clásicas de la prosa. El argumento se aleja temporalmente de la creación de Silva, y se confunden y

Silva desempeña Silvia, desdoblada en la *representación* en dos ninfas, Aretusa y Albida, o Darinel, en este caso reemplazado por Lurcano.

²¹ La jerarquía entre los personajes no viene marcada por el uso de la lengua sino por su participación en el desarrollo narrativo. Los pastores quedan caracterizados por su pellico, zurrón de tela y armiños blancos.

adaptan personajes, geografía y cronología, coetánea al reinado de Felipe IV²². La tensión dramática es mínima, esquemática, y queda solo apuntada, sin desarrollar.

Villamediana manipula los hechos y los adapta a sus intereses políticos. La *imitatio* de lo caballeresco procede de la selección de aquellos motivos que con más facilidad pueden convivir en dos temporalidades distintas²³. Por ello se insiste en lo común entre la caballería de la prosa del XVI y barroco, de modo que los términos de un mundo enriquecen su significado con nuevas acepciones, asociadas a un cambio de mentalidades. En este sentido, el *sueño* asume este valor polisémico por cuanto es una realización de los encantamientos caballerescos y es tema barroco, alegoría de la existencia cuyo símbolo más notable es el espejo, el mismo que sostenía Niquea mientras estuvo encantada²⁴. En Villamediana el espejo se transforma en escudo mágico con el que se vence sin luchar —simplemente descorriendo la tela que lo cubre— a gigantes soberbios, doncellas lisonjeras y leones, *tipos* comunes de rivales en la poética caballeresca.

Asimismo, la *inventio* del texto dramático dispone relaciones distintas entre los personajes, que se revelan en nuevas formas de amor, todas ellas pasadas por el tamiz de lo barroco. El amor provenzal de Amadís por Niquea choca frontalmente con el desdén de ésta, quien, como una especie de *Belle Dame sans Merci*, le ofrece como único *galardón* por haberla liberado su amistad. Anastárax también sufre este rechazo amoroso, en este caso con una función dramática clara, y queda encerrado en crueles prisiones, encadenado y

²² Villamediana establece entre los personajes nuevas relaciones. Darinel, pastor enamorado de Silvia en el *Amadís de Grecia*, es hecho coetáneo del Caballero de la Ardiente Espada, del que se convierte en su escudero. Arquife, sin ningún parentesco con el héroe, se transforma de repente en su tío. Estos “descuidos” vendrían a reafirmar la hipótesis de lo irrelevante de la trama y de su carácter secundario con respecto a la función dramática. Quizá Villamediana funcionara “de memoria”, sin consultar directamente las fuentes, confiando en que los interlocutores no se dieran cuenta de estos cambios.

²³ Son motivos el *rapto por engaño o treta* —ir conducido por un enano para ayudar a una dueña—, *rapto por magia*, *desencantamiento por una persona transcurrido un tiempo preciso*, *rejuvenecimiento por uso de agua mágica*, *orientación del camino por relincho del caballo*, *entrega de arma* —escudo— *mágica*, *lucha contra seres sobrenaturales* —gigantes soberbios, doncellas lisonjeras, leones— que protegen el encantamiento, etc., es decir, hay una selección interesada de tipos, situaciones y esquemas de aventuras donde la temática predominante es el complejo universo de la magia. Esta sucesión de motivos se engarzan en la descripción de Darinel.

²⁴ Como puede comprobarse a continuación, el *sueño* tiene un valor contextual y cultural distinto, favorecido por la convivencia en un mismo texto de piezas de épocas distintas:

- Amadís despierta de un sueño para acometer la aventura de liberar a Niquea de su encantamiento. El cumpleaños del rey Felipe IV sirve de hito, de límite temporal para desencantar a la joven. Este sueño-encantamiento, creado para evitar la muerte, justifica el paso del tiempo y sirve de puente y unión entre dos géneros distintos.
- Amadís, al leer el padrón que encuentra a la entrada de la «Gloria de Niquea», se queda adormecido durante toda la noche. Este motivo queda documentado ya en las piezas navideñas, y conecta con el pastor dormido.
- Cuando Darinel le cuenta a Danteo que es el escudero de Amadís de Grecia, aquél lo niega diciendo que sueña.

El barroco contempla alegóricamente la existencia como sueño, engaño o falsedad, como confusión de los sentidos. Este mismo valor tienen los contrastes: gloria/infierno, ninfas que animan y disuaden a la vez, noche y día, etc.

lamentando su fortuna en el amor, presentado según una visión plenamente barroca, desilusionada y desengañada, ajena al espiritualismo esencializado del pastor de Silva y al amor cortesano de los héroes caballerescos²⁵. Lurcano, por su parte, propone un sentimiento espiritualizado, neoplatónico, aunque con declaración de amor inmediata e inconstancia ante el rechazo. En todos los casos, por oposición al *secretum amoris* caballeresco, los personajes son piezas que no tienen reparo en hablar de sus sentimientos para entablar relaciones, en último término, como medio de socialización.

Por diversas causas, la preferencia por este episodio no es gratuita. En primer lugar por la relativa facilidad para trasvasar términos y conceptos de un mundo a otro; por el toque exótico del original, acorde con la exhibición de variedad de formas y colores en la mascarada, así como por cierta autonomía narrativa del episodio. No obstante, el hipotexto de Villamediana aprovecha las posibilidades de los elementos paratextuales en detrimento de la fidelidad a la aventura de Feliciano.

3. Conclusiones

La influencia y resonancia artísticas de la materia caballerisca pervivieron más allá del periodo de redacción de libros de caballerías y de la reedición de otros ya conocidos; sin embargo, el molde tuvo que adaptarse a los nuevos tiempos en el fondo y la forma para poder sobrevivir, produciendo unas transformaciones que permiten vislumbrar qué idea de *caballería* se tenía en cada momento. La *Gloria de Niquea* de Villamediana asume estos presupuestos, sin olvidar una intención política por la que adapta el argumento caballeresco y a la que somete la principal aportación del drama, la espectacularidad de su tramoya. El texto de Juan de Tassis, valioso en cuanto promotor de una nueva escenografía, queda oscurecido, sin embargo, ante su muerte en extrañas circunstancias, que no ha hecho sino avivar y perpetuar la leyenda de su vida.

BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO, Eugenio (1974): "De los *momos* cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente", *Estudios portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 25-36.
- AVALLE-ARCE, Juan Baustista (1974): *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974.
- BARANDA, Nieves (1996): "La lucha por la supervivencia. Las postrimerías del género caballeresco", *Voz y Letra*, 7.2, pp. 159-178.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen (2005): "Las innovaciones formales de Feliciano de Silva en el *Amadís de Grecia*: una coda pastoril", *Líneas actuales de*

²⁵ El amor se concibe como "quexas, zelos, sospechas, envidia, desengaño...".

investigación literaria. Estudios de literatura hispánica, València, Universitat de València, pp. 165-175.

———, (en prensa): "Una ordalía mágico-amorosa en el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva", *Recovecos de la literatura áurea*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

CACHO BLECUA, Juan Manuel (1995): "La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites", *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, ed. de P. M. Piñeiro Ramírez, pp. 99-127.

CÁTEDRA, P. (2001a): "Fiesta caballeresca: ideología y literatura en tiempos de Carlos V", *Carlos V. Europeísmo y universalidad (Granada, mayo de 2000)*, Sevilla, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Universidad de Granada, pp. 81-104.

———, (2001b): "Fiestas caballerescas en tiempos de Carlos V", *La fiesta en la Europa de Carlos V. Real Alcázar de Sevilla (19 de septiembre- 26 de noviembre de 2000)*, Sevilla, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 93-117.

———, (2002): "Realidad, disfraz e identidad caballeresca", *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, SEMYR, P. Cátedra (coord.), pp. 71-85.

CRAVENS, Sydney P. (2000): "*Amadís de Gaula* reivindicado por Feliciano de Silva", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVIII, pp. 51-69.

DEMATTE, Claudia (2005): *Repertorio bibliográfico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università degli Studi di Trent.

EISENBERG, Daniel y M.^a Carmen MARÍN PINA (2000): *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

FERRER VALLS, Teresa (1991): *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books en colaboración con la Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2004): *Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona, Areté.

LONDERO, Roberto (1998): "La Puente de Mantible de Calderón y la Historia del Emperador Carlo Magno", *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, M.^a Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), II, pp. 899-908.

Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520) (1999), ed. J. M. Nieto Soria, Madrid, Dykyson.

OROZCO DÍAZ, Emilio (1969), *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta.

- REYES, Alfonso (1915): "Góngora y «La Gloria de Niquea»", *Revista de Filología Española*, 2, pp. 274-282.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (1995): "Las entradas triunfales en el Aragón de los Siglos de Oro", *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna. VIII muestra de documentación histórica aragonesa*, Zaragoza, DGA, 1995, pp. 99-107.
- ROSALES, Luis (1969): *Pasión y muerte del conde de Villamediana*, Madrid, Gredos.
- RUBIERA, M.^a Jesús (1981): *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Biblioteca de visionarios heterodoxos y marginados.
- SABIK, Kazimierz, (1997): "El teatro de corte en España en la 1ª mitad del siglo XVII (1614-1636)", pp. 601-609, [en línea] *Centro Virtual Cervantes* <<http://www.cervantesvirtual.es>> [consulta: 8-2-2005]).
- SILVA, Feliciano de (2004): *Amadís de Grecia*, ed. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, "Los Libros de Rocinante", nº 19, Alcalá de Henares Centro de Estudios Cervantinos.
- UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA, DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA (2005): *Base de datos bibliográfica sobre literatura caballeresca "Clarisel"*, coord. J. M. Cacho Blecua, colab. Centro de Documentación Científica, <<http://clarisel.unizar.es>>.

SPEECH ACTS Y ENUNCIACIÓN PICARESCA: EL CASO DE *LA PÍCARA JUSTINA*

José Antonio Calzón García
Universidad de Oviedo

Desde su surgimiento, la Teoría de los Actos de Habla, o *Speech Acts*, respetando la primitiva designación en inglés, se ha venido mostrando como una útil herramienta dentro de la semiología, y en concreto de la pragmática, para el análisis de cualquier manifestación lingüística, incluidos los discursos literarios¹. Van Dijk (1987: 172) define el acto de habla como el “acto llevado a cabo cuando un hablante produce un enunciado en una lengua natural² en un tipo específico de situación comunicativa”. Según Austin (1982), al hablar, ejemplo paradigmático de producción lingüística, realizamos tres tipos de actos. En primer lugar, efectuamos un acto locutivo, esto es, producimos sonidos ordenados fonológica y gramaticalmente, con un sentido semántico y pragmático. En segundo lugar, llevaríamos a cabo un acto ilocutivo, o sea, aquello que verdaderamente realizamos al decir algo. Cualquier ilocución puede ser expresada generalmente por distintos tipos de locuciones. En los diálogos, por ejemplo, la fuerza ilocutiva vendría marcada a menudo por las acotaciones: “¡Tírate al agua! —ordenó Juan”. Y por último, en tercer lugar llevaríamos a cabo un acto perlocutivo, esto es, el efecto que conseguiríamos. No obstante, no todos los teóricos están de acuerdo sobre esta última acepción. Así, mientras para unos se trataría del efecto que produce en el oyente, según lo cual el acto perlocutivo lo realizaría en realidad el receptor (Searle, 1980: 34), para otros consistiría en realidad en el efecto que el emisor pretende conseguir en el receptor, independientemente de que lo consiga o no (Ducrot y Todorov, 1975:

¹ La investigación que ha posibilitado este artículo ha sido subvencionada por el Gobierno del Principado de Asturias con cargo a fondos provenientes del Plan Investigación, Desarrollo Tecnológico e Innovación de Asturias 2001-2004, referencia BP03-080.

² La Teoría de los Actos de Habla surge a partir de la actitud metodológica adoptada por la segunda tendencia de los llamados “filósofos analíticos”, desarrollada en Oxford, quienes, frente al positivismo lógico de la primera etapa, no conceden una particular importancia al lenguaje científico, centrando así su interés en el lenguaje corriente, ordinario, el cual posee sentido en sí mismo y no ha de ser sustituido por uno artificial. De este modo, el lenguaje científico no sería más que uno de los muchos que aparecen en la vida humana, como el ético, el estético, e incluso el metafísico y el religioso. Bobes Naves (1973: 113) subraya que, para este colectivo, los usos que hacemos del lenguaje son reflejo de una manera de entender los fenómenos y a la vez un índice de la posición del sujeto respecto a los enunciados que profiere. De entre estos filósofos, destacan las figuras de Ludwig Wittgenstein o John L. Austin, considerado este último como el “padre” de la Teoría de los Actos de Habla, a la que se fueron incorporando, con innovaciones e incluso disensiones, teóricos como John R. Searle o Richard Ohmann.

385). La fusión de ambas tendencias pasaría por plantear el acto perlocutivo como el efecto que se quiere conseguir en el receptor, estando condicionada su consecución por el resultado en quien lo recibe, ante lo cual hablaríamos de acto perlocutivo feliz o infeliz, si el emisor ve cumplidas o no sus expectativas, respectivamente, o como indica Chico Rico (1987: 134), "si un acto de habla da lugar a reacciones imprevistas, hay un desvío perlocutivo, y si no hay ninguna reacción, una anulación perlocutiva".

La Teoría de los Actos de Habla ha ido cobrando un creciente interés dentro de los estudios literarios, centrándose sobre todo en la realización de los actos ilocutivos y perlocutivos, y especialmente en los primeros. Uno de los apoyos teóricos que con mayor fuerza ha posibilitado esas reflexiones ha sido el de la lingüística textual, la cual reivindicaba la importancia del texto, en cuanto totalidad, frente a la frase, entendiendo a aquel como un todo que refleja la intención comunicativa del hablante, y el cual a su vez admitiría progresivas segmentaciones en diversos subtextos, los cuales constituirían entidades comunicativas autónomas (Petőfi y García Berrio, 1978: 55-56). De este modo, asistimos a la génesis del denominado "macroacto de habla". Así, cada acto enunciativo podría ser considerado "en bloque" a la hora de analizar su fuerza ilocutiva y perlocutiva.

En cuanto al primero de estos dos actos, esto es, el ilocutivo, su análisis en la literatura supone la confrontación entre la enunciación real del autor y la ficticia de narradores y personajes, lo que ha generado no pocas polémicas en torno a la naturaleza ontológica de la enunciación ficticia, pasando de la consideración por parte de teóricos como Austin y Searle de la carencia de fuerza ilocutiva en el lenguaje literario a visiones más recientes, como la de Martínez Bonati (1992), quien, concediendo un mayor grado de autonomía a las enunciaciones de los narradores y los personajes, considera que las frases de una novela son actos plenos, pero imaginarios, y por tanto no son actos del autor de la novela. De lo contrario, si el lector de ficción jugase el juego de la lectura partiendo del supuesto de que el autor real de la ficción es quien habla, y que sus afirmaciones son meramente fingidas, la narración no tendría fuerza asertiva.

Pasando al ámbito del género picaresco, que es el que centra nuestro interés, y continuando con lo concerniente a los macroactos ilocutivos que en cualquiera de las obras adscritas a este género podemos encontrar, uno de los primeros estudiosos en abordar la proyección de los *speech acts* sobre este corpus textual ha sido Cabo Aseguinolaza (1992: 170), para quien la autobiografía picaresca es un macroacto ilocucionario, al estar integrada en un marco comunicativo. Como acto ilocucionario, podría ser denominado "confesión" (del narrador-autor ficticio para con el narratario, el lector o incluso consigo mismo), pero sería tremendamente matizable esta afirmación, por lo que opta por denominar a este acto como "acto narrativo picaresco", caracterizado generalmente por la inferioridad social del narrador, la ausencia de espontaneidad, pocos elementos ejemplares, búsqueda de un objetivo práctico con el relato, etc.

Las investigaciones de Cabo Aseguinolaza abrieron la puerta a la aplicación de la Teoría de los Actos de Habla a las novelas picarescas. Su análisis de la ilocución en estos relatos, desde la perspectiva del pícaro autor y narrador a un tiempo, planteaba la imposibilidad de utilizar denominaciones procedentes de enunciaciones convencionales para designar estos macroactos, y de ahí que optase por introducir una nueva etiqueta, expresada mediante la fórmula ya mencionada del acto narrativo picaresco.

No parece, sin embargo, necesario que debamos recurrir igualmente a la heurística a la hora de designar los actos perlocutivos localizables en las enunciaciones efectuadas en las novelas picarescas. Como ya indicamos, la reflexión en torno a estos actos pasa por indagar en torno a la satisfacción y naturaleza de las expectativas del emisor, o enunciador, en las distintas situaciones comunicativas que pretendamos analizar. Los estudios al respecto indagan generalmente en la intención del autor respecto al lector, cuyas relaciones varían de acuerdo con el contexto histórico-cultural, si bien con las constantes de la intención docente y/o deleitosa del productor del texto narrativo (Chico Rico, 1987: 114). De este modo, se suele pivotar en torno al binomio *docere / delectare* a la hora de plantear la fuerza perlocutiva de un texto literario, si bien el carácter diferido de la comunicación literaria anula en ocasiones esa fuerza perlocutiva, convirtiendo la obra literaria en un documento histórico, en cuyo caso, como indica Eco (1992), ha de ser la iniciativa del lector la que permita realizar conjeturas en torno a la intención del texto³. No obstante, no hemos de confundir la enunciación del autor de la obra, y los actos ilocutivos y perlocutivos que ella comporta, en cuanto conjunto, con los de los distintos emisores puramente textuales y, por tanto, ficticios, que localizamos a lo largo de un relato, por ejemplo. De este modo, muy distintas pueden ser las intenciones de Mateo Alemán respecto a las de Guzmán como narrador, o las de López de Úbeda frente a las de Justina en cuanto autobiógrafa.

En nuestro Siglo de Oro, y a la vista de los tratados teóricos sobre poética que de él nos han llegado, cuatro parecen ser las intenciones u objetivos que se podían perseguir con las obras literarias: *docere*, *delectare*, *movere* y causar *admiratio*, o lo que es lo mismo, enseñar, entretener, conmover y producir admiración. Sin lugar a dudas, los dos grandes objetivos, no ya tan solo de las obras de los siglos XVI y XVII, sino de los textos literarios en general, como ya hemos subrayado, eran enseñar y/o entretener, esto es, *docere* y/o *delectare*. García Berrio (1980: 132), a este respecto, subraya cómo desde Alonso López Pinciano, con su *Philosophia Antigua Poetica*, aparecida en 1596, arranca una corriente que se sirve de Horacio para defender en la literatura lo fantástico, lo hedonista y lo formal, y que supondrá un cambio fundamental en la poética. García Berrio (1980: 325) llega, por tanto, a la conclusión de que existe una “transformación de la oficial trilogía tradicional clásico-renacentista *ars-*

³ Grice (1981) ha planteado la necesidad, por parte del receptor de los mensajes, de manejar el mecanismo cognitivo de la “implicatura” para desentrañar el objetivo del enunciador. De este modo, el oyente o lector realiza consciente o inconscientemente inferencias o supuestos interpretativos para averiguar el sentido oculto del mensaje e identificar la intencionalidad que ha llevado al emisor a elaborar un determinado enunciado.

docere-res, en la correspondiente alternativa *ingenium-delectare-verba*, bajo cuya orientación habría de encaminarse hasta nuestros días la evolución del arte en Occidente”. Ese salto del *docere* al *delectare*, el cual había arrancado ya en Italia a mediados del siglo XVI, suponía un atentado contra la doctrina didáctico-moralizadora aristotélica: “la defensa del hedonismo formalista rompía fuego en medio de una tradición artística medieval apesadumbrada por la condena del arte pecaminoso” (García Berrio, 1980: 320). No obstante, el propio García Berrio (1980: 444) insistirá en que, más que plantearlo como dos actitudes incompatibles, la *Philosophia Antigua Poetica* ofrecía un punto de eclecticismo o fusión entre el *docere* y el *delectare*, fruto de la lectura de las teorías horacianas: “y digo que el fin es la doctrina y deleyte, y que el deleyte y doctrina son honestos” (López Pinciano, 1953: I, 214). Progresivamente, y a pesar de ciertas actitudes reaccionarias, de este equilibrio que marcaba López Pinciano a finales del siglo XVI se irá pasando hacia una actitud que conceda especial protagonismo al *delectare*:

La conciencia formal-hedonista del arte literario en nuestros creadores artísticos de todo género y carácter fue un hecho universalmente acatado, durante el siglo XVII, de mejor y peor gana, y, con mayor o menor grado de entusiasmo, adherido y participado (García Berrio, 1980: 452).

En cuanto a los otros dos conceptos aludidos, a modo de potenciales actos perlocutivos en torno a los cuales se teorizó a lo largo de Siglo de Oro, esto es, el *movere* y la *admiratio*, Riley (1963) hace ver que muchas veces aparecían entremezclados, o estaban subordinados al *docere* y al *delectare*. Subraya en este sentido cómo Minturno, en su *De poeta*, agrega la función retórica de conmover, y también la de admirar, a las de deleitar e instruir que tradicionalmente pertenecían al poeta (Riley, 1963: 174). A pesar de ser distintas entre sí, el admirar dependería en gran medida de la función retórica de conmover, siendo definida aquella como el “efecto común y espontáneo del estímulo que ejerce lo nuevo y lo excepcional” (Riley, 1963: 176). La época, para Riley, durante la cual la *admiratio* tuvo un papel más relevante en nuestras letras fue el Barroco, condicionado en gran medida por la huida del encorsetamiento formal al que parecía constreñir el siglo XVI.

En cualquier caso, y al margen de estas ampliaciones, la clásica dicotomía que ha segmentado los actos perlocutivos estaba constituida por el binomio *docere / delectare*, admitiendo diversas posibilidades combinatorias, como es constatable a la luz de algunos relatos picarescos. En estos, los enunciadores que explicitan la intención que acompaña a su mensaje no son, y esto es clave para entender el juego de espejos que ofrecen los macroactos de habla, sus autores reales, sino quienes ficticiamente se atribuyen la elaboración real de los relatos, esto es, muchas veces los propios pícaros. Así, en el *Lazarillo de Tormes* ya Lázaro juega a combinar ambas intenciones, enseñar y entretener, de acuerdo con la preceptiva horaciana, en el prólogo a su autobiografía ficcionalmente verdadera:

Yo por bien tengo que cosas tan señaladas y por ventura nunca oídas ni vistas, vengán a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade y a los que no ahondaren tanto los deleite. Y a este propósito dice Plinio que “no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena” (Anónimo, 1987: 3-4).

Respecto a *Guzmán de Alfarache*, Mateo Alemán, a diferencia del autor del *Lazarillo*, no opta por empezar el juego desde la primera de las líneas de la obra, sino que se sirve de su propia representación textual en el prólogo, o mejor dicho, en los prólogos, para explicitar la intencionalidad que supuestamente atribuye al relato, en virtud de la calidad moral e intelectual del lector. Así, Alemán diferencia entre su prólogo “Al vulgo”, donde concibe su relato en cuanto realización de un acto perlocutivo infeliz, de cara a determinados lectores, fruto de la no satisfacción de las expectativas del emisor, y el destinado “Al discreto lector”, ante el cual el autor confía en ver cumplidas sus intenciones de conjugar *docere* y *delectare*, privilegiando la primera. De este modo, ante el vulgo, Alemán constata que este descuida la parte doctrinal de los escritos, y solo se fija en lo superficial y anecdótico, en el chascarrillo: “No miras ni reparas en las altas moralidades de tan divinos ingenios y sólo te contentas de lo que dijo el perro y respondió la zorra. Eso se te pega y como lo leíste se te queda” (Alemán, 1987: 92). Por el contrario, el “discreto lector” se le ofrece como aquel receptor que es capaz de captar perfectamente la intencionalidad del texto, esto es, comprendiendo la posición privilegiada de la enseñanza en el relato: “Y tú deseoso de aprovechar, a quien verdaderamente consideré cuando esta obra escribía, no entiendas que haberlo hecho fue acaso movido de interés ni para ostentación de ingenio, que nunca lo pretendí ni me hallé con caudal suficiente” (Alemán, 1987: 93), pero admitiendo la posibilidad del deleite, del *delectare*, con la lectura, insistiendo en que

Lo que hallares no grave ni compuesto, esto es el ser de un pícaro el sujeto deste libro. Las tales cosas, aunque serán muy pocas, picardea con ellas: que en las mesas espléndidas manjares ha de haber de todos gustos, vinos blandos y suaves, que alegrando ayuden a la digestión, y músicas que entretengan (Alemán, 1987: 94).

Otro ejemplo recurrente al respecto es el del *Marcos de Obregón*, donde Vicente Espinel, en el prólogo, subraya cómo su ideal estético pasa igualmente por combinar *docere* y *delectare*: “lugar tiene la moralidad para el deleite, y espacio el deleite para la doctrina; que la virtud —mirada cerca— tiene grandes gustos para quien la quiere, y el deleite y entretenimiento dan mucha ocasión para considerar el fin de las cosas” (Espinel, 1972: 42), actitud que corroborará el mismo Marcos, a la hora de presentar su autobiografía, al comienzo del relato: “Y así, en cuanto mis fuerzas bastaren, procederé deleitando al lector, juntamente con enseñarle, imitando en esto a la próspera naturaleza” (Espinel, 1972: 48).

Una vuelta de tuerca, sin duda más interesante, surgida a comienzos del siglo XVII, es la correspondiente a *La pícaro Justina*, de Francisco López de Úbeda. En esta, igualmente, asistimos a la combinación e imbricación de ambas intenciones, enseñar y deleitar, por parte de los distintos agentes que asumen el papel de enunciadore. De este modo, la obra plantea un laberíntico entramado de páginas introductorias, donde tanto el autor, López de Úbeda, como Justina, en calidad de autobiógrafa, e incluso un antiguo estudiante de Alcalá, se atribuyen la elaboración del texto, explicitando las intenciones que con él persiguen, dentro, claro está, de la ficcionalidad y el juego que suponen sus enunciaciones en cuanto que incorporadas a una obra literaria. Así, ya la portada nos avisa de la capacidad de la obra para conjugar *docere* y *delectare*:

“Libro de entretenimiento, de la pícaro Ivstina, en el qual debaxo de graciosos discursos, se encierran provechosos avisos” (López de Úbeda, 1977: 55)⁴. Dentro ya del libro, el enunciador del *Privilegio real* subraya el valor doctrinal de la obra, en detrimento de lo lúdico: “*Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, que tenía dos tomos, el cual os había costado mucho trabajo y estudio, y era muy útil y provechoso, y contenía cosas muy curiosas acerca de la moralidad y de las buenas costumbres” (pp. 61-62), visión confirmada por el enunciador de la “Aprobación”, la cual, no obstante, reconoce que el *delectare* tiene cabida en la obra, si bien desde una perspectiva superficial: “y que debajo de gracias facetas y tratos manuales, encierra consejos y avisos muy provechosos para saber huir de los engaños que hoy día se usan” (p. 68).

Pasando ya a quienes en la obra asumen el papel de elaboradores del relato, y empezando por el propio López de Úbeda, en la dedicatoria a don Rodrigo Calderón y Sandelín insiste —si bien desde la perspectiva del autor— en la apreciación, ya mencionada, de que la obra fusiona enseñanza y deleite:

Esta es sólo para suplicar a v. m. me dé licencia para honrar y amparar con el escudo de sus armas este libro, el cual he compuesto sólo a fin de que con su lectura (que es varia y de entretenimiento mucho, y no sin flores que gustadas y tocadas de tan preciosa abeja, darán miel de gusto y aprovechamiento) (p. 69).

En lo concerniente al “Prólogo al lector”, en el cual la autoría de la obra es asumida por un antiguo estudiante de Alcalá, este insiste en que su relato conjuga *docere* y *delectare* pero, curiosamente, desde un planteamiento reflexivo, es decir, concibiéndose en cuanto destinatario él mismo de su propia enunciación. De este modo, la felicidad del acto perlocutivo adquiere una perspectiva exclusivamente personal:

Me he determinado a sacar a la luz este juguete, que hice siendo estudiante en Alcalá, a ratos perdidos, aunque algo aumentado después que salió a luz el libro del *Pícaro*, tan recibido. Este hice por me entretener y especular los enredos del mundo en que vía andar (pp. 73-74)

Justina, protagonista de la obra, asumirá, al igual que ocurre en parte de los relatos picarescos, la autoría del texto, como podemos apreciar en la “Introducción general”. En ella, reincide igualmente en la fórmula de combinar *docere* y *delectare*, subrayando por tanto el propósito docente de la autobiografía al insistir en que pretende “despertar amodorrados ignorantes, amonestar y enseñar [a] los simples para que sepan huir de lo mismo que al parecer persuado” (p. 125), pero siendo consciente también —ante la recepción que supuestamente tuvo la obra, según lo cual su circulación precedería a la elaboración de esta introducción—, de que invita al entretenimiento: “Dícenme que está muy bueno el librito picaresco, y que se holgarán con él” (p. 129).

Hasta aquí, por tanto, lo concerniente al comienzo de la obra. Una vez que nos introducimos en el universo que nos presenta Justina, el de sus andanzas y correrías, nos encontramos con una situación de alternancia en lo que a los enunciadores respecta, puesto que cada uno de los fragmentos en los que se divide el relato presenta un poema introductorio que anticipa las

⁴ En todas las citas de *La pícaro Justina* empleamos igualmente esta edición.

aventuras que se nos van a narrar, el relato de Justina propiamente dicho, en primera persona, y por último unos “aprovechamientos” que pretenden extraer algún tipo de conclusión moral de los entuertos y desaciertos de la protagonista. Rey Álvarez (1979: 65), en este sentido, comprendió perfectamente tanto la fusión *docere / delectare* de las páginas introductorias de la obra como el contraste que ofrecían las palabras de Justina y del narrador de los aprovechamientos:

El autor, desde un prólogo que se asemeja más al del *Guzmán* que al del *Lazarillo*, dada su condición no ficticia, expone el conocido propósito de aprovechar deleitando, al objeto de que los lectores eviten “los enredos de la vida en que viven, los fines desastrados del vicio y los daños de sus desordenados gustos” [...] De ahí que López de Úbeda acuda a un procedimiento que, si artificioso, es perfectamente coherente con sus propósitos: dar a la novela dos narradores. A cargo de Justina queda contar la historia de su vida, estando encomendado a un segundo narrador la apostilla moral que se encuentra al final de cada número. De este modo se evita toda confusión, en lo que atañe al sentido moral del libro, por cuanto el defensor de la ejemplaridad es alguien distinto del pecador que protagoniza los sucesos narrados.

Justina, como personaje y como narradora, a pesar de tener presente el elemento doctrinal, concede una especial relevancia al *delectare*, al entretenimiento, al menos dada su condición de parlanchina impenitente: “¡Miren de qué se enojó! De oírme decir gracias, como si mis donaires fueran bombardas. ¡Qué mal sabía este buen señor que no hay mejor rato que un poco de gusto” (p. 537). Por el contrario, en los aprovechamientos la actitud de quien asume la emisión del mensaje es marcadamente moralizadora: “En achaque de máscaras y disfraces se cometen hoy día temerarios pecados, por lo cual los padres cuerdos y christianos deben guardar a sus hijas de semejantes ocasiones, en las cuales está solapado el anzuelo del peligro” (p. 296).

Desentrañados, a grandes rasgos, los macroactos de habla perlocutivos que localizamos a lo largo de *La pícaro Justina* en lo concerniente a los agentes ficticios de las diversas enunciaciones, queda por resolver el más relevante de todos los actos perlocutivos, esto es, el que lleva a cabo —o al menos lo intenta, caso de hallarnos ante un acto fallido— el autor real, presuntamente Francisco López de Úbeda. Rey Álvarez (1979: 65) subraya el valor de la obra desde el prisma del *docere*: “creo que, sin exageración, puede hablarse de un sentido moral en *La pícaro Justina*, ya que de lo contrario no se explicarían ni el prólogo ni la estructura del libro”. Sin cuestionar esta afirmación, creemos que ha de tenderse hacia una nueva fusión entre la doctrina y el deleite, por varias razones: a) respondería a la combinación que pretenden buena parte de quienes, en el texto, se atribuyen la elaboración del relato; b) iría en consonancia con la actitud característica, como hemos visto, de la época que marca el tránsito del siglo XVI al XVII, donde se intentaba conjugar enseñanza y deleite; y c) permitiría establecer una relación analógica con la propia estructura del cuerpo del relato, con una Justina dada al juego y al delirio verbal, y un enunciador, en los aprovechamientos, que busca adoctrinar.

La Teoría de los Actos de Habla, en conclusión, supuso un gran apoyo para los estudios de crítica literaria desde una perspectiva semiológica. A pesar de que su *boom* ya haya quedado atrás, su incursión dentro del ámbito de la

literatura, complementada por los estudios de la lingüística textual, ha permitido contraponer y etiquetar los distintos discursos localizables en una obra, definiendo su naturaleza y planteando su finalidad. En el ámbito que a nosotros nos ha ocupado, el de la novela picaresca, cotejar estas teorías con las diversas poéticas de los siglos XVI y XVII nos lleva a la conclusión de que, con varios siglos de distancia, unos y otros teóricos han pretendido definir la ontología del enunciado literario y plantear los objetivos a lograr, o los resultados conseguidos, a partir de la plasmación de diversas voces en un texto artístico. Desde esta perspectiva, *La pícaro Justina* contrapone y entrelaza a diversos autores y narradores en un universo de discursos de gran riqueza y variedad, lo cual dota al texto de una indudable modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, Mateo (1987): *Guzmán de Alfarache*, ed. F. Rico, Barcelona, Planeta.
- ANÓNIMO (1987): *Lazarillo de Tormes*, ed. F. Rico, Madrid, Cátedra.
- AUSTIN, John L. (1982): *Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires, Paidós.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1973): *La semiótica como teoría lingüística*, Madrid, Gredos.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1992): *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- CHICO RICO, Francisco (1987): *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV (1975): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- ECO, Umberto (1992): *Interpretation and overinterpretation*, New York, Cambridge University Press.
- ESPINEL, Vicente (1972): *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. A. Cardona de Gibert, Barcelona, Bruguera.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1980): *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia.
- GRICE, Paul (1981): "Pressuposition and conversational implicature", en *Radical Pragmatics*, ed. P. Cole, New York, Academic Press, pp. 183-198.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco (1977): *La pícaro Justina*, ed. A. Rey Hazas, Madrid, Editora Nacional.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1953): *Philosophia Antigua Poetica*, ed. A. Carballo Picazo, tomo I, Madrid, CSIC.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1992): *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad de Murcia.

- PETÖFI, Janos S. y Antonio GARCÍA BERRIO (1978): *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación.
- REY ÁLVAREZ, Alfonso (1979): "La novela picaresca y el narrador fidedigno", *Hispanic Review*, 47, 1, pp. 55-75.
- RILEY, Edward C. (1963): "Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro", en *Studia philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, tomo III, Madrid, Gredos, pp. 173-183.
- SEARLE, John R. (1980): *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra.
- VAN DIJK, Teun A. (1987): "La pragmática de la comunicación literaria", en *Pragmática de la comunicación literaria*, ed. J. A. Mayoral, Madrid, Arco / Libros, pp. 171-194.

Suntuosas fiestas, sagrados regocijos. Estudio de una relación de sucesos coruñesa¹

Ana M^a Díaz Bande
Universidade da Coruña

1. Introducción

El tema de las relaciones de sucesos es un campo de estudio que en estos momentos se encuentra en pleno desarrollo, pues se empieza a tomar conciencia de la validez de este tipo de publicaciones, anteriormente menospreciadas, y que han escapado del análisis de los críticos, quizás por plantear una serie de dificultades como pueden ser: la mezcla de géneros, la variedad temática que ofrecen, su variable extensión, su historia editorial, su clasificación..., problemas que llevan a un desinterés en la edición de este tipo de obras, lo que ofrece una dificultad añadida al estudio de las mismas.

Mi intención con este artículo es aportar un pequeño grano de arena al estudio de estas obras a través de un pequeño análisis de una de ellas, análisis que surge tras la edición de la misma y que a continuación trataré de exponer brevemente.

Tendremos que indicar que para el estudio de *Suntuosas fiestas* hemos contado con la ayuda de tres ejemplares de la obra, depositados uno de ellos en la Fundación Barrié de la Maza y los dos restantes en la Biblioteca Xeral de Santiago.

Existe una amplia clasificación de las relaciones de sucesos atendiendo a diferentes criterios como pueden ser el temático, su impresión, su denominación, la forma...

En cuanto a su temática la incluiremos dentro de las denominadas relaciones festivas, género que trata de recoger el fenómeno de la fiesta pública, tan extendido en la España de la segunda mitad del XVI; fenómeno que aglutina una serie de actos muy variados en los que intervienen, tanto en su organización como en su desarrollo, todas las estratos de la sociedad y que su finalidad era el ensalzamiento del sistema y el control social. Lo que se nota con claridad en este tipo de obras es que sirven, no sólo como guía interpretativa de

¹ Para la elaboración de este trabajo ha sido fundamental la consulta de López (1994), Infantes (1996) y López Poza (1996a; 1996b).

las fiestas, sino también a estos fines anteriormente mencionados, así como al de la propaganda.

La clasificación de las obras en cuanto a su extensión también plantea dificultades, pues no existe un criterio unánime para tal clasificación²; pero debido a la amplia extensión de *Suntuosas fiestas*, pues está formada por 123 páginas —incluyendo portada y preliminares—, nos lleva a incluirla, sin ninguna duda, dentro del apartado de relaciones en forma de libro. Otras características de la misma que nos ayudan a considerarla tal serían el tipo de encuadernación —en piel, muy costosa y cuidada—, las dedicatorias y aprobaciones que se colocan al inicio de la misma y la utilización de la prosa en su composición.

2. Análisis de la relación

Como ya hemos indicado se trata de una relación festiva o libro de fiestas, en la que, como es frecuente en este tipo de obras, encontramos diversos materiales que se integran en la misma y que podemos diferenciar en tres apartados.

El primero comprendería lo que denominaremos “la relación propiamente dicha”. Esta narra los sucesos ocurridos en prosa, pues lo que se pretende es hacer una descripción lo más pormenorizada posible de los acontecimientos que se desarrollaron en ese momento. El autor la secciona en dos partes que se presentan claramente diferenciadas, no sólo tipográficamente sino también temáticamente: la primera da cuenta de los hechos de los robos a la iglesias de San Juan de Paderna y San Jurjo de Tormes, en Betanzos; las investigaciones realizadas ante tales acontecimientos; la captura del ladrón, Antonio de Anca, y los mecanismos legales hasta llegar a la ejecución del preso. La segunda parte describe la formación de un Real Acuerdo, mediante el cual se decide la celebración de los festejos con los que se pretende desagaviar a Dios por la posible ofensa cometida por estos hechos; se describen los adornos realizados para tal suceso y la fecha de dicha celebración. Debemos señalar que ambas partes están divididas a modo de capítulos indicando el tema de los mismos, seis en la primera parte y dos en la segunda.

El segundo apartado comprendería los “Sermones”³. Éstos se recogen íntegramente, diferenciándose con claridad tipográficamente los tres sermones dedicados a los tres días de fiesta, así como el reverendo encargado de cada uno de ellos.

Y el tercero y último, sería los llamados “Villancicos”, composiciones de diversas clases elaborados para tal ocasión y recopilados, por el autor de la relación, de aquellos poemas fijados en el pórtico de la iglesia del Real Convento de Santiago y de la selección hecha por él mismo de los que ha considerado de “buen gusto” entre los cantados. Los poemas se encuentran

² Véanse los criterios seguidos por Agulló y Cobo (1996), Rodríguez Moñino (1970), García de Enterría (1996) o Campo (1995).

³ No recogemos en este artículo el estudio de los sermones, por considerarlo un material completamente diferente al que nos ocupa y, por tanto, alejado de nuestro análisis.

perfectamente ordenados a través de un título, que encabeza cada composición señalando el número de cada poema y tipo de estrofa utilizada.

2.1. Temática

En la relación estudiada se da una mezcla de temas. Pues en efecto, como bien indica en su título, se trata de una descripción de las fiestas celebradas en la ciudad de A Coruña en honor de Cristo Sacramentado; pero también se nos ofrece otro tema, el del sacrilegio.

Como vemos en *Suntuosas fiestas* se unen dos ejes temáticos que responderían a los dos tipos de informaciones distintas: los avisos y las fiestas; algo que el autor de la misma ha visto con claridad y que por ello hace una división en dos partes: la primera correspondería al asunto del sacrilegio —sería el aviso— y la segunda, a la descripción de las fiestas —la relación festiva—.

Dos temas, por tanto, visiblemente diferenciables, como así también se muestra en la construcción del texto y en el lenguaje utilizado: en el primer caso se aprecia un texto más narrativo que utiliza un lenguaje cercano al de la jurisprudencia y en el otro, más descriptivo y explicativo.

Temas, por tanto, independientes, que se entrecruzan gracias a un nexo común que los une, la religión. Por ello, en ambas partes encontraremos claras alusiones a la doctrina y fe católicas.

2.2. Disposición retórica

Lo más frecuente es que el autor de este tipo de obras ordene su relato siguiendo dos tipos de criterios: el cronológico —desarrollando los acontecimientos según se vayan desarrollando— o el topográfico —siguiendo el orden de los elementos que se van viendo en los distintos lugares de la fiesta—.

En el caso de *Suntuosas fiestas* se da en ambas partes una ordenación cronológica, pues el texto abarca los acontecimientos sucedidos desde finales de mayo de 1673 al fin de las fiestas el 23 de enero de 1674. Como vemos un amplio periodo de tiempo distribuido de diferente forma en la obra.

La primera parte será la encargada de narrar los hechos más alejados temporalmente. Se encuentra dividida en seis apartados que describen los acontecimientos sucedidos desde el conocimiento del robo —“por finales de mayo de 1673”— hasta la ejecución de la sentencia llevada a cabo el “sábado diez de noviembre” en el que el preso es ahorcado y, tras su muerte “su cabeza se puso en un palo, fuera de las puertas de la ciudad, y los demás cuartos, junto algunas de las iglesias que robó” (Pérez, 1676: 66). Proceso en el que se siguen una serie de pasos, propios de un asunto policial, que se van distribuyendo entre los diferentes apartados en los que se divide el texto.

La segunda parte de *Suntuosas fiestas* comprende un espacio temporal menor, pues abarca desde la creación de un Real Acuerdo para la elaboración de unas fiestas, tras el ajusticiamiento, hasta el desarrollo de las mismas “el día

veinte y uno de enero, domingo de la septuagésima, y continuóse tres días” (Pérez, 1676: 26). Quizás, por ello, tan sólo hallemos dos capítulos en esta parte, pero seccionados en varios apartados que nos van describiendo puntualmente los pasos dados.

2.2.1. *Elocutio*

En este apartado se analizará el modo en que el autor describe los sucesos y el grado de implicación de éste en la narración.

Para este estudio sería de gran ayuda saber la identidad del autor y la intencionalidad y finalidad del mismo a la hora de la elaboración del texto. En este punto nos surge una duda, pues en la portada de *Suntuosas fiestas* se da una serie de indicaciones acerca del autor “el Licenciado Francisco Pérez, catedrático de buenas letras en la ciudad de La Coruña”, mientras que en el ejemplar de la fundación Barrié encontramos una inscripción a lápiz de manos de Martínez Barbeito, anterior propietario del mismo, que señala que el verdadero autor sería “D. Juan Rubí de la compañía de Jesús, encubierto bajo el nombre de Francisco Pérez”, nombre que corresponde a uno de los padres encargado del segundo sermón de las fiestas.

No sería descabellado pensar en la posible identidad encubierta del autor, porque no es poco frecuente la utilización de pseudónimos en estos casos y cuanto más si se tratan de personalidades de la Iglesia, pues, por este motivo, además de las licencias de ordinario, necesarias en la legislación vigente para la publicación de los libros, necesitaría una licencia eclesiástica a mayores.

Esta identidad oculta podría explicar el interés religioso de la relación, que se muestra claramente en los dos apartados de la “relación propiamente dicha” y en la inclusión de los “Sermones” en la obra, por lo que sería el nexo de unión entre ellas. De todas formas tenemos que tener en cuenta que es frecuente el adoctrinamiento a través de este tipo de publicaciones, pues es un método divulgativo perfecto para aportar, veladamente, una educación religiosa al pueblo.

Así, en el texto podemos ver frecuentemente una participación clara del autor en la obra en este sentido, a través de opiniones que deja escapar en medio de la narración, llenas de figuras retóricas como metáforas, personificaciones, hipérbolos y comparaciones desmesuradas con los personajes de textos sagrados:

Con que se tuvo muy fundado recelo que al agresor no le movía la codicia, sino el odio a la Religión, y que debía de ser algún enemigo della que tomaba por asunto injuriarla con tan atroces desacatos. Pero a penas acabamos de recibir este golpe, cuando sin dejar lugar a que se respirase el dolor se fueron siguiendo continuamente, como los mensajeros de Job, las noticias que de diferentes partes fueron llegando de haber sucedido el mismo robo del Santísimo, junto con las custodias de plata, cálices, patenas, ropa de altar, cera y otras cosas de precio, en muchas iglesias deste Arzobispado de Santiago (Pérez, 1676: 2).

También se aprecian exaltaciones de la religiosidad de este pueblo con las mismas características:

Causó en todos tan extraño suceso la confusión y dolor, que de pechos tan católicos y piadosos se deja discurrir, viendo profanas las aras, saqueadas tantas iglesias, no a manos del furor arrebatado de ejércitos infieles, sino en medio de la quietud y devoto sosiego que goza la Religión Católica en este piadosísimo reino. Lloraban unos el enojo que mostraba el Cielo, castigando nuestras culpas con la permisión de otras tan atroces. Sentían otros el desamparo deste Soberano Señor, y de aquí se adelantaban a temer las tristes consecuencias que refieren las historias haber sucedido a la ingrata Jerusalén, antes de cuya postrera desolación se oyó una más que humana voz que repetía: Dios se va deste templo.

Otros con mayor fervor sentían más que nuestros males las ofensas Divinas; y todos con un mismo sentimiento explicaban con sus lágrimas aquel verso de David: Fuerunt mihi lachryme mee paues die ac nocte, dum dicitur mihi quotie, ubi est Deus tuus. No probaré otro pan que mis lágrimas, mientras echaré menos este Soberano del altar, ni admitiré otro sustento que el llanto, mientras oyere inquirir dónde está mi Dios, fuera de su casa y sus templos (Pérez, 1676: 2-3).

Ideas que vienen ya indicadas en la “Dedicatoria” que encabeza la obra:

El celo tan católico y justiciero de V. S. hace que pueda referirse a la posteridad, sin empacho, un delito tan execrable y tan ajeno de un Reino que se ha esmerado siempre en la veneración del Santísimo Sacramento; pues no infaman a una república los delitos por cometidos, sino por disimulados (Pérez, 1676: s.p.).

Dejando a un lado la religiosidad del relato podemos notar otra finalidad en la misma que condiciona la construcción y tono de *Suntuosas fiestas*, la propaganda. Así, se aprecian referencias, que entendemos ahora como innecesarias y que hacen acercar a la obra a un mero documento administrativo donde se recogen los datos del suceso, especialmente se nombran aquellos personajes que intervienen en él exagerando sus cualidades:

Los señores desta Real Audiencia en su acuerdo despacharon comisión al señor don Gregorio Pérez Dardon, del Consejo de su Majestad, oidor entonces y alcalde mayor en esta audiencia, y al presente oidor de la Cancillería de Valladolid, ministro por sus prendas, digno de mayores puestos; para que averiguase los robos de las iglesias, prendiese los reos y sustanciase la causa conforme a derecho. Y habiendo, con la aplicación y prudente sagacidad propia de tan gran ministro (Pérez, 1676: 3-4).

El tono “marcado por la solemnidad y grandilocuencia” que destaca Roberto J. López (1995: 163), propio de este tipo de composiciones, no se enfatiza especialmente en esta ocasión, tan sólo señalamos un caso llamativo que da comienzo a la segunda parte de *Suntuosas fiestas*:

respira el tedio que habrá causado la pesada narración de casos tan indignos, con referir la piedad y ostentosa magnificencia con que el Real Acuerdo procuró recompensar los desacatos de los templos con repetidas suntuosas festividades, las cuales acertadamente detuvo hasta haber castigado al delincuente, no le pareciendo que podrían ser a Dios tan agradables los cultos de la religión, antes de haber satisfecho a la justicia (Pérez, 1676: 18-19).

Tono que se caracteriza por un lenguaje más cuidado y culto y por la utilización de figuras retóricas, lo que compondría un estilo sublime.

La ausencia de grandilocuencia puede estar causada por el tema desarrollado, pues, como he señalado anteriormente, el tratamiento del tema del robo está marcado por la utilización de un estilo narrativo impregnado de un léxico propio de la terminología legal, mientras, que por el contrario, la segunda

parte se caracterizaría por el empleo de la descripción y la aportación de datos puntuales con clara intencionalidad propagandística.

La implicación del autor en el texto es evidente, ya que deja escapar sus opiniones acerca de los asuntos narrados, pero también esta voluntaria intervención se pone de manifiesto al hacer referencias al propio acto de la escritura, al proceso de composición de la obra, normalmente utilizando tópicos comunes como el de la falsa modestia:

no callaré para algún consuelo desta desgracia dos particularidades deste caso que me refirió persona de toda fe, que intervino en el hallazgo destas custodias (Pérez, 1676: 11-12).

Mas ya que su cuerpo no mereció sepulcro, consiguió de una ingeniosa pluma este Epitafio, con que cerraré el discurso desta narración y aliviaré al lector de la molestia de mi rudo estilo (Pérez, 1676: 16).

lo que se aleja de la objetividad que busca en algunas ocasiones para intentar parecer imparcial ante el proceso criminal desarrollado, llenando el texto de detalles concretos y referencias a testigos:

Fue convicto por testigos que le vieron vender lo que de las iglesias había robado y, especialmente, con haber hallado en el lugar que dije de la cárcel de Betanzos las dos custodias de plata, que robó de las dos iglesias de San Juan de Moeche y San Julián de Mondego, y las llevaba consigo el día que le prendieron (Pérez, 1676: 13).

Haciendo una pequeña recopilación de los expuesto en este punto, podemos concluir que el autor deja una huella importante en todo el texto, marcada a través de sus opiniones y comentarios, alejándose de lo que pretendía ser una objetiva descripción de los acontecimientos sucedidos en esta ciudad de A Coruña.

2.3. Los “Villancicos”

Bajo el epígrafe de “Villancicos” se recogen una serie de composiciones métricas que se distribuyen ordenadamente en veintiún apartados.

Antes de nada deberíamos aclarar que a pesar de que todas han sido denominadas por el autor-recopilador como “Villancicos”, no se ajustan a esta forma métrica. Pues, en efecto, en muchas ocasiones contamos con composiciones formadas por un estribillo seguido de una serie de estrofas relacionadas con él, pero éstas no se agrupan siguiendo el modelo del villancico, sino que siguen otros esquemas estróficos, como bien se señala al comienzo de las mismas. En la mayoría de las ocasiones al estribillo le siguen coplas, que siempre son series de versos octosílabos que riman asonantemente los pares dejando sueltos los impares, exceptuando una utilización de versos decasílabos en la composición XIII. En otras ocasiones los moldes métricos distan mucho del esquema del villancico, éstos varían incluyéndose: endechas⁴,

⁴ Véanse las composiciones VI y X.

quintillas⁵ y seguidillas⁶.

Sí apreciamos la utilización popular de los villancicos, pues se distingue con claridad que éstos estaban destinados al canto o por lo menos a la interpretación ante un público, como se muestra en algunas inclusiones de éste en los textos o en aquellas formadas por un estribillo a varias voces, claramente para ser cantado. También apreciamos el sistema creativo de los villancicos realizados por poetas cultos, pues, en efecto el estribillo sirve como indicación temática para su posterior desarrollo en las coplas. Por tanto, la unión de lo culto y lo popular es algo perfectamente explicable, ya que son composiciones realizadas por un autor o autores anónimos pero al modo popular, pues tenemos que tener en cuenta la finalidad de las mismas: estaban realizadas para ser cantadas o recitadas ante un público en unas fiestas religiosas.

Pero en medio de estas composiciones de dos partes, se cuelan otro tipo de estrofas que hacen variar la posible monotonía de la serie, como pueden ser: el chambergo IX, las endechas XVI y XX, las décimas XVII, el romance XVIII y finalmente el soneto XXI.

Como vemos podemos encontrar en *Suntuosas fiestas* una gran disparidad de moldes métricos, casi todos típicos de composiciones populares, si exceptuamos el caso final de soneto; moldes que todos ellos se agrupan alrededor de un eje común, el tema tratado. Todos hacen referencia a algún elemento mencionado anteriormente en el primer apartado de la relación. Lo más habitual es la referencia al ladrón y al acto cometido por éste, pero acercándose a él a través de distintos puntos de vista, y en alguna ocasión se destacará más la Real Audiencia que se ocupó del caso o la ciudad donde se realizó la misma.

3. Conclusiones

Tras este análisis podemos concluir que la relación que nos ocupa posee una estructura compositiva frecuente dentro de este tipo de obras, incluyéndose los “Sermones” y los “Villancicos” tras la “relación en sí”, como elementos integrantes en el evento; pero si nos fijamos en el análisis del texto ésta se alejaría del estándar de lo que denominaríamos relaciones festivas, por la unión de narración de sucesos y descripción de la fiesta.

El autor, intentando plasmar los acontecimientos sucedidos en la ciudad de A Coruña, unifica la descripción y la propaganda propia de la fiesta con el dogmatismo católico que se cuela entre sus páginas.

Se trata de una relación, que tanto a nivel tipográfico como retórico, se podría considerar sobria y sencilla, aunque muy cuidada, alejada de la ornamentación y solemnidad de estos textos.

⁵ Véase la composición VII.

⁶ Véase la composición VIII.

BIBLIOGRAFÍA

- AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1966): *Relaciones de sucesos I, Años 1477-1619*, Madrid, CSIC.
- CAMPO, Victoria (1995): *Catálogo de pliegos sueltos del siglo xvii de la Biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino / Victoria Campo, Víctor Infantes, Marcial Rubio Arguez*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1996): "Las relaciones de sucesos en pliegos de villancicos del siglo xvii", en *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750): Actas del primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de Junio de 1995)*, eds. M. C. García de Enterría et al., Paris-Alcalá de Henares, Publications de La Sorbonne-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 167-176.
- INFANTES, Víctor (1996): "¿Qué es una relación? (Divagaciones varias sobre una sola divagación)", en *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750): Actas del primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de Junio de 1995)*, eds. M. C. García de Enterría et al., Paris-Alcalá de Henares, Publications de La Sorbonne-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 203-216.
- LÓPEZ, Roberto J. (1994): "La financiación de las ceremonias públicas en el noroeste de España durante el siglo xviii", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 7, pp. 367-382.
- , (1995): *Ceremonia y poder en Galicia a finales del Antiguo Régimen*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (1996a), "Peculiaridades de las relaciones festivas en forma de libro" en *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, eds. S. López Poza y N. Pena Sueiro, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 213-222.
- , (1996b): *Boletín informativo sobre las relaciones de sucesos españolas en la Edad Moderna* <<http://rosalia.dc.fi.udc.es/BORESU/>> [Consulta: 12-7-2004].
- PÉREZ, Francisco (1676): *Suntuosas fiestas, sagrados regocijos, que celebró la Real Audiencia deste Reino de Galicia en desagravio de la magestad de Cristo Sacramentado, injuriado de los ultrajes sacrílegos de un ladrón que le robó de muchas iglesias*, Santiago.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1970): *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo xvi)*, Madrid, Castalia.

EL *BEATUS ILLE* QUEVEDIANO

Dolores Fernández López
Universidade de Santiago de Compostela

1. Introducción

En este trabajo se analizará el tópico del *beatus ille* en algunas de las poesías de Quevedo. En concreto, sólo se estudiará un número reducido de sonetos que tratan este tema, ya sea en su versión seria —poemas morales—, ya sea en su interpretación paródica —poesías satíricas—. El análisis de las composiciones con la misma forma métrica permite comparar el tratamiento del *beatus ille* en los poemas sin tener en cuenta este factor. Todos los sonetos seleccionados para este trabajo se citarán por la numeración presente en la edición de *Poesía original completa* de Blecua (1996).

En las composiciones quevedianas aparece el *beatus ille* desde dos ópticas bien diferenciadas. Una de ellas se halla en los poemas morales en donde el tópico es tratado de manera seria, siguiendo la tradición literaria del tema —ejemplos de este desarrollo son los sonetos 27, 60, 79, 123 o 124—. Frente a esta visión se desarrolla, paralelamente, una versión satírica o burlesca del tópico —esto se comprueba en los sonetos 519, 529, 572, 595 y 596—.

En los siguientes apartados de este trabajo se analizarán distintos temas relacionados con el *beatus ille*. Hay que destacar que algunos de estos motivos tienen una tradición literaria independiente del tópico aquí analizado; no obstante, se estudiarán por la estrecha relación que guarda en estos poemas con el desarrollo de este tópico en Quevedo. Además, se buscarán las coincidencias y divergencias entre el tratamiento del *beatus ille* en los poemas morales y en los satíricos¹.

2. Elementos ensalzados

Este apartado se centrará en aquellos elementos que se encomian en el *beatus ille*, tratando de mostrar las diferencias en su desarrollo a lo largo de los distintos poemas seleccionados. Hay que destacar que los distintos temas ensalzados no se hallan de forma exclusiva en los poemas y, en ocasiones, se

¹ Diversos estudiosos han destacado la estrecha relación que existe entre algunos poemas morales y satíricos de Quevedo. Entre ellos se pueden mencionar las aportaciones de Price (1963: 88), Dámaso Alonso (1976: 528), Sobejano (1978: 10), Vaíllo Torres (1978: 1) y Schwartz (1989: 620 y 1987: 218-220).

enlazan las alabanzas con los rechazos que se tratarán posteriormente.

2.1. Vida retirada: vida campestre / vida picaresca

El primer elemento que se analizará es “la vida retirada”, uno de los mejor caracterizados en el *beatus ille*. Lo primero que se debe señalar es que la voz lírica es distinta según el tipo de poemas. Así, en los sonetos morales aparece la voz de un filósofo o sabio que vive apartado del bullicio de la corte o recomienda la vida retirada —“en esa soledad”— y que busca alcanzar la virtud —“serena paz”— con su forma de vida:

En esa soledad, que, libre, baña
callado sol con lumbre más segura,
la vida al día más espacio dura,
y la hora, sin voz, te desengaña (60, vv. 5-8).

Pues eso ves en mí, que, retirado
a la serena paz de mi cabaña (123, vv. 9-10).

De esta forma, en los sonetos morales se destaca que “el apartamiento conduce a la virtud” (Rey, 1995: 84). Estas ideas son propias de la tradición seria del tópico.

Por otra parte, en los sonetos satíricos se halla un interlocutor pícaro que no alaba la vida retirada. Esto se debe a que los protagonistas de estas composiciones burlescas tienen un forma de vida picaresca, que contrasta con el retiro del sabio en el campo presente en los poemas morales. El truhán ensalza su tipo de vida —mendicidad, alcoholismo, placeres sexuales—, desdeña las ambiciones mundanas y sólo aspira a mantener su libertad:

Volver quiero a vivir a trochimoche,
y ninguno me apruebe ni me tache
el volver de privado a moharrache,
sí no lo ha sido todo en una noche (596, vv. 1-4).

en ansias navegué por toda España (595, v. 3).

Ya dije a los palacios: “Adiós, choza” (572, v. 5).

Además, la posición de los dos “yo lírico” de estos sonetos en la corte no es la misma: el filósofo estuvo integrado dentro de este tipo de vida, mientras que el pícaro es un representante “de la marginalidad en el mundo de la Corte” (Schwartz y Arellano, 1998: LI). En ambos casos, la voz rechaza las ambiciones del entorno cortesano, pero en una ocasión se basa en “altos pensamientos” morales —el filósofo— y en la otra sólo defiende su “bajo estilo” de vida —el pícaro—.

Además, la vida descansada de los sonetos morales se puede equiparar con el carácter vago y perezoso del hablante lírico en las composiciones satíricas, como se puede constatar en el siguiente verso: “Más descansa quien mira que quien trepa” (519, v. 12). De esta manera, se subvierte el sistema de valores presentes en el *beatus ille* serio. La paz y la tranquilidad del sabio retirado en el campo es sustituida por la pereza y la ociosidad del pícaro que recorre toda España.

A pesar del contraste, ambos tipos de vida son contrapuestos a la atribuida a la corte. La vida del filósofo retirado en el campo es mejor porque alcanza la virtud. Lo que resulta más curioso es que sonetos como el 596 presenten una “carefree carnival figure’s life of drink and sexual excess as an alternative to the prominent public figure” (Iffland, 1979: 228-229). Según el interlocutor satírico, la vida picaresca también resulta ganadora en su comparación con la de la corte —de lo que se puede deducir que cualquier tipo de vida es mejor que la cortesana—.

2.2. Alabanza de la aldea

La alabanza de la aldea no aparece reflejada directamente en las poesías de Quevedo. Esto se debe en parte a la “parquedad descriptiva, con laconismo propio de quien sintetiza una tradición bien conocida” (Rey, 1995: 209) con la que las composiciones quevedianas desarrollan el *beatus ille*. Sin embargo, existen una serie de elementos que remiten a este tópico. Así se puede comprobar en los siguientes ejemplos en los que se menciona la “agricultura”, las “cosechas” y la “cabaña”:

Cuando esperando está la sepultura
por semilla mi cuerpo fatigado,
doy mi sudor al reluciente arado
y sigo la robusta agricultura (124, vv. 1-4).

No cuentas por los cónsules los años;
hacen tu calendario tus cosechas (60, vv. 9-10).

Dichoso tú, que, alegre en tu cabaña,
mozo y viejo espiraste la aura pura,
y te sirven de cuna y sepultura
de paja el techo, el suelo de espadaña (60, vv. 1-4).

La “cabaña” de los sonetos analizados sirve de contraposición al “palacio” presente en otras composiciones quevedianas y, de este modo, enfrenta, la aldea y la corte, la tranquilidad y la ambición:

¿Ves de inmortales cedros fabricado
techo? ¿Ves en los jaspes detenido
el peso del palacio, ennoblecido
con las telas que a Tiro han desangrado? (88, vv. 5-8).

La pobreza y debilidad de los materiales de la cabaña —pajas y espadañas en el soneto 60— contrastan con la riqueza y la consistencia de los materiales de los palacios —cedros, jaspes y telas del soneto 88—. De esta forma, las composiciones morales que tratan el *beatus ille* realzan el papel de la aldea por los “beneficios morales” que la pobreza que la caracteriza le reporta al “yo lírico”.

En cambio, el interlocutor pícaro de los poemas satíricos no alaba la aldea, pero sí ensalza la choza porque representa la pobreza característica de su tipo de vida. Así se puede constatar en el soneto 529, v. 12 al sostener que “Vivo pajizo, no visito nicho” o en el soneto 572, v. 5 cuando afirma “Ya dije a los palacios: «adiós, choza»”. En este último ejemplo se constata que el palacio es tan incomodo y produce tanto malestar en el hablante que se despide de él

llamándolo “choza” despectivamente². Sin embargo, el desprecio de los lujos que trae consigo el “palacio” están ligados en este locutor pícaro al deseo de vivir su vida libremente y no a los “beneficios morales” que le puedan reportar, como se comprueba en el siguiente ejemplo:

Tras los reyes y príncipes se vaya
quien da toda la vida por un día,
que yo me quiero andar de saya en saya (595, vv. 12-14).

2.3. Alabanza de la pobreza

La alabanza de la pobreza en los sonetos analizados en este trabajo también se expresa mediante los dos hablantes líricos contrapuestos. La voz del filósofo de los poemas morales basa su elogio en la comparación entre los pesares que le causaba la riqueza de la corte y el bienestar que trae consigo la pobreza del campo ya que “su principal cualidad reside en la tranquilidad que proporciona” (Rey, 1995: 85):

De todo lo que ignoras te aprovechas;
ni anhelas premios, ni padeces daños,
y te dilatas cuanto más te estrechas (60, vv. 12-14).

Y miro, libre, naufragar la saña
del poder cauteloso, que, engañado,
tormenta vive cuando alegre engaña (123, vv. 12-14).

En otras ocasiones la alabanza de la pobreza se realiza de forma indirecta a través de la caracterización de algún elemento. Así, la descripción de la “choza” permite destacar aquellos rasgos característicos de una vivienda humilde. Un elemento que sirve para marcar la pobreza de la casa es la mención de la “paja” entre los materiales de la choza. Así, se dice que “de paja el techo, el suelo de espadaña” (60, v. 4), que “la amarillez del oro está en la paja” (72, v. 12) o que “¿ves esa choza pobre que, en la orilla, / con bien unidas pajas, burla al Noto?” (123, vv. 1-2). Además de los materiales de la choza también se describen algunas posesiones que dan idea de la pobreza de la vivienda: “Que en mi cabaña, con mi lumbre escasa” (27, v. 12).

Por su parte, el locutor pícaro de los poemas satíricos alaba la pobreza de su vida rufianesca porque le da la libertad para vivir como él desea —entregado a los vicios propios de su estilo de vida: bebida, placeres sexuales, holgazanería...—. La innovación de los sonetos satíricos se centra en la exaltación de la libertad humana para vivir su vida como mejor le place.

Una muestra de esto son los epígrafes del soneto 519 *Prefiero la hartura y sosiego mendigo a la inquietud magnífica de los poderosos* o del soneto 529 *Felicidad barata y artificiosa del pobre* y los siguientes versos:

Mejor me sabe en un cantón la sopa,
y el tinto con la mosca y la zurrapa,
que al rico, que se engulle todo el mapa,
muchos años de vino en ancha copa (519, vv. 1-4).

² Véase lo expuesto en los apartados 2.2 y 3.1 de este trabajo.

Para tener, doy poco y pido mucho:
si tengo pleito, arrímome al cohecho;
ni sorbo angosto ni me calzo estrecho:
y cárame que soy hombre machucho (529, vv. 5-8).

2.4. Alabanza a la naturaleza

En este apartado, la voz del filósofo de los poemas morales se centra en la alabanza de la naturaleza ya que le proporciona lo necesario para su subsistencia. Es una muestra de cómo Quevedo “alaba al hombre por poner a su servicio a los elementos naturales” (Rey, 1995: 84). Así lo deja de manifiesto en los siguientes versos:

En esta soledad, que, libre, baña
callado sol con lumbre más segura,
la vida al día más espacio dura,
y la hora, sin voz, te desengaña (60, vv. 12-14).

probé la pretensión con mi cuidado,
y hallo que es la tierra menos dura.
Recojo en fruto lo que aquí derramo (124, vv. 7-9).

Por su parte, el interlocutor pícaro de los sonetos satíricos no alaba la naturaleza. Esto se explica porque el tipo de vida de los pícaros hace que no dependan del campo y sus frutos, como sí ocurría en el caso de los filósofos retirados de la corte. La voz del pícaro sólo se encarga de ensalzar aquellos alimentos —sopa y, sobre todo, vino— y rasgos —hambre— que son característicos de su vida picaresca:

Mientras que, tinto en mugre, sorbí brodio (595, v. 1).

Mejor me sabe en un cantón la sopa
y el tinto con la mosca y la zurrapa,
que al rico, que engulle todo el mapa,
muchos años de vino en ancha copa (519, vv. 1-4).

La dependencia de la bebida viene a reafirmar la idea de que esta voz no está “autorizada” para criticar los defectos de los poderosos. Sin embargo, este interlocutor de los sonetos satíricos se convierte —por este mismo rasgo— en la única capaz de ensalzar las características de su tipo de vida³, al expresar “sus instintos de glotonería en báquicos loores del vino y la comida, cuanto más grosera mejor” (Areyano Ayuso, 1984: 115):

¡Oh santo bodegón! ¡Oh picardia!
¡Oh tragos; oh tajadas; oh gandaya;
oh barata y alegre putería! (595, vv. 9-11).

Mesa y caricia, y secretillo y coche
trueco ya a quien me sufra y me emborrache (596, vv. 5-6).

En el soneto 572 también se hace referencia al hambre que se pasa en la ambiente hampesco. Este defecto es, sin embargo, ensalzado al contraponerlo

³ A este respecto, Arellano Ayuso había señalado la necesidad de estos interlocutores para este tipo de poemas al afirmar que “el elogio de lo báquico, por ejemplo, exige como locutores a personajes glotones, borrachos, y otros especímenes marginales” (1984: 214).

a la gula⁴:

Menos veces vomito que bostezo:
la hambre dicen que el ingenio aguza,
y que la gula es horca del pescuezo (572, vv. 9-11).

3. Elementos menospreciados

En este apartado se analizarán una serie de temas que son menospreciados en el *beatus ille*. La mayoría de ellos ya se han mencionado en los apartados anteriores al ser la otra cara de un tema que se alababa. Ahora se estudiarán las características propias de cada uno de ellos en los sonetos quevedianos seleccionados.

3.1. Menosprecio de la corte

Este es otro de los temas centrales del *beatus ille*. Como todos los relacionados con el rechazo de un elemento, se opone a alguno de los elogios tratados en los apartados anteriores. En este caso el menosprecio de corte es el envés de la alabanza de la aldea.

Los dos hablantes presentes en las composiciones quevedianas muestran su desprecio por la corte por motivos bien diferentes. Así, mientras la voz del filósofo de los sonetos morales hace patente su minusvaloración de la corte por el tipo de vida que en ella se desarrolla y por todos los defectos que provoca:

Para entra en palacio, las afrentas,
¡oh Licino!, son grandes, y mayores
las que dentro conservan los favores
y las dichas mentidas y violentas (79, vv. 1-4).

y vendido al desdén de los señores,
pocas horas de vida y de paz cuentas (79, vv. 7-8).

el interlocutor pícaro de los sonetos satíricos centra su rechazo de la corte en sus ansias de vivir a su libre albedrío y de disfrutar de los placeres sexuales:

Ya dije a los palacios: «adiós, choza».
Cualquier pretensión tengo por maza;
oigo el dácala y siento el embaraza,
y solamente el libre humor me goza (572, vv. 5-8).

Tras los reyes y príncipes se vaya
quien da toda la vida por un día,
que yo me quiero andar de saya en saya (595, vv. 12-14).

En estas composiciones satíricas el rechazo a la corte no se produce en favor de la virtud que busca la voz del filósofo de los sonetos morales, ya que los sonetos satíricos “express derisive renunciation of ambition and life at court, in favour of the freedom, comfort and irresponsibility of picaresque life” (Price,

⁴ El menosprecio de la gula presente en este soneto se puede relacionar con el rechazo que el apetito descontrolado sufre en otros sonetos de Quevedo, ya sean morales —véanse las composiciones 61 y 64— ya sean satíricos —véase el poema 570—.

1963: 79).

3.2. Censura de la codicia

Es uno de los temas unidos al *beatus ille* que más aparece en los sonetos quevedianos. Esto se debe a la importancia que en la época adquirió ya que la codicia “redescribe en el siglo XVII la movilidad social” (Schwartz, 1987: 232). El rechazo de la codicia se opone a la alabanza de la pobreza.

En los sonetos morales el rechazo de la codicia se basa en el conocimiento de la voz del filósofo de los desastres que produce la ambición y de las ventajas que plantea la vida de pobreza. Como señaló Rey (1995: 70) Quevedo centra su crítica “sobre la codicia en cuanto disposición de la naturaleza humana”:

De todo lo que ignoras te aprovechas;
ni anhelas premios, ni padeces daños,
y te dilatas cuanto más te estrechas (60, vv. 12-14).

Que en mi cabaña, con mi lumbré escasa,
poco tendrá la Muerte que me quite
y la Fortuna en que ponerme tasa (27, vv. 12-14).

Por su parte, el hablante de los sonetos satíricos utiliza la censura de la codicia para exaltar, una vez más, sus ansias de libertad y la independencia que le proporciona la vida picaresca:

Mientras que, tinto en mugre, sorbí brodio,
y devanado en pringue y telaraña,
en ansias navegué por toda España,
ni fui capaz de envidia ni de odio (595, vv. 1-4).

Con la fortuna el ambicioso luce,
y a los malsines y a la envidia peche,
y para otro mayor ladrón ahúche (596, vv. 9-11).

En los versos del soneto 595 se muestra el rechazo del pícaro de los sentimientos característicos de la codicia —“ni fui capaz de envidia ni de odio”—. Este desprecio se basa en el tipo de vida del locutor, si bien está regida por la pobreza —come la sopa de los mendigos en los monasterios, vive de forma itinerante en ambientes llenos de suciedad—, también lo está por la libertad que supone la existencia rufianesca. La independencia que le proporciona su tipo de vida hace que el pícaro no sienta ni ‘envidia’ ni ‘odio’. En los versos del soneto 596 el rechazo a la envidia se une al de la ambición —“con la fortuna el ambicioso luce”— con idénticos motivos a los expresados en el soneto anterior.

3.3. Menosprecio del amor

La tradición del *beatus ille* rechaza el amor pasión. Así, Agrait (1971: 50) explica que el “afán de Horacio de no comprometer en ninguna forma la tranquilidad de su cuadro le hace eliminar de la vida agrícola la pasión amorosa”. Esto hizo que en la tradición literaria no abundasen las muestras de este tema dentro del *beatus ille*, y que la mujer pasase de ser el símbolo del

amor a una compañera que ayuda a su marido en las faenas del campo. Las poesías de Quevedo reflejan la misma situación. El tema del menosprecio del amor está presente en los sonetos morales por su ausencia. La voz del filósofo, siguiendo la tradición del *beatus ille*, evita hacer cualquier tipo de referencia a la pasión amorosa e incluso no menciona a la “compañera”.

Por su parte, el hablante de los sonetos satíricos trata el desprecio del amor al supeditarlo a las ansias de disfrutar del sexo, propias de los pícaros. La el locutor prefiere los placeres sexuales al amor. De esta forma se envilece el sentimiento amoroso⁵. Así se pone de manifiesto en los siguientes ejemplos:

en ansias navegué por toda España (595, v. 3).

pago a Silvia el pecado, no el capricho (529, v. 10).

que yo me quiero andar de saya en saya (595, v. 14).

Además, conviene señalar que la imagen que se da de la mujer en estos sonetos satíricos es totalmente opuesta a la que suele aparece en la tradición sería de este tópico. Esto se puede constatar en los dos últimos ejemplos mencionados en los que la mujer aparece como mero objeto sexual al que se puede comprar o perseguir.

4. Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha podido constatar que tanto en la poesía moral como en la satírica de Quevedo se trata el tema del *beatus ille*; pero los poemas morales reflejan un desarrollo tradicional del tópico⁶, mientras que las composiciones satíricas muestran innovaciones. El cambio de la voz lírica —filósofo *versus* pícaro— trae consigo nuevas ideas que hay que desarrollar —temas, escenarios, protagonistas...—. El *beatus ille* se renueva así en su parodia y evita su anquilosamiento en una serie de fórmulas repetitivas.

De esta forma, el *beatus ille* quevediano de los sonetos morales se convierte en “la huida del mundo de un desengañado en busca de sosiego espiritual” (Sánchez Alonso, 1924: 43) mientras que en los sonetos satíricos refleja ‘la huida de la corte de un desharrapado en busca de la libertad que le proporciona la vida picaresca’.

Al mismo tiempo, la renovación del *beatus ille* sirve para burlarse de un tópico ya establecido en la tradición literaria. Esta parodia se puede realizar por la amplia tradición del *beatus ille* en los Siglos de Oro lo que permite que los lectores reconozcan el elemento que se satiriza. La parodia se elabora rebajando la “categoría” de la voz lírica. Los poemas serios exigen un interlocutor con prestigio —filósofo— mientras que los poemas satíricos

⁵ Así, lo señaló Arellano Ayuso al explicar que “otros elementos que contribuyen poderosamente a la degradación del sentimiento amoroso en la sátira, son la presencia del mal venéreo, la obscenidad y la escatología” (1984:65-66).

⁶ Rey (1995: 210) al referirse al tratamiento del *beatus ille* en los poemas morales quevedianos señaló que no “implica eliminación de rasgos, sino síntesis, el mejor indicio de que la tradición es contemplada desde una atalaya renovadora”.

necesitan un locutor marginal —pícaro—.

Como bien afirmaba Agrait “la literatura de la época prácticamente agota toda la gama de posibilidades líricas del tema, desde la fiel traducción de Horacio, hasta especímenes en los que el tema se desvirtúa en no pequeña medida” (Agrait, 1971: 146). En este trabajo se ha podido constatar cómo Quevedo recurre a distintos enfoques para tratar en su poesía el tópico aquí estudiado. A través de esos recursos el *beatus ille* descubre nuevos horizontes que enriquecen el tópico al mismo tiempo que se ríe de él.

BIBLIOGRAFÍA

- AGRAIT, Gustavo (1971): *El beatus ille en la poesía lírica del Siglo de Oro*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico.
- ALONSO, Dámaso (1976): “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo” en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, pp. 494-580.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio (1984): *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- BLECUA, José Manuel, ed. (1996): Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta.
- IFFLAND, James (1979): “«Antivalues» in the burlesque poetry of Góngora and Quevedo”, *Neophilologus*, LXIII, 2, pp. 220-237.
- PRICE, Reece Merthyr, (1963): “A note on three Satirical Sonnets of Quevedo” *Bulletin of Hispanic Studies*, XI, pp. 79-88.
- REY, Alfonso, (1995): *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia.
- SÁNCHEZ ALONSO, Benito (1924): “Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo”, *Revista de Filología Española*, XI, pp. 32-62 y 113-153.
- SCHWARTZ LERNER, Lía (1987): “Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género”, *Edad de Oro*, VI, pp. 215-234.
- , (1989): “Sátira y filosofía moral: El texto de Quevedo”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, pp. 619-627.
- SCHWARTZ LERNER, Lía e Ignacio ARELLANO, eds. (1998): Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica.
- SOBEJANO, Gonzalo (1978): “Prólogo” en Gonzalo Sobejano, ed., *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus.
- VAÍLLO TORRES, Carlos (1978): *La poesía satírica de Quevedo*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.

EL PERIPLO DE LA PARADOXOGRAFÍA: DE LA GRECIA HELENÍSTICA A LA ESPAÑA RENACENTISTA

José Gallardo Moya
Universitat de València

1. Definición de la paradoxografía

¿Qué es la paradoxografía? Una definición canónica nos la presentaría como una literatura de lo maravilloso y extraordinario, que acogía todo tipo de relatos sobre sucesos curiosos y asombrosos, fenómenos insólitos y prodigiosos o seres y objetos, sencillamente, increíbles y fantásticos, que así de amplio y surtido es el catálogo de este género. Fue una literatura muy específica, surgida y desarrollada en la Grecia helénica y exportada por todo su amplio radio de influencia. Extractaba y compilaba informaciones de muy diversa naturaleza, fundamentalmente escrita, aunque también oral, con la intención básica e irrenunciable de maravillar al curioso lector, sin poses didácticas.

Estas informaciones recibían el nombre genérico de *parádoxa*, un tipo especial de anécdota propio de la literatura greco-latina, aspecto que conviene analizar con más detenimiento.

El análisis etimológico de la voz *parádoxa* corrobora el acierto de la definición ofrecida anteriormente. *Paradoxografía* viene a ser 'escritura de paradojas'. Este vocablo inicial procede de la expresión griega παράδοξον, que significa 'contra la opinión, la creencia' o 'contra lo esperado', por lo que hay que entender los *parádoxa* como afirmaciones que van contra la opinión común establecida y chocan con los conocimientos de un momento dado. Es más, los antiguos griegos consideraban παράδοξος todo aquello que, desde su particular sistema cognoscitivo, era inesperado, extraño, maravilloso, prodigioso, raro, portentoso, asombroso, excepcional, insólito...

Precisamente, la función primordial de los *parádoxa*, de lo maravilloso, es generar en el lector el θαυμάσιον¹, la maravilla y el asombro, pues en ello radica el placer intelectual que cautiva al receptor de la paradoxografía, absorbido por la atractiva propuesta de conocer lo ajeno, extraño, ignorado y novedoso.

Este género presenta aspectos tremendamente interesantes, como sus complejos precedentes, su fuerte contextualización histórica o sus motivaciones

¹ Deriva del verbo griego θαυμάζω, 'estar o quedar admirado, sorprenderse, extrañarse, maravillarse'.

epistemológicas. En primer lugar, la literatura paradoxográfica es el resultado de la maduración conjunta durante la etapa helenística (IV a.C.-I a.C.) de una extensa serie de tradiciones, movimientos y componentes literarios previos de la literatura griega antigua.

Según F. Javier Gómez Espelosín (1996: 13-26), la paradoxografía helenística hunde sus raíces en un rico humus de tradiciones textuales, siendo cuatro sus componentes esenciales: la historiografía jonia, la historiografía helenística, la escuela peripatética y la filosofía estoica, a los que habría que sumar diversos antecedentes e influencias que acogió como factores de configuración: la literatura homérica, la logografía jonia, la historiografía de Heródoto, la periplografía y los relatos de viajes, la historiografía pre-helenística y la literatura utópica.

Respecto a su contexto histórico, hay que observar que la expansión alejandrina estableció una serie de lazos no sólo políticos, militares o económicos, sino también culturales, con unas tierras que hasta ese momento eran más o menos opacas, por lejanas y desconocidas para los griegos, ancladas, a menudo, en los relatos míticos. Se impuso, por ello, un proceso de asimilación cognoscitiva de estas novedosas realidades: países, geografía, razas, fauna y flora... La lejana India y la misteriosa Etiopía se convirtieron, así, en proveedoras oficiales de maravillas y asombros.

El nuevo género se configuró desde sus inicios como una literatura de lectura, selección, extracción y compilación de obras previas² de muy diversa naturaleza que contenían una serie de micro-saberes de naturaleza anecdótica muy variada —hidrología, zoología y botánica, geografía y geología, fisiología, etnografía, teratología, etc.—, todos ligados a la historia natural y caracterizados por su rareza y exotismo, pero, sobre todo, por su capacidad para sorprender y asombrar al lector.

Monografías históricas, tratados naturales, descripciones geográficas y etnográficas, relatos de viajes, informes de exploradores, entre otro tipo de textos, fueron consultados con fruición y sus materiales maravillosos y prodigiosos seleccionados, extraídos y compilados —también distorsionados— en colecciones dirigidas a un público ávido de rarezas y curiosidades y poco dado a la lectura y digestión de las fuentes originales.

2. Los paradoxógrafos griegos

Los proveedores de esta literatura de extravagancias y curiosidades formaron una extensa nómina, todavía mal conocida, en la que destacan autores como Calímaco de Cirene, Antígono de Caristo y su *Colección de*

² Para Gómez Espelosín (1996: 27), "la paradoxografía nace, sin duda, a la sombra de las grandes bibliotecas helenísticas y, en especial, de la más famosa de todas ellas, la de Alejandría". También la de Pérgamo, en Asia Menor, actual Turquía. Estos ingentes depósitos de saber bajo la especie de miles de volúmenes de papiro y pergamino facilitaban enormemente la labor compilatoria de los colectores de *excerpta*, como, por ejemplo, el poeta Calímaco de Cirene, director y catalogador de la Gran Biblioteca, considerado el fundador oficial de esta literatura.

historias curiosas, el misterioso Apolonio con sus *Historias asombrosas*, la *Colección de costumbres asombrosas* de Nicolao de Damasco, Flegón de Trales con su obra *Sobre los prodigios* o el Pseudo Aristóteles y sus *Relatos maravillosos*³.

La *Colección de historias curiosas*, atribuida tradicionalmente a Antígono de Caristo, es una abigarrada compilación de 173 anécdotas que contiene los temas más representativos del género paradoxográfico, con amplias secciones sobre zoología, las aguas, fisiología humana, o temas menores como las plantas, los lugares o elementos primordiales como el aire y el fuego.

Apolonio, por su parte, es, junto a Antígono de Caristo y Flegón de Trales, el tercero de los paradoxógrafos cuya obra nos ha sido transmitida de forma directa en un mismo manuscrito medieval. Sus *Historias asombrosas* se presentan como una colección de *mirabilia* y se datan a mediados del siglo II a.C. Este colector muestra cierta predilección por los famosos taumaturgos o hacedores de maravillas de la Antigüedad, la botánica y la fisiología humana, pero, sorprendentemente, no presta casi atención a las curiosidades hidrológicas.

Flegón de Trales, prosiguiendo, es uno de los paradoxógrafos más representativos del género, dada la buena transmisión, calidad y novedad —según los parámetros de los *parádoxa*— de su obra. Fue un notable recopilador de prodigios, autor de dos repertorios de *mirabilia* muy significativos: *Sobre los prodigios* y *Sobre hombres longevos*. Su temática se centra en el mundo humano, ladeando los temas tradicionales del género. El primer texto amontona noticias extraordinarias de osamentas de gigantes, fantasmas y resucitados, andróginos y metamorfosis sexuales, escritos oraculares, partos de engendros aberrantes o casos de fertilidad monstruosa, marcando una vía que sería muy atendida posteriormente durante siglos.

Y, para finalizar esta rápida presentación de la paradoxografía griega, trataremos los *Relatos maravillosos*. Se trata de una obra datada en la segunda mitad del siglo III a.C. que ya a partir del siglo siguiente circuló profusamente atribuida a Aristóteles. El espurio *De mirabilibus auscultationibus*, como se le ha conocido en latín y que hoy adscribimos genéricamente al Pseudo Aristóteles, es un texto rico y heterogéneo en materiales y fuentes que abarca las áreas y contenidos comunes del género. Destaca el caudal de elementos zoológicos, así como la atención a los minerales y su extracción, y, por el contrario, sorprende la escasa presencia de los habituales *parádoxa* sobre las aguas o, en menor medida, la botánica.

³ Hemos seleccionado a aquellos autores cuyas obras han llegado desde la Antigüedad en un estado aceptable. Otros nombres son: Filostéfano, Arquéalo, Mírsilo, Filón, Ninfodoro, Agatárquides... Remitimos a Gómez Espelosín (1996), de donde extraemos los datos sobre los paradoxógrafos griegos.

3. La paradoxografía latina

La paradoxografía, más allá de la etapa helenística fundacional, fue también considerada una vianda exquisita durante la etapa romana imperial, formando parte del trasvase del eje político y cultural a Roma, donde empapó multitud de géneros, autores y obras⁴. El caso especial de Flegón de Trales, el liberto griego al servicio del emperador Adriano, gran admirador de Alejandro Magno, prueba este movimiento. Por lo tanto, el viejo género griego halló natural acomodo en la literatura latina, especialmente en marco de las misceláneas, dada su innata mutabilidad y flexibilidad.

Precisamente, estas obras misceláneas preñadas de *thaumasia* y *mirabilia* eran pasatiempo, según Albin Lesky (1968: 885), de colectores y epitomadores dedicados, al igual que los paradoxógrafos griegos, a compilar colectáneas de extractos de textos antiguos, especialmente de colecciones y misceláneas previas.

Uno de ellos fue Claudio Eliano, que vivió alrededor del período 175-235 d.C. En Roma, fue un conocido colector de *excerpta* procedentes de sus múltiples lecturas de obras de todo tipo. Fruto de este trabajo son los 17 libros de su *Historia de los animales*, definida por Lesky (1968: 885) como un “amontonamiento de curiosidades zoológicas”.

Mas, para Scholfield (1971: I, XII-XIII), el tono sostenido de esta obra, con relatos sorprendentes que van desde lo meramente curioso hasta lo imposible, siempre con la búsqueda y ofrecimiento de lo exótico y lo impactante, permite alinear a este autor con los paradoxógrafos más que con los exponentes de la historia natural.

Con todo, en la paradoxografía latina sobresale de un modo especial la figura de Julio Obsecuente, del que muy poco sabemos. Sí parece seguro que, en el siglo IV de nuestra era, escribió su famoso *Liber prodigiorum*, texto que ofrece una rica monografía de prodigios en la que se compila un gran número de sucesos y fenómenos extraordinarios e inexplicables —muy del gusto de una Roma supersticiosa y decadente— registrados desde la fundación de Roma hasta el fin de la República, con noticias sobre lluvias de meteoritos, sangre o leche, tormentas destructivas, objetos celestes luminosos, animales parlantes, estatuas sangrantes y engendros monstruosos.

4. La paradoxografía de la Edad Media

Claro que el interés por la paradoxografía no concluyó con la caída de Roma, de modo que el género tuvo un notable cultivo a lo largo de la Edad Media, sostenido sobre la enriquecedora continuidad cultural que se estableció entre ambos períodos.

⁴ Así el viejo género griego de las *periégesis* o descripciones geográficas y obras como la *Graeciæ descriptio* de Pausanias, los *Mirabilia* de Liciano Muciano y la *Cosmographia, sive De situ orbis* de Pomponio Mela. También la historiografía, ejemplificada por la *Bibliotheca historica* de Diodoro Sículo, y la historia natural, con la magna *Historia natural* de Plinio el Viejo.

La obra paradigmática de este ingente trasvase cultural es la primera enciclopedia de la naturaleza que conocemos, la *Historia natural* de Plinio el Viejo. Esta compilación divulgativa en 37 libros fue convertida en fuente principal de la ciencia medieval, en la que gozó de una inigualable autoridad y prestigio. En ella, Plinio, dentro de su diluvio de datos e informaciones, recopiló toda clase de materiales paradoxográficos de la tradición griega, fundamentalmente, pero también romana, que pasaron al acervo cultural de la Edad Media europea, extendiéndose por amplias zonas de su producción literaria. Y precisa Anca Crivăţ (2003)⁵ que, gracias a ello, se siguió cultivando el *thesaurus mirabilium* coleccionado por Plinio, que fue visitado por figuras tan brillantes como san Agustín en su *De civitate Dei* o san Isidoro de Sevilla en sus *Ethymologiae*.

Pero la misma función, respecto a la tradición paradoxográfica, cumplió también la *Polyhistor, sive Collectanea de memorabilibus aut mirabilibus mundi* del geógrafo latino del siglo III d.C. Cayo Julio Solino, ampliamente conocida en el Medioevo como *Polyhistor* —o *El erudito*—. Se trata de una colección que abarca descripciones de la geografía, la etnografía y la historia natural del mundo antiguo conocido, llena de curiosidades y maravillas presentadas en un orden topológico, y cuyos materiales fueron extraídos fundamentalmente de la citada *Historia natural* de Plinio, la geografía de Pomponio Mela y la obra de Suetonio Tranquilo. Es una compilación bastante fantasiosa en la que abundan noticias sobre piedras, plantas y animales, tribus extrañas o razas monstruosas de hombres como los neuros, los cinomolgos o los átomos. Proveyó de bestias raras o fantasiosas como el parander, la leucocrota o la mantícora a los bestiarios medievales

De una forma u otra, la profunda asimilación de la paradoxografía clásica por la Edad Media era inevitable para una larga y heterogénea época que prestó una notable atención a lo maravilloso como forma de conocimiento, hasta el punto de erigirse en una sólida categoría transversal presente en toda la estratigrafía social y, por ello, en el centro del imaginario medieval. Por esta razón, el medievalista Jacques Le Goff (1999: 295), con su habitual maestría y precisión, apuntó que “lo que arrastra la adhesión de los espíritus medievales no es lo que se puede observar y probar mediante una ley natural, mediante un mecanismo regularmente repetido. Al contrario, es lo extraordinario, lo sobrenatural o, en todo caso, lo anormal. La ciencia misma tomó por objeto con mayor interés lo excepcional, los *mirabilia*, los prodigios. Terremotos, cometas, eclipses, esos son los temas dignos de admiración y de estudio. El arte y la ciencia del Medioevo acceden al hombre mediante el extraño rodeo de los monstruos”.

La reconfiguración de la paradoxografía clásica en la literatura medieval se precisa de una forma significativa en el conocido género de los libros de viajes, herederos de la antiquísima tradición de los periplos y los relatos de viajes de la Grecia antigua. Un tipo concreto de relatos de viajes, los clasificados como imaginarios, viajes en el mapa caracterizados por la ficcionalización de la

⁵ Véase el capítulo IV, “El discurso geográfico e histórico en los libros de viajes medievales”.

materia, hizo suyo el deseo de maravillar al lector mediante una imaginación desbordante que se nutría de la lectura, extracción y recreación de textos previos de todo tipo, repitiéndose así, casi idénticamente, el viejo *modus operandi* de los paradoxógrafos clásicos.

De tal modo que textos como *El libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandeville, el anónimo *Libro del conocimiento* o el *Libro del infante don Pedro de Portugal* de Gómez de Santisteban, catalogados como ficticios, acogen plenamente lo prodigioso y extraordinario en sus febriles páginas, prodigándose en anécdotas, noticias, fenómenos o curiosidades de los cuatro ríos y la vegetación del Paraíso Terrenal, las ubérrimas tierras del Preste Juan, o, en fin, sobre el increíble catálogo de riquezas, plantas, árboles, animales y hombres monstruosos de espacios isleños legendarios, donde se refleja la notable fertilidad de los *mirabilia* insulares y orientales: Taprobana, Tylos, Scolera, Crisa y Argira, en el Océano Índico.

Por otra parte, esta misma sed de lo maravilloso como forma de conocimiento dentro del sistema cultural del Medioevo alienta también en lapidarios, herbarios y libros de alquimia u otras pseudociencias, pero, especialmente, en los preciosos bestiarios de la mal llamada “Edad Oscura”. Eran éstos libros que proponían una zoología predominantemente fantástica de forma equivalente a la geografía maravillosa de los relatos de viajes ficticios.

Por las bellísimas páginas de los bestiarios, pululan seres de una variada naturaleza, desde la maravillosa del monoceros, el basilisco, el halcyon o la leucrota, hasta animales exóticos para la Edad Media, pero reales, como el elefante, el ibis o el pez torpedo, junto al halcón, la víbora o el simio. Este amplio espectro temático se enriquece con piedras preciosas y plantas míticas como el berilo, la magneto, el árbol perindens o la mandrágora, todo ello acorde con la variedad de tonos de la paradoxografía clásica.

5. La paradoxografía en el Renacimiento

También el siglo XVI mostró una significativa atención a lo asombroso e insólito. En efecto, dos son las condiciones y causas de lo que podemos llamar la reformulación renacentista de la paradoxografía clásico-medieval. En primer lugar, la fértil conjunción de la imprenta y el humanismo, que propició un florecimiento de la literatura clásica que renovó a autores como Antígono de Caristo, Apolonio, Flegón de Trales, el Pseudo Aristóteles, Solino o Julio Obsecuente. Sus obras, convenientemente editadas y extractadas, se convirtieron, así, en solicitados catálogos de *mirabilia*, de curiosidades y rarezas, consultados por nuevos epitomadores de toda clase e intención: el *De prodigiis* (1526) del italiano Polidoro Virgilio, leído por Cervantes, el *Norica sive de ostentis libri duo* (1532) del filólogo protestante Joaquín Camerario y, especialmente, el *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* (1557) del polígrafo Conrado Licóstenes, una magna historia universal de los prodigios y maravillas desde la creación del mundo hasta su tiempo.

Y, en segundo lugar, el hecho de que esta renovada atención tuviera lugar en el marco excepcional de una Europa que se hallaba inmersa, al igual

que la Grecia helenística engendrada por Alejandro Magno, en un absorbente proceso de expansión geográfica y, consecuentemente, cultural sin precedentes inmediatos. La expansión por aguas y costas de ambos lados del Atlántico y del Índico y la dilatación por América plantearon un reto formidable para el sistema epistemológico establecido del mundo occidental, que se vio forzado a absorber un ingente caudal de nuevos y extraños conocimientos que escapaban, en gran parte, a la capacidad de asimilación y comprensión intelectual del momento.

En definitiva, este antiguo interés se filtró por los resquicios de autores, obras y géneros, como, por ejemplo, las colectáneas de *memorabilia* y *notabilia*, así el *Memorial de cosas notables* (1564) de Íñigo López de Mendoza, IV duque del Infantado. Mas donde halló razonable posada lo paradoxográfico en los largos caminos de nuestra literatura renacentista fue en las misceláneas de raíz humanística, cuya natural flexibilidad permitía al compilador la inclusión de un interesante cargamento de materiales extraordinarios que garantizaban la amenidad y la erudición, como bien entendieron Pedro Mexía, Antonio de Torquemada y Luis Zapata.

La *Silva de varia lección* de Mexía, gran pórtico del género misceláneo en el siglo XVI, se abre a la paradoxografía de la mano del extenso elenco de autoridades con las que trabaja el humanista sevillano, entre las que destacaremos a compiladores de la talla del Pseudo Aristóteles, Flegón de Trales, Plinio, Solino, Diodoro Sículo, Eliano, Pomponio Mela, Plutarco o Alejandro de Alejandro, todos ellos creadores de tratados o colecciones empapados de lo asombroso y “espantable”.

El catálogo paradoxográfico de la *Silva* recoge muchos de los temas y secciones característicos de la paradoxografía clásica, un fértil sustrato que es enriquecido con motivos más propiamente medievales: fisiología humana, zoología, botánica, litología, gemología, hidrología, medicina, astronomía, sin olvidar trazas de alquimia o la ciencia de los bestiaros, los lapidarios y los herbolarios. Este conjunto, en fin, convive, por mérito del innovador planteamiento de Mexía, con noticias y relatos históricos, reflexiones doctrinales o científicas, hechos y dichos memorables o anécdotas variadas, otorgando a la obra ese grato sabor misceláneo que garantizó su asombroso éxito.

Al reto lanzado por la *Silva de varia lección* respondió, años más tarde, el *Jardín de flores curiosas* (1570) del astorgano Antonio de Torquemada, un erudito fascinado por la Naturaleza, por sus maravillas y prodigios. Y así es: nos encontramos ante una obra desbordante de elementos extraordinarios, hasta el punto de que podemos calificarla de auténtica miscelánea paradoxográfica. Se erige, por derecho propio, en el texto más representativo de la literatura paradoxográfica en lengua castellana.

Y es que Torquemada potencia extraordinariamente el *θαυμάσιον* como objetivo y función de total relevancia en su obra. Ello es el resultado de su apuesta personal por pasmar y deslumbrar al lector al precio que sea, de garantizarle el placer del acto intelectual de maravillarse. Su afición anticuaria, tan humanística, le induce a coleccionar a manos llenas los contenidos tradicionales del género, trabajando, en método y materia, como un

paradoxógrafo *stricto sensu*, como un nuevo Flegón de Trales o un redivivo Solino.

Así, a lo largo de sus seis tratados en forma dialogada, encontraremos partos múltiples y aberrantes, razas monstruosas, osamentas descomunales, ríos, fuentes, hierbas, piedras y animales de raras propiedades, casos de generación espontánea, espíritus, magia y demonología, maravillas de las tierras septentrionales...

También la *Varia historia* de Luis Zapata, compuesta alrededor de 1592, presenta una firme y clara voluntad taumatúrgica, esto es, un deseo autorial de maravillar y “espantar” a sus lectores como criterio de creación, de tal forma que, por intención y contenidos, la paradoxografía constituye de una de sus matrices fundamentales de género.

Esta miscelánea, donde la anecdótica de lo maravilloso y asombroso se disuelve en el *totum revolutum* del conjunto, desarrolla una reconfiguración propia de la paradoxografía que se sustenta sobre una interpretación subjetiva de “lo admirable”, condicionada por la personalidad renacentista, humanística, española y nobiliaria de Zapata. Alienta en sus páginas la idea de actualizar la vieja materia paradoxográfica con un soplo fresco de nuevos materiales modernos extraídos de la memoria vital. Por ello, junto a una atención muy desigual y totalmente desestructurada de las secciones tradicionales de la paradoxografía sobre la zoología, las plantas, las aguas, las piedras, los seres y razas monstruosas o las catástrofes y prodigios naturales, hallamos contenidos más novedosos y personales: los milagros eucarísticos o marianos, tan lejos ya de los prodigios paganos de Julio Obsecuente, las habilidades, aptitudes y cualidades extrañas de hombres admirables, por los que sentía una sorprendente curiosidad, o una paradoxografía propiamente caballeresca que ofrece un amplio repertorio de “maravillas en armas”, anécdotas insólitas de justas, torneos o juegos de cañas, rarezas de duelos y desafíos o extrañezas de cetrería y montería. “Quod rarum, carum”.

BIBLIOGRAFÍA

- CRIVĂȚ VASILE, Anca (2003): *Los libros de viajes en la literatura medieval española* <www.unibuc.ro/eBooks/filologie/AncaCrivat/> [Consulta: 4-3-2005].
- GÓMEZ ESPELOSÍN, F. Javier, ed. (1996): *Paradoxógrafos griegos. Rarezas y maravillas*, Madrid, Gredos.
- LE GOFF, Jacques (1999): *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, Paidós.
- LESKY, Albin (1968): *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos.
- MEXÍA, Pedro (1989): *Silva de varia lección*, ed. A. Castro Díaz, 2 volúmenes, Madrid, Cátedra.

- OBSECUENTE, Julio (1990): *El libro de los prodigios*, ed. A. Moure Casas, Madrid, Ediciones Clásicas.
- SCHOLFIELD, Alwyn Faber, ed. (1971): Claudio Eliano, *On the Characteristic of Animals*, 3 volúmenes, Cambridge, Harvard University Press.
- SOLINO, Cayo Julio (2001): *Colección de hechos memorables o El erudito*, ed. F. J. Fernández Nieto, Madrid, Gredos.
- TORQUEMADA, Antonio de (1982): *Jardín de flores curiosas*, ed. G. Allegra, Madrid, Castalia.
- ZAPATA DE CHAVES, Luis (1999): *Miscelánea o Varia historia*, ed. A. Carrasco González, Llerena, Editores Extremeños.

“MADRUGÓN DEL CIELO”, “VIRGOS MONTESES”: LA BURLA DE LOS MITOS EN EL *ORLANDO* DE QUEVEDO

Marta González Miranda
Universidade de Vigo

Es obra nacida [el *Orlando*] de un propósito de parodia, de la necesidad de hundir en una ridícula caricatura el absurdo mundo de Boiardo; pero hay más, aunque al final sea preciso reconocer que todo concurre a realizar este primer intento en la forma más expresiva. El poeta sigue la trama del cuento de Boiardo, pero deja que su fantasía inquieta busque su inspiración en los más diversos mundos poéticos. (Malfatti, 1964: 49)

Dentro del amplio catálogo paródico de Quevedo el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado*¹ ocupa un lugar sumamente importante. Si bien es cierto que el *Orlando* se erige como una parodia de la poesía épica caballeresca, en concreto del *Orlando Innamorato* de Boiardo², en su interior cabe también la burla de la mitología, tema recurrente en la obra quevediana³. En efecto, a pesar de que en el *corpus* literario de Quevedo se halla un tratamiento respetuoso de los mitos con una funcionalidad estética, moral o intimista, es innegable su tendencia hacia una óptica satírico burlesca⁴.

La peculiaridad del *Orlando* con su particular combinación de un estilo culto y un estilo vulgar —*cenismo*—, se refleja también en la alternancia de referencias mitológicas respetuosas e irreverentes, incluso un mismo personaje o episodio mitológico es tratado de ambos modos, si bien prevalece el sesgo burlesco. Este breve trabajo se circunscribe exclusivamente al estudio de las referencias mitológicas empleadas por Quevedo en el *Orlando* con una función satírico burlesca. Tres son las vertientes principales hacia las que se orienta la burla de los mitos en la obra: la parodia de determinados tópicos literarios, la ridiculización de algunos de los personajes del *Poema* y la propia degradación de los personajes mitológicos.

El primer lugar, mediante el empleo de la mitología en el *Orlando*, Quevedo se burla y critica determinados tópicos literarios. Así, la mención

¹ Citaré por Quevedo (1971).

² La trama del *Orlando* quevediano deriva directamente del canto I y de 29 estrofas del Canto II del *Orlando Innamorato* de Boiardo.

³ Además de Júpiter, Apolo, Marte, Venus, Diana, Hero y Leandro, etc., en su obra no faltan los personajes del infierno mitológico —Plutón, Caronte, Cerbero...—, los héroes de la guerra de Troya y otros seres mitológicos —Caco, los cíclopes, las sirenas...—.

⁴ Sobre las recreaciones burlescas de los mitos en Quevedo, véase Arellano (1984: 224-50), Romojaro (1998) y Guerrero Salazar (2002).

directa o velada de las musas y de la Aurora y de Apolo supone no sólo la desvalorización de estas figuras mitológicas sino también la parodia del tópico literario de la invocación a las musas y del tópico literario del amanecer y del atardecer. Las musas constituyen uno de los referentes míticos sobre los que más incide la burla en la obras festivas del siglo XVII. El poeta dedica una octava del *Orlando* a la parodia de la invocación a las musas que los poetas solían realizar al inicio de los poemas para recibir la inspiración de estas deidades:

Vosotras, nueve hermanas de Helicon,
virgos monteses, musas sempiternas,
tejed a mi cabeza una corona
toda de verdes ramos de tabernas;
inspirad tarariras y chacona;
dejad las liras y tomad linternas;
no me infundáis, que no soy almohadas;
embocadas os quiero, no invocadas (I, 25-32).

Desde el principio, es evidente el tono humorístico de la invocación, al iniciarse la estrofa con el apóstrofe “Vosotras” al que sigue en aposición cuasi paralelística tres expresiones de gran transparencia y notablemente despectivas: “nueve hermanas de Helicon, virgos monteses, musas sempiternas”. Llama la atención el sintagma “virgos monteses” formado a imitación de otras expresiones conocidas como “gatos, ciervos o cabras monteses” y sugerida por la ubicación de las musas en el Monte Parnaso. Frente a la tradicional apelación a las deidades para cantar las peripecias del tema en la manera precisa a la altura del asunto, la voz poética del *Orlando* solicita una “corona de verdes ramos de tabernas” y que le inspiren “tarariras” y “chacona”. Los “verdes ramos de tabernas” se colocaban en las puertas o paredes de las tabernas para indicar que allí se vendía vino o, incluso, que cualquier cosa estaba en venta. El término “tararira” equivale a “chanza” o “alboroto” y la “chacona” es un tipo de baile que suele aparecer como lascivo y descompuesto en las sátiras de la época⁵. La adición de la paronomasia “invocadas / embocadas” de claro valor obsceno, supone la atenuación de la dilogía del verbo “infundir” con las acepciones de “inspirar” e “introducir una cosa en otra”, dado que prevalece el segundo significado. Por último, el carácter de súplica que posee toda invocación es sustituido por un tono autoritario y de mandato. En suma, los “virgos monteses”, los “verdes ramos de tabernas”, las “tarariras y chacona”, los juegos de palabras con “infundáis” y “embocadas / invocadas”, el contexto lingüístico y el tono imperativo dominante, representan la destrucción del tópico del ruego a las musas, pues, se asimila la invocación a una canción báquica y las musas a las prostitutas. La octava del *Orlando* presenta, pues, un ambiente tabernario, ausente totalmente en la tradicional

⁵ Las referencias a la “chacona”, baile con connotaciones lascivas, y a la “lira” parecen apuntar a la musa Terpsicore, que se representa con aire jovial, esbeltez, etc. Expone Ripa (1987: 114-18) que “se pintará en forma de doncella de alegre y bello rostro. Ha de ir sosteniendo una cítara —lira, arpa—, viéndose que la tañe, y llevará en la cabeza una corona de plumas de variados colores, siendo algunas de Urraca. Irá además bailando con gracioso donaire [...] gobernado Terpsicore todo lo referente a las danzas y bailes”. Alonso Veloso (2003: 28-34) ofrece un detallado estudio de la iconografía y las funciones que la tradición atribuyó a la musa Terpsicore.

invocación a las musas y construido o, mejor, deformado mediante las jocosas agudezas quevedianas.

En la poesía grave, Quevedo recurre a la Aurora y a Apolo para recrear un ambiente idílico o para ponderar la belleza de la amada, pero, resultan más interesantes las desmitificaciones que el poeta construye de ambos dioses. La burla de Apolo y de la Aurora, personajes mitológicos más castigados en el *Orlando*, está íntimamente relacionada con la burla del amanecer y del anochecer. El motivo de la hora mitológica comienza en los poemas de Homero y está presente en la literatura española desde sus orígenes hasta el neoclasicismo, aunque sin duda, será en el Siglo de Oro cuando se explote su presencia tanto en la representación seria como burlesca⁶. A lo largo del *Orlando* se recrean burlescamente dos amaneceres y un atardecer:

En la barriga de la blanca Aurora,
en el solar antiguo de los días,
donde hace pucheros, donde llora
el alba aljofaradas perlesias;
en la parte del cielo más pintora,
donde bebe la luz sus niñerías;
en el nido del sol, adonde el suelo,
entre si es no es, le ve en mal pelo,
un poderoso príncipe reinaba,
de grande tarazón del mundo dueño,
donde la India empieza y donde acaba
la murria el sol y la Tricara el ceño (I, 81-92).

Ya las chafarrinadas de la aurora
burrajeaban nubes y collados,
y el platero del mundo, que le dora,
asomaba buriles esmaltados (II, 153-156),

En esta burla de la hora mitológica, se emplea uno de los procedimientos más recurrentes en la parodia quevediana de los mitos, que consiste en hacer descender a los dioses al plano humano. La comicidad es mayor cuando los personajes míticos experimentan sensaciones o actividades humanas y se desenvuelven en contextos triviales. El primer fragmento presenta a la Aurora “haciendo pucheros”, asimismo, se hace referencia a la “murria” del sol, esto es, a una “especie de tristeza y cargazón de cabeza, que obliga al hombre a andar cabizbaxo y melanchólico” (*Autoridades*), sensación exclusivamente humana que acompañada por el término “acabar” —“acaba la murria el sol”— designa metafóricamente el lugar por donde sale el sol, el Oriente. En el segundo fragmento, la Aurora se mueve de nuevo en el terreno de lo humano, pues los términos “burrajea” —“hacer con la pluma diversos y no ordenados rasgos, líneas y letras en el papél. También se toma por escribir largo, y con rasgos, como suelen los escribientes y escribanos” (*Autoridades*)— y “chafarrinada”

⁶ No se puede dejar de citar aquí el famoso fragmento del *Quijote* en el que se parodia el amanecer: “Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la ancha y espaciosa faz de la tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora” (Cervantes, 1976: 23).

—“borrón, tachón, rasgo, ò golpe de pluma ò brochón mal formado, sin orden y al aire” (*Autoridades*)— aluden a actividades humanas, aunque en el fragmento poseen valor metafórico para representar las luces del alba. El apelativo despectivo “platero”, que inmediatamente nos recuerda el famoso poema quevediano “Bermejazo platero de las cumbres”, alude, como en el mencionado soneto, al dios Apolo, quien muestra “buriles esmaltados”, esto es, los primeros rayos del sol. Además de la personificación de los dioses, se emplean otros recursos que quiebran la imagen poética del amanecer: la animalización del dios Apolo, al que se compara con un ave, la alusión a partes poco nobles del cuerpo de la Aurora, su “barriga”, la utilización de apelativos despectivos para referirse a las divinidades o la combinación del lenguaje vulgar “le ve en mal pelo” y del lenguaje culto “aljofaradas perlesías”, unidos al tono infantil que dan a los versos los términos “hacer pucheros” y “niñerías”.

Similares técnicas se repiten en la parodia del anochecer:

Ya el madrugón del cielo amodorrado
daba en el Occidente cabezadas,
y pide el tocador, medio dormido,
a Tetis y un jergón y dos frazadas (II, 41-44).

Apolo interviene, si cabe ahora de manera más notoria y evidente, en contextos situacionales ajenos a su esfera. El verso “madrugón del cielo amodorrado” alude metafóricamente y sin cesar la humanización —dado que la “modorra” es una sensación que padece exclusivamente el ser humano—, a Apolo-Sol. Dado que el sol marca el inicio del día es el “madrugón del cielo” y el adjetivo “amodorrado” se refiere al “cansancio” del sol, indica, pues, el atardecer cuando el sol pierde su intensidad. Además, éste “da cabezadas” y, “medio dormido”, pide a Tetis “el tocador [...] un jergón y dos frazadas”. De este modo, el dios Apolo adquiere una figura grotesca con su gorro de dormir, su cama y sus mantas, hecho vulgar e impropio de una divinidad. La elección de Tetis no es arbitraria, puesto que la morada de la diosa de las aguas suele situarse en el extremo Occidental, donde el sol termina su curso diario. Prevalece la comicidad cuando los dioses se desenvuelven en el terreno de la realidad cotidiana, como en este fragmento del *Orlando* en el que Apolo se prepara para acostarse. El empleo del aumentativo y la elección de un lenguaje vulgar agudizan la ridiculización de Apolo y destruyen la imagen tópica de la puesta del sol.

En segundo lugar, en el *Orlando* se recurre a algún signo mítico para mofarse de algunos de los personajes de la obra. Es evidente que en estos casos destaca la sátira del personaje en cuestión, pero el elemento mitológico queda igualmente rebajado dado que forma parte de una comparación o metáfora, cuyo referente real siempre resulta sobradamente ridiculizado. La principal innovación del *Orlando Innamorato* de Boiardo —obra que, como ya se refirió, Quevedo sigue muy de cerca en esta particular recreación de las gestas de los paladines de Carlomagno—, es presentar al caballero Orlando enamorado, estado que Quevedo recoge, siempre parodiándolo, en su *Poema*:

Canto los disparates, las locuras,
los furores de Orlando enamorado,
cuando el seso y razón le dejó a oscuras
el dios enjerto en diablo y en pecado (I, 1-4).

A Orlando se lo moteja de loco y no en virtud de la pasión amorosa, como ocurría en la obra de Boiardo, sino debido a un impulso diabólico y pecaminoso. La imagen que representaba a Cupido como un niño se destruye en el *Poema* por la alusión a éste mediante la expresión despectiva bimembre: “el dios enjerto en diablo y en pecado”, que lo convierte, pues, en un demonio, vocablo que no sólo señala su fea apariencia, sino que además lo relaciona con el infierno y con el mal, íntimamente ligado al vocablo “pecado” que lo acompaña. Por otro lado, el contexto lingüístico con la incorporación de frases hechas del registro popular y familiar como “dejar a oscuras” insiste en la desmitificación del dios⁷ y, sobre todo, en la desvalorización del protagonista del *Poema*.

Otra de las figuras más respetadas de la mitología clásica es Eneas, personaje del que se sirve Quevedo en el *Orlando* para desvalorizar a los italianos que acuden a la fiesta del emperador en París:

Vinieron italianos como hormigas,
más preciados de Eneas que posones;
llenas de macarrones las barrigas,
iban jurando a fe de macarrones (I, 177-180).

La referencia a Eneas encierra una dilogía —siguiendo la máxima conceptista de Gracián (1988: II, 53) del “significar a dos luces”— ya que mediante este término se alude al héroe troyano y al sustantivo común “eneas”, entrada que el *Diccionario de Autoridades* define como “hierba que nace en partes húmedas [...] y sirven para hacer los asientos de las sillas caseras en que se sientan comúnmente las mujeres” y que entra en relación con el término próximo “posones”, que es una “especie de asiento” (*Autoridades*). El juego con los dos significados de “eneas” posibilita el rebajamiento de los italianos y del personaje mitológico, al que se le atribuye la fundación de Roma, dado que pone en burlesca relación de superioridad el orgullo que los italianos sienten por su héroe y el que sienten los posones por la planta con la que se fabrican. De algún modo, ambos —italianos y posones— son descendientes de “eneas”.

Ferragut y Argalía en el fragor de la lucha se identifican hiperbólicamente con “dos Etnas que martillan dos Vulcanos” (II, 384). La comparación de los valientes combatientes con el dios del fuego y de los herreros viene dada por las múltiples chispas que producían las estocadas de sus férreas espadas, de este modo, el duelo entre los caballeros queda reducido a la mera actividad de una fragua. El símil desvaloriza la supuesta lucha, a los combatientes y al propio dios Vulcano, rebajado a la categoría de un herrero.

La Fortuna, que en la poesía grave de Quevedo es una representación de la Providencia o simplemente una fuerza que gobierna al ser humano y que controla los sucesos de la vida, es el blanco de las amenazas de los paladines de Carlomagno en un sorteo que decidirá el orden en el que éstos se

⁷ La referencia burlesca a Cupido no está lejos de otras desmitificaciones del dios de otros poemas quevedianos, en los que ataca los tópicos manidos con que se solía representar. El poeta lo convierte en el productor de relaciones prostibularias, muy lejos de las relaciones idílicas, y no escatima en insultos mordaces.

enfrentarán al hermano de Angélica para conseguir a la princesa. La frivolidad con la que los caballeros mencionan a la Fortuna unida al carácter infantil que tiñe la estrofa desvaloriza tanto a los caballeros como a la diosa Fortuna⁸:

Añusga Ferragut, atisba Orlando;
Estáse haciendo trizas Oliveros,
Montesinos se está desgañitando,
y todos juntos quieren ser primeros:
a la Fortuna están amenazando,
si los saca segundos o terceros,
cuando un niño inocente de mantillas,
a sacar empezó las cedulillas (II, 9-14).

No menos importantes son las alusiones mitológicas a la destrucción de Troya por los griegos en el siguiente fragmento:

Déjame en paz y métesme la guerra
dentro del corazón con tus tramoyas;
ningún paso que das el golpe yerra
en mis entrañas, nuevamente Troyas,
pues los engaños de Sinón encierra,
como el Paladión, tu rostro en joyas (II, 577-582).

Las referencias mitológicas —Troya, Sinón, Paladio— forman parte de la retahíla de acusaciones que Ferragut encolerizado dirige a Angélica, al verse rechazado y engañado por ella. Sinón era el espía que los griegos habían dejado en Troya para que los avisara cuando los troyanos metieran el enorme caballo de madera en la ciudad, este personaje a pesar de ser apresado en ningún momento reveló la emboscada que habían tramado los griegos. El “Paladio” es una estatua divina dotada de propiedades mágicas que representaba a la diosa Palas. Mediante estas referencias eruditas se compara a Angélica con Sinón, pues ésta bajo su hermosura —“rostro en joyas”—, también guardaba un secreto, en efecto su presencia en la corte de Carlomagno obedece al intento de destruir su imperio. Además, la leyenda troyana se relacionaba también con el estado amoroso del sujeto poético, pues el incendio y la posterior destrucción de la ciudad simbolizaban su pasión y su abandono. Este sentido, aunque traspasado por el tamiz de la burla, es en el que debe entenderse el verso “en mis entrañas nuevamente troyas” mediante el que el personaje del *Poema* alude a su amor por Angélica. Resulta sorprendente e incongruente que estas referencias a la guerra de Troya estén puestas en boca de Ferragut, un personaje caracterizado como rudo, grosero y vulgar. Acorde

⁸ Es inevitable en este punto referirse *La Hora de todos* y *La Fortuna con seso*, obra en la que, como el propio título indica, la Fortuna cobra protagonismo. Sin ánimo de adentrarme en el difícil tema de la interpretación de la Fortuna en la obra literaria de Quevedo, reproduzco las palabras de Guerrero Salazar (2002: 212 3n) al respecto: “Quevedo acude a este ente abstracto potenciando todos sus valores —astrológicos, mitológicos, cristianos, etc.—, según le conviene al contexto literario, político, moralizante o religioso en el que se esté moviendo. A menudo se da el sincretismo entre los distintos aspectos, lo que dota a la Fortuna de una gran ambigüedad: su carácter puede fluctuar entre positivo y negativo; su actuación puede presentarse más o menos azarosa, ya se presente como diosa pagana que actúa de modo independiente, o como ejecutora de la Providencia divina [...] Ante esta fuerza mitológica cristianizada, Quevedo propone la filosofía estoica como modelo donde encontrar una actitud espiritual adecuada para conseguir la aceptación del destino humano”.

con el personaje están, sin embargo, la utilización del aumentativo con claro valor despectivo “paladión”, el juego de palabras con el nombre de la ciudad “troyas” y la paronomasia “troyas / tramoyas”, la expresividad fónica es otro de los múltiples recursos de los que se sirve Quevedo para potenciar la producción de efectos burlescos.

La última de las vías que adopta la burla de los mitos en el *Orlando* es la propia parodia de los personajes mitológicos. Aunque menos significativa que la parodia de tópicos literarios o que la degradación de personajes del *Poema* a través de signos míticos, en el *Orlando* se ridiculiza al Sueño, a Ulises, a Pegaso y a Marte. Se alude al Sueño, mediante el sintagma apelativo “hermanillo de la Muerte”, en el que el uso del sufijo diminutivo se carga de connotaciones despectivas que rebajan a la divinidad; en efecto, es muy frecuente en la parodia quevediana de la mitología, el empleo del diminutivo tanto en el nombre propio del dios como en su atributo o en un sintagma referido a él con el objetivo de desmitificarlo. La desvalorización del Sueño está acompañada en la misma octava por la de Ulises, denominado ofensivamente “embustero griego”. Al héroe griego se le atribuye la cualidad negativa de mentiroso y, además, su “audaz” técnica en el enfrentamiento con el cíclope queda reducida a “brindis repetidos”, el verdadero vencedor en la emblemática lucha fue, pues, el vino:

El hermanillo de la Muerte luego
se apoderó de todos sus sentidos,
y soñoliento y plácido sosiego
los dejó sepultados y tendidos:
no de otra suerte el embustero griego,
a poder de los brindis repetidos,
acostó la estatura del Cíclope
en las estratagemas del arrope (I, 869-872).

Pegaso, el caballo alado y veloz sobre el que las musas cabalgaban y que simboliza la fama de las hazañas, cuya velocidad se designa mediante su carrera y su vuelo, es tachado de “matalote”, término que el *Diccionario de Autoridades* define como “la caballería mui flaca, trótona y de mal paso”, con la consiguiente desvalorización del animal mitológico:

poco es correr, pues aun volando tardo;
matalote juzgara yo a Pegaso
para seguir al justador gallardo (II, 636-638).

La alusión al dios Marte no exenta de ironía al que la prevenida Angélica se refiere en el *Poema*, representa el azar de la guerra:

Restituyóse el alma la afligida
doncella, y dijo: “Lo que puede el arte
disponer con prudencia prevenida
no es bien dejarlo al ímpetu de Marte (II, 497-500).

La condensación que caracteriza el estilo de Quevedo, multiplica las posibilidades expresivas y significativas de la recurrencia a ciertos episodios mitológicos. Se ha comprobado cómo, además de la destrucción de determinados tópicos literarios o del rebajamiento de los personajes del Olimpo y de sus fábulas, en el *Orlando* la utilización de los signos míticos sirve también

para degradar a los personajes del *Poema*. En este proceso de desvalorización de los mitos, Quevedo se sirve de diferentes mecanismos que van desde el empleo de apelativos despectivos, pasando por la utilización de diferentes registros de la lengua o juegos de palabras, al uso de la *fictio personae* o de la metáfora. Con frecuencia el poeta incluye las referencias mitológicas en contextos metafóricos que dificultan notablemente su interpretación. Son muy variadas las expresiones que Quevedo emplea para aludir a cualquier personaje o episodio mitológico, unidas por un sutil, pero siempre fundado hilo. Asimismo, no faltan las menciones de signos míticos para referirse a cualquier realidad con la que el magín de Quevedo capta y establece un vínculo, que los lectores, siempre desafiados por su agudo conceptismo, tendrán que adivinar.

El tratamiento burlesco de los mitos en el *Orlando* se sitúa dentro de la destopificación general que sobre las fábulas míticas construye, en particular, Quevedo en su obra literaria y, en general, se lleva a cabo en la literatura festiva del siglo XVII con el deseo global de romper con un sistema cerrado y reiterado hasta el hastío. Si bien es verdad que las fórmulas empleadas para conseguir ese objetivo común son diferentes según el autor. En este sentido, afirma Romojaro (1998: 159):

En cuanto a los textos míticos, los de Góngora y Lope se acercan más al humor, la ironía y la parodia, mientras que los casos más cáusticos de la sátira a partir, o a través, del mito habría que atribuirselos a Quevedo.

Es verdad que en el *Orlando*, Quevedo no utiliza esa sátira tan corrosiva que opera en otros textos en los que hace intervenir a los dioses en contextos del hampa o germanía y no escatima en insultos mordaces, pero no se debe olvidar que el objetivo principal del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* es la parodia de la poesía épica y de sus heroicos protagonistas, de modo que la burla feroz y despiadada recae sobre la materia carolingia, de la que se sirve para la composición de la obra. El estudio de las referencias mitológicas con una función burlesca muestra, como revelaba la cita de Malfatti con la que se abre este trabajo, que la recurrencia a los signos míticos es uno más de los múltiples medios de los que se sirve Quevedo para la consecución de la parodia de la poesía épica y contribuye a erigir el *Orlando* como una de las grandes obras cómicas del siglo XVII.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO VELOSO, María José (2003): *La poesía satírica de Quevedo: La Musa Quinta, Terpsícore*, Tesis de Doctorado, Vigo, Universidad de Vigo.
- ARELLANO, Ignacio (1984): *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa.
- BOIARDO, Matteo Maria (1970), *Orlando Innamorato*, ed. L. Garbato, Milán, Marzorati.
- CERVANTES, Miguel de (1976), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa-Calpe.

“MADRUGÓN DEL CIELO”, “VIRGOS MONTESES”: LA BURLA DE LOS MITOS EN EL *ORLANDO* DE
QUEVEDO
Marta González Miranda

GRACIÁN, Baltasar (1988): *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia.

GUERRERO SALAZAR, Susana (2002): *La parodia quevediana de los mitos. Mecanismos léxicos*, Málaga, Universidad de Málaga.

QUEVEDO VILLEGAS, Francisco (1964): *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, ed. M. E. Malfatti, Barcelona, Sociedad Alianz de Artes Gráficas.

———, (1971): *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, tomo III, Madrid, Castalia.

RIPA, Cesare (1987): *Iconología*, Madrid, Akal.

ROMOJARO, Rosa (1998): *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos.

HECHICERAS DESAMADAS Y BRUJAS DESA[L]MADAS: AMOR Y MAGIA EN LA LITERATURA DE LOS SIGLOS DE ORO

Eva Lara Alberola
Universitat de València

El amor perdido es un tipo especial de fracaso [...]. Es un recordatorio de que algunos logros nunca llegan, no importa con qué devoción los hayamos deseado; de que algunos monos jamás serán hombres, aunque pasen todas las edades del mundo (Ian Caldwell y Dustin Thomason, *El enigma del cuatro*).

Tota vis magice in amore consistit (Marsilio Ficino).

La presente comunicación va a tratar de dar respuesta a algunas incógnitas sobre las relaciones entre amor y magia en el desarrollo y la actuación de dos tipologías femeninas: hechiceras y brujas¹. Decía Ovidio en su *Arte de amar*, refiriéndose a la relación directa entre amor y magia:

Se verá fallido quien acuda a las artes hemonias y emplee lo que arrancó de la frente de un potranco. Para conservar un amor de nada servirán las hierbas de Medea ni las nenias de los Marsos, acompañados de cánticos mágicos. La princesa del Fasio habría retenido al hijo de Esón y de igual modo Circe a Ulises, si el amor pudiese conservarse con exorcismos sólo. No son de ningún provecho los filtros que se dan a las jóvenes y que provocan palidez; los filtros dañan el espíritu y son proclives a producir la locura (Ovidio, 1990: 119).

Este autor habla del fracaso, uno de los principales conceptos al profundizar en los personajes femeninos mágicos de la tradición tanto grecolatina como hispánica. Circe y Medea fracasan y también lo harán muchas de las hechiceras que cobren vida en las páginas de los libros y, sobre todo, las brujas.

¹ Tras mis investigaciones, concluyo —y presento aquí esta diferenciación a grandes rasgos—, de acuerdo en muchos puntos con Caro Baroja, que la hechicera es un personaje que existe desde antiguo —pensemos en las hechiceras clásicas—, normalmente urbano e independiente, que actúa en soledad y no pertenece a ningún grupo. La bruja es un personaje relativamente moderno, cuyo antecedente es la hechicera clásica, que se caracteriza por pertenecer a una secta y adquirir sus poderes gracias a un pacto con el diablo.

Ovidio no otorga credibilidad a la magia amatoria; pero esto no será lo que opinen algunos expertos de los siglos XV, XVI y XVII, que sí confiarán en la efectividad de los remedios mágicos amorosos²; al igual que muchas de las hechiceras urbanas que los practican y los ciudadanos que acuden a demandar sus servicios. El principal objeto de debate girará en torno a la posibilidad de forzar el libre albedrío. Esta cuestión genera muchas dudas y discusiones. Lo que nunca se pone en tela de juicio es la colaboración del diablo, el cual ejercita lo que le es propio: la tentación³. La caída suele producirse. Tanto en la mentalidad de Ovidio, en representación de la tradición pagana, como en la mentalidad cristiana, las prácticas amorosas mágicas se consideran perniciosas. Ovidio se refiere en concreto a la probabilidad de que los filtros puedan conducir a la enfermedad o a la locura⁴. Tanto las leyes paganas como las cristianas condenaron la hechicería en general desde bien temprano⁵.

Dejando de lado estas consideraciones, entremos de lleno en la relación que mantienen el amor y la magia en tres tipos de personajes femeninos mágicos: la hechicera celestinesca, la hechicera mediterránea y la bruja⁶. La íntima relación entre la magia y el amor se puede manifestar de distintas formas. La podemos observar claramente en la utilización de la magia amatoria, por parte de las celestinas y algunas hechiceras mediterráneas; a través de la seducción encantadora, el control mental y las ofrendas mágicas en las hechiceras mediterráneas; y en forma de relación amorosa entre el diablo y la bruja en el caso de esta última.

En el caso de las hechiceras celestinescas, en tanto éstas son precisamente el puente entre el desamor y el amor correspondido, destaca la práctica de la *philocaptio* o ligadura, basada en la creencia de que se pueden tanto ligar como desligar voluntades, muy al contrario de lo que expresaba

² Los autores del *Malleus maleficarum* y sus seguidores sí darán credibilidad a los distintos tipos de maleficios y, especialmente, los sexuales (Sprenger y Kraemer, 1976: 109-120).

³ “Esta cuestión de los filtros de amor es de enorme importancia y de gran actualidad, pues hoy día se administran muchos filtros de éstos. Los que llegan a caer en conflictos amorosos con frecuencia acaban proponiendo a sus amantes pócimas de amor para enardecerles: quien se halla dominado por el deseo piensa que con ello reduce a su voluntad la castidad de la persona deseada. En primer lugar hay que señalar que no hay nada, en la composición de estas pociones, capaz de forzar al amor la libre voluntad del hombre. En opinión de los médicos, estos filtros no provocan el amor, sino a veces la locura. [...] La opinión generalizada es que, en la mayoría de los casos, esta invocación no es realmente herética, ya que se invoca en estas circunstancias al diablo para que haga precisamente lo que es su cometido: tentar” (Eimeric y Peña, 1983: 84-85).

⁴ Este hecho concreto lo refiere Cervantes en *El Licenciado Vidriera*.

⁵ Pensemos en las leyes del *Fuero Juzgo* o en las que aparecen en *Las siete partidas* de Alfonso X y, en el terreno religioso, en los distintos sínodos y concilios, como el Concilio de Elvira (300-306), el II Concilio de Braga (572), el IV Concilio de Toledo (633), el XII Concilio de Toledo (681), etc.

⁶ Las distintas tipologías se perfilan prácticamente solas. Se detectan rápidamente las diferencias que hacen necesaria una clasificación distinta de cada uno de los personajes. En cambio, no ocurre lo mismo con las subcategorías, más difíciles de establecer. El trabajo con arquetipos lo inaugura Julio Caro Baroja, pero la ausencia de estudios literarios al respecto hace que esta línea de investigación quede estancada. Yo aprovecho las categorizaciones de Caro Baroja y añado otras nuevas.

Ovidio⁷. La línea que une la magia con el amor no se esboza por sí sola; exige, en la tradición cristiana, un dibujante que la trace. Ese artista no es otro que Satán⁸. En ocasiones aparecerá de forma aislada y, en otras, acompañado de algunos secuaces o sustituido por ellos. Existen multitud de demonios dispuestos a hacer cuanto esté en su mano por ayudar a una de esas celestinas que los invocan, como ministras del averno, provocando el amor o, mejor dicho, la lujuria entre un hombre y una mujer. Se trata del amor loco, no encauzado hacia el matrimonio. Se trata de un gozo sin fin, de vivir el presente, de experimentar la necesidad de la persona amada, el placer, la sensualidad, el sexo. Pero podemos afirmar que no se trata más que de un falso amor que conduce a la locura, porque ha sido provocado por la magia, como decía Ovidio. No es un sentimiento real, es una falacia, una alteración de la normalidad y de la moralidad: una trasgresión. Los enamorados transgreden toda una serie de presupuestos sociales y también las celestinas son transgresoras, puesto que ejercen un oficio que no está bien visto en tanto son las grandes incitadoras, como alcahuetas, y las grandes pecadoras, como hechiceras. Se les supone un pacto diabólico, aunque sea implícito, oculto, y ellas mismas no conozcan la gravedad de sus prácticas. A su vez, estas celestinas saben mucho del amor, sobre todo del erótico. Son poseedoras de todo un *ars amandi* encaminado principalmente al interés⁹. No olvidemos que están indisolublemente vinculadas al mundo de la prostitución. La necesidad de ganarse el pan y el desamor que sufren en su vida impulsa a la hechiceras celestinescas a poner en práctica toda una serie de rituales que sirvan como apoyo a la alcahuetería que ejercen. Concertar amores entre terceros es un modo de proyectar sus propios anhelos y sus propias frustraciones, y también es un servicio social, claro está. El desamor conduce a los afectados a solicitar los servicios de las alcahuetas-hechiceras, al tiempo que la falta de amor —masculino / social— y de protección y sustento ha llevado a la mujer a trabajar como prostituta, primero, y como tercera, paralelamente o después. Es también el desamor el responsable de que se haga necesario un oficio como el que desempeñan estas féminas de los

⁷ Algunos aspectos de la teoría amorosa española del siglo XV tienen implicaciones naturalistas. Determinados aspectos erotológicos se derivan de la misma concepción mágica del mundo que tienen los escritores medievales. Tanto la magia natural —planteamientos platónicos y de tradición hermética— como la magia negra —magia demonológica— se imbrican en la tópica amorosa. Se trata de un pensamiento de índole científica y universitaria que se refleja claramente en La Celestina. Avicena y, siguiendo a éste, Bernardo de Gordonio recomiendan que es un buen remedio para curar al enfermo de amor, si otros medios más lícitos fallan, traer viejas para que denigren a la persona amada. Y llegado un momento absolutamente crítico, el amor hereos se puede curar, según Villalobos, de la siguiente forma: “después vejezuelas le deuen traer / a que le deslíguen que bien saben dello”. Se incluye la magia entre los procedimientos para liberar al amante del padecimiento (Cátedra, 1989: 85-87).

⁸ “Todas las supersticiones y hechicerías (vanas) las halló y enseñó el diablo a los hombres; y por esto todos los que las aprenden y ejercitan son discípulos del diablo, apartados de la doctrina y ley de dios, que se enseña en la santa iglesia católica. [...] Porque la santa escritura dice que dios aborrece todas las vanidades: que son las supersticiones y hechicerías. [...] Y todos los que ponen esperanza de enriquecer o ser dichosos por aquellas cosas, sepan de cierto que en ello ofenden a dios y sirven al diablo con quien tienen pacto secreto de amistad” (Ciruelo, 1978: 39 y 78).

⁹ En relación con esto es interesante la Carta que aparece en el Testamento de Celestina, en la que ésta da consejos amorosos a una de sus pupilas (Periñán, 1979: 159).

arrabales. Son mensajeras de Eros. En su vejez ya no practican la magia amatoria en su propio beneficio, pero sí lo hicieron en su mocedad y su madurez: existen testimonios varios¹⁰. En su juventud intenta sacar partido de sus conocimientos, de su condición de mujer y, cómo no, de su cuerpo y de su belleza. En su vejez, mucho más experimentada, aplica todo lo que sabe para ganarse la vida a la vez que es la Gran Madre: la redentora. El desamor la lleva a utilizar remedios mágicos, primero para sí y, más tarde, para paliar los problemas de los otros. Esa es una forma de entrega, aunque siempre medie la ganancia. No olvidemos que las celestinas poseen una filosofía vital pragmática.

Todas estas afirmaciones las podemos comprobar en las piezas de la literatura celestinesca en que la magia representa un papel, como: *La Celestina*, *Égloga de Plácida y Vitoriano*, *La lozana andaluza*, *Farsa de la hechicera*, *Segunda Celestina*, *Auto de Clarindo*, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *Tragedia Policiana*, *El caballero de Olmedo*, *La Dorotea*, etc. Además, en una gran parte de estas piezas la hechicera es castigada y recibe la muerte como pago a sus diabólicos servicios.

La hechicera celestinesca es una mujer desamada, pero no se la puede juzgar como fracasada en la misma medida en que se puede hablar de fracaso en el caso de la hechicera mediterránea. Las hechiceras como Circe y Medea y, junto a éstas, sus descendientes o sus recreaciones hispánicas fracasan estrepitosamente en el amor. Poseen unos poderes mágicos inigualables que las hacen ser temidas y respetadas, pero no consiguen sus propósitos cuando se trata del amor. Veamos de qué cualidades presume la Circe de *El mayor encanto amor* de Calderón (1635) y después juzguemos:

El canto entiendo a las aves¹¹, / y a las fieras los bramidos, / siendo para mí / agüeros, o vaticinios, / cuantos pájaros al aire / vuelan ramilletes vivos. / [...] La armonía de las flores, / que en hermosos laberintos / parece que es natural, / sé yo bien que es artificio; / pues son planta en que el cielo / estampa raros avisos, / por las rayas de la mano / la Quiromancia examino, / [...] del hombre la Geomancia. / En la tierra cuando escribo / mis caracteres en ella, / y en ella también consigo / la Píromancia cuando / de su centro, de su abismo / hago abrirse las entrañas, / y abortar a mis gemidos / los difuntos que responden / de mi conjuro oprimidos: / mas que mucho, si al infierno / tal vez obediente he visto / temblar de mí, si tal vez / sus espíritus aflijo. / [...] Estos Palacios fabrico, / deleitosas selvas fundo, / y montes incultos finjo. / [...] La vida cobro en tributo / de todos los peregrinos. / [...] Y Porque fuese mi Imperio / más raro, y más exquisito, / esas fieras, y esos troncos / todos son vasallos míos, / que los troncos, y las fieras / viven aquí con instinto; / pues árboles racionales / son hombres vegetativos. / Esta soy, y con mirar / el Sol a mi voz rendido, / la Luna, y mi acción atenta / obediente a mi suspiro, / toda la caterva hermosa / de los Astros, y los Signos, / con saber, que cuando quiero / el cielo empañó, que vibro / los rayos, que de las nubes / aborto piedra, y granizo, / que hago estremecer los montes, / caducar los edificios, / titubear todo ese mar, / y penetrar los abismos. / Y finalmente, trocarse / los hombres sin albedrío / en varias formas, teniendo / ya en las peñas obeliscos, / ya en las cortezas sepulcro, / y ya en las grutas asilo (Calderón, 1997-98: 5-7).

¹⁰ Véase Cirac Estopañán, 1942; Sánchez Ortega, 2004.

¹¹ Modernizo grafías y acentuación.

A pesar de todas las capacidades mágicas de Circe, la maga no consigue retener a Ulises. Sí existe una relación entre ellos, pero no es más que el rendimiento del hombre a la seducción femenina, asentada sobre la base del erotismo. A la decisión por parte del griego de permanecer en el palacio de la diosa contribuye el propio entorno encantado, ya que Circe no puede usar su poder contra él, pues está protegido. La joven hechicera no triunfa ni a través de la magia ni a través de sus cualidades de mujer. La historia de esta maga es la historia del fracaso amoroso. Circe, que puede dominar a los hombres y trocarlos sin albedrío en varias formas, es incapaz de retener a Ulises. El fracaso es, sin duda, una forma de castigo, puesto que en la sociedad patriarcal griega, primero, e hispánica, después, no está bien vista la supremacía femenina y las hechiceras, por su misma condición, pueden llegar a estar por encima del resto de los mortales. Demostrar que existen cosas que no pueden conseguir es dar una importante lección: su poder no es absoluto. La mágica tiene su punto débil: se enamora. La pérdida amorosa —como leíamos en nuestra primera cita— es un tipo especial de fracaso y, por ello, la traición o la marcha del amante hace naufragar a las hechiceras no parcialmente, sino en su totalidad: como féminas y como mágicas.

Decíamos que la hechicera, en tanto perteneciente al género femenino, tiene un punto débil: se enamora y, además, se entrega. El caso de Medea es uno de los más dramáticos de toda la historia de la literatura occidental. Francisco de Rojas Zorrilla recrea parte de la trama de la vida de esta semidiosa en *Los encantos de Medea* (1640), el segmento más trágico, en el que la joven ejecuta su terrible venganza. Sus capacidades se perfilan en este fragmento:

Pídeme, que las estrellas¹² / arranque desde su móvil; / manda, que al Sol desvanezca, / y le haga caer al mar. / ¿Quieres, di, que las arenas / ponga en el cielo por Astros? / Las aves haré que vengan / de sus nidos a tus plantas; / a esa serpiente Lernea, / Hércules más valeroso, / haré que a rendirte venga, / como el dragón encantado, / las debidas obediencias. / Yo soy Medea, Jasón, / la que te estima tan tierna, / que te paga pensamientos / a suspiros, y a finezas (Rojas Zorrilla, 1997-98: 155).

La suma de sus variopintos poderes no le otorga la posibilidad siquiera de recuperar a su amante, el cual dio palabra de ser su marido. La magia, que ella presenta a Jasón como ofrenda de amor, no le devolverá lo que ha perdido, pero sí le permitirá vengarse, asesinando a su contrincante, Creusa, al padre de ésta y a sus propios hijos ante la mirada angustiada de Jasón.

Del mismo modo, Martesia, hermana de Menalipe, reina de las amazonas en *Amazonas en las Indias* de Tirso de Molina (1635), es una grandísima hechicera que los españoles temen y que consideran bruja diabólica —aunque no es tal cosa—:

Dudas discreto¹³, pero no te espantes / que tal divinidad mi pecho encierra, / que oráculo soy, pasmo de esta tierra: / los hombres y los brutos / veneran mis preceptos absolutos, / los tigres, los leones, / sierpes y basiliscos, / habitantes de esos arduos riscos, / vendrán (si los convoco) en escuadrones. / Las islas animadas /

¹² Modernizo grafías, acentuación y puntuación.

¹³ Modernizo grafías, acentuación y puntuación.

promontorios de escamas y de espinas, / (ballenas digo) de mi voz forzadas, / cubrirán esas olas cristalinas, / y desde ellas, poblando estas arenas / alistaré caimanes y ballenas. / No están de mis conjuros / los Astros, los Planetas tan seguros, / que si los doy un grito, / no truequen por mis plantas su distrito: / escalas pongo al cielo, / sobre los vientos vuelo, / y a imitación del Sol (que al Indio admira) / mi agilidad (como él) los Orbes gira (Tirso, 1997-98: 182).

Martesia no logra que Carvajal permanezca a su lado y Pizarro junto a su hermana, pero no sólo eso: ni siquiera consigue que los conquistadores escuchen sus vaticinios acerca del terrible final de Carvajal, y el trágico desenlace se produce. Esta última amazona-hechicera es un ejemplo claro del prototipo de la hechicera mediterránea, de estilo seductor. Es una descendiente de la estirpe de las semidiosas clásicas, como Circe y Medea. El patrón se repite, y una y otra vez veremos fracasar, de formas distintas, a la mágica.

La bruja es un caso aparte. Se trata de una figura que exige toda una cosmovisión para ser comprendida. Es hechicera y mucho más, sobrepasa todos los límites establecidos. La bruja no posee los poderes que veíamos en Circe, Medea y Martesia. Es una mujer desvalida que consigue todas sus capacidades gracias a un pacto diabólico (Castañega, 2001: 35-37). Simplificando sobremedida la cuestión, podríamos decir que la hechicera nace y la bruja se hace. La hechicera puede adquirir unos conocimientos a través del estudio y la experimentación. A la bruja los conocimientos le vienen dados desde fuera por Satán, que, previamente, exige su pago. La bruja es inculta mágicamente hablando, tal como la presentan los tratados y las relaciones de los procesos, géneros en los que nace y crece este personaje antes de saltar a la literatura de creación.

En realidad, se puede hablar de dos brujas distintas: 1) la bruja-idea —concepto—, que es la que se perfila en los textos teóricos. 2) La bruja literaria —hispanica—, que, de algún modo, recrea la bruja-idea o tipo, pero también puede deconstruirla. Sólo a partir del Romanticismo, la bruja-idea y la bruja literaria hispanica van a coincidir.

En cuanto a la relación amor y magia en el caso de las brujas, interesan particularmente las teorías de Bryan Levack, sobre las cuales podemos fundar nuestras siguientes afirmaciones. La bruja fue uno de los personajes más temidos y precisamente se la temió, aunque era una persona de clase social muy baja, de escasos recursos económicos, sin cultura ni poder político y de nula influencia en la sociedad, por su supuesto poder mágico nocivo y por ser una aliada del diablo, aunque su magia era mucho más tosca que la de las grandes hechiceras. Según Levack, algunas brujas intentarían realmente practicar rituales de magia negra y, en muchísimas ocasiones, una magia beneficiosa. Aquéllas que podían sanar, se daba por hecho que también podían hacer enfermar:

Al igual que la bruja-maga, la bruja diabólica [...] no era una figura totalmente imaginaria. En una época de hambrunas, precios en alza (refiriéndose al siglo XVII), salarios en descenso y reducción general del nivel de vida, la tentación para las clases bajas [...] de buscar un pacto con el diablo para mejorar su suerte era grande. Si esas mujeres hablaban realmente con un ser sobrenatural cuando sellaban pactos o no, es algo que no nos concierne; lo que realmente importa es que ellas

creían que de verdad llegaban a establecer un pacto con el diablo (Levack, 1994: 296).

Las hipótesis de historiadores y antropólogos intentan buscar explicaciones para un fenómeno que se dio en la realidad; a nosotros nos interesa el funcionamiento literario, pero a través de lo real podemos llegar a la literatura y viceversa. Las palabras de este investigador nos hacen reflexionar sobre las motivaciones de las supuestas brujas a la hora de ingresar en la secta. La bruja fue la mujer más desamada de todos los tiempos. Su carencia afectiva en todos los sentidos y aspectos imaginables suponía un gran fracaso vital. La brujería, así entendida, nacía de la desesperanza, que conducía a la desesperación y a la búsqueda de una salida. El desamor que recibía y sentía no podía quedar impune y se transformaba en odio. La marginalidad odió a la oficialidad y halló esperanza en el rey de los caídos: Luzbel. Demos la razón a Levack en el hecho de que no nos interesa si se produjeron pactos o no, nos importa el hecho de que hubo personas que creyeron en ellos y así se reflejó en los documentos y en la literatura. La bruja pasa así de desamada a desalmada y practica todo el mal que puede como forma de liberación. En ese reducto tiene ella el poder que le había sido negado hasta entonces. Ha buscado el amor en otros brazos: los de Satán.

Los expertos que construyeron el universo brujeril, y debatieron una y otra vez sobre él, afirmaban que la bruja entraba a formar parte de esta secta por una clara razón: su lujuria¹⁴. Estas mujeres buscaban el goce de todos los deleites imaginables y sólo lo encontraban en el reino del diablo. Los aquelarres eran las reuniones en que todas las prácticas prohibidas por la religión católica se ejecutaban. La bruja mantenía relaciones sexuales con el diablo. Por ello se la consideró su amante. El demonio se beneficiaba de esa relación, porque conseguía adeptos, y la bruja también se beneficiaba, pues adquiría poder y respeto. No obstante, la historia de amor entre Satán y la bruja también es una historia fracasada. La amada es abandonada, traicionada cuando más necesita a su galán. De nuevo, el engaño y la pérdida. Esa pérdida, ese fracaso los hallamos ejemplificados en varias piezas hispánicas áureas. Hemos de aclarar, eso sí, que no abundan en absoluto los textos literarios de creación en los que la bruja aparezca como personaje. Sin embargo, los pocos de los que disponemos son muy significativos.

Antonio de Torquemada, en el tratado tercero del *Jardín de flores curiosas*, reproduce algunos relatos que ha extraído de textos teóricos o que, según alguno de los dialogantes, ha escuchado narrar. En la mayoría de dichos cuentos la bruja fracasa de un modo u otro, porque el diablo la engaña o la abandona. Veamos un ejemplo:

Quiero deciros lo que cuenta Fray Alonso de Castro, por autoridad de Pablo Grillando, en el tratado *De hereticis*, y es que una mujer en Italia, que había probado

¹⁴ “Y más son de las mujeres viejas y pobres que de las mozas y ricas porque, como, después de viejas, los hombres no hacen caso de ellas, tienen recurso al demonio, que cumple sus apetitos. [...] Por esto, pensando que el demonio suplirá sus apetitos, más son engañadas las viejas y pobres. [...] Y ninguno se ha de maravillar si no les da cosa que les pueda aprovechar” (Castañega, 2001: 36-37).

esta arte diabólica, vino a ser llevada por el demonio a hallarse en uno de sus ayuntamientos, y como ya volviese para su casa, habiendo gozado de aquellos sucios y abominables deleites, siendo cerca de la mañana, sonó la campana que en Italia se acostumbra a tañer a aquella hora, para amonestar al pueblo que hagan oración, y en oyendo el sonido, el demonio que le traía la soltó y se fue, y ella quedó en un campo muy lleno de espinas, cerca de la ribera de un río, y un mancebo que la conocía muy bien, acaso, pasó entonces por allí de camino; y como ella le viese, llamóle. [...] El mancebo, muy maravillado, llegándose a ella, le preguntó qué era lo que le había acaecido para estar de aquella manera y en aquel lugar tan apartado, y ella quiso encubrirlo, fingiendo algunas mentiras para disimular la verdad; y [...] viendo que su mentir no le aprovechaba, prometió de decirle lo que pasaba, con que él también le prometiese de tenerlo perpetuamente en secreto; y como el mancebo se lo asegurase con juramento, ella le dio crédito y le contó llanamente todo lo que había pasado. [...] El mancebo, entendido el negocio, la llevó secretamente hasta ponerla en su casa, sin que nadie la viese, y ella le dio muchos dones porque no la descubriese. Pero, finalmente, él, fiándose de un amigo suyo, le contó lo que pasaba, y éste lo dijo a otro, y así, de mano en mano, vino a divulgarse, de manera que fue presa y castigada de su delito (Torquemada, 2000: 185-186).

Del mismo modo, se puede ver reflejado el fracaso en la anécdota que refiere Fray Prudencio de Sandoval en la *Historia de los hechos del Emperador Carlos V*, al detenerse en el proceso por brujería de Navarra de 1527, y en *El coloquio de los perros* de Cervantes.

Aquí finaliza el cuerpo de nuestra intervención. Como conclusión, debemos recapitular diciendo que hablar de la relación entre amor y magia en la literatura de los Siglos de Oro implica hablar de categorías concretas, como son hechiceras y brujas. Aquí hemos dado cuenta de los principales tipos y de cómo se materializa el contacto entre magia y amor. El denominador común es el fracaso. La hechicera, en general, se puede calificar como la gran desamada de la literatura occidental y la bruja es, al mismo tiempo que desamada, la desalmada¹⁵, puesto que su falta o carencia de afecto la encauza a la utilización de la magia y al ingreso en un determinado grupo o secta tras entregar su alma al diablo. La mujer se ve arrastrada por la hechicería del mismo modo en que se ve arrastrada por el amor, ya que la desesperación que le produce la pérdida y la incertidumbre la encaminan hacia la búsqueda del control a través de cualquier medio; pero ni siquiera el poder mágico la mantiene a salvo, segura. Cerremos el texto con una interesante cita que justifica la actuación de personajes como los que hemos analizado a lo largo de este trabajo:

Extraviados por una identidad frágil e incierta, cercados por el ansia del enfrentamiento con nosotros mismos y con los otros, todos, los más cultos y los más sencillos, hemos deseado al menos una vez (en nuestra vida) la ayuda de un ser poderoso, de sus medios irresistibles, sobrehumanos. Por esto, cegados por el odio

¹⁵ Podríamos preguntarnos por qué las hechiceras no son desalmadas y las brujas sí. Está claro que las conductas de las primeras tampoco son dignas de halago. Podemos hallar una respuesta en el significado mismo del término 'desalmada', que es lo mismo que decir que no se tiene alma. Las brujas entregan su alma al diablo renegando de la fe católica. De las hechiceras se dice que pueden tener un pacto con el demonio, aunque sea implícito, como lo es en la mayoría de ocasiones. No las vemos renegar ni apostatar en ninguno de los textos que manejamos. En cambio, siempre se hace referencia a la especial relación que tiene la bruja con Satán, lo cual la transforma, como decíamos, en desalmada —también desamada—. Hay una relación causa-efecto: desamada → desalmada —en un sentido distinto al de la hechicera—.

y el dolor, estamos preparados para arrodillarnos también delante de los magos de cartón piedra (Troncarelli, 1983: 90).

BIBLIOGRAFÍA

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1997-98): *El mayor encanto amor*, en Chadwyck-Healey, *Teatro español del Siglo de Oro*, Base de datos de texto completo, Inso Corporation.
- CASTAÑEGA, Martín de (2001): *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, Madrid, La luna.
- CÁTEDRA, Pedro M. (1989): *Amor y pedagogía en la Edad Media (estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CARDINI, Franco (1982): *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, Barcelona, Península.
- CIRAC ESTOPAÑÁN, Sebastián (1942): *Los procesos de hechicerías en Inquisición de Castilla la Nueva*, Madrid, CSIC.
- CIRUELO, Pedro (1978): *Reprouacion de las supersticiones y hechizerias*, ed. A. V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispanófila Ediciones.
- EIMERIC, Nicolás y Francisco PEÑA (1983): *El manual de los inquisidores*, ed. L. Sala-Molins, Barcelona, Muchnik.
- LEVACK, Bryan P. (1994): "La bruja", en *El hombre barroco*, ed. R. Villari, Madrid, Alianza, pp. 291-318.
- MOLINA, Tirso de (1997-98): *Amazonas en las indias* en Chadwyck – Healey, *Teatro español del Siglo de Oro*, Base de datos de texto completo, Inso Corporation.
- OVIDIO (1990): *Arte de amar*, ed. J. Ignacio Ciruelo, Barcelona, Bosch.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de (1997-98): *Los encantos de Medea* en Chadwyck-Healey, *Teatro español del Siglo de Oro*, Base de datos de texto completo (cd rom), Inso Corporation.
- SÁNCHEZ ORTEGA, M^a Helena (2004): *Ese viejo diablo llamado amor. La magia amorosa en la España moderna*, Madrid, UNED.
- SPRENGER, Johann y Heinrich KRAEMER (1976): *El martillo de las brujas (Malleus Maleficarum)*, Madrid, Felmar.
- TORQUEMADA, Antonio de (2000): *Jardín de flores curiosas*, San Sebastián, Roger.
- TRONCARELLI, Fabio (1983): *Le streghe. Tra superstizione e realtà. Storie segrete e documenti inediti di un fenomeno tra i più inquietanti della società europea*, Roma, Newton Compton.

LAS ARTES DE LA CONVERSACIÓN EN EL RENACIMIENTO TARDÍO

Jorge Ledo Martínez
Universitat Autònoma de Barcelona

Los libros que en la actualidad estudian o imparten doctrina sobre las diversas facetas de la comunicación humana difieren notoriamente de las artes de la conversación renacentistas¹. Estas últimas no sólo servían como guía para saberse conducir en situaciones comunicativas concretas, ante interlocutores y circunstancias determinadas, sino que codificaban y definían estructuras sociales, modos de relación transversales, y entraban con mayor o menor fuerza en querellas sobre el latín y el vulgar; controversias sobre el mejor estilo; en cuestiones de orden político, moral y familiar; en el mantenimiento y la legitimación de ámbitos de poder y actuación; en la tradición discursiva de las disciplinas académicas; en la preceptiva para la composición de conversaciones ficticias; etc. Acompaña a esta variedad temática la dispersión extrema de los textos. En sentido estricto, son un grupo de obras contadas; desde una perspectiva amplia encontramos pasajes más o menos extensos en tratados de escritura, de poética, de retórica, de cortesanía, de régimen de príncipes, obras doctrinales, ficciones y demás.

Se trata de un campo demasiado amplio e intrincado para ofrecer un tratamiento cabal, siquiera un esbozo, en la brevedad de estas líneas. Así, me ocuparé hoy de un problema muy concreto: la codificación retórica de la conversación en algunos textos de la segunda mitad del siglo XVI europeo. El asunto tiene gran interés para el estudioso de la literatura porque pone en relación la poética del diálogo y el arte de la conversación. Y lo hace debido a la naturaleza de la reflexión literaria del período, que se articula no sólo en torno a la poética, sino también a la retórica². Además, el estudio de esta materia nos permite enfocar tangencialmente un tópico que recorre los intersticios del pensamiento literario renacentista, esto es, el límite entre la verdad y la ficción, entre recreación y creación poética.

¹ El mismo término "conversación" posee durante los siglos XV y XVI un campo semántico mucho más rico que el actual, tal y como señala Burke, 1993: 95-96. Sobre las formas del silencio y su preceptiva durante el s. XVI y XVII puede verse la magistral monografía de Bisello (2003). Sobre la cultura convivial renacentista es imprescindible el trabajo ya clásico de Jeanneret ([1987] 1991).

² Un hecho del que no escapa el diálogo, como ha sintetizado Ordine ([1988]1990: 15) en unas páginas magistrales acerca de la teoría poética del género en el siglo XVI.

Muchas y muy variadas fueron las razones que gestaron la idea humanista del Medioevo como época de tinieblas, indocta y bárbara. Aquí destacaré una: la identificación del latín clerical y escolástico como deturpación y perversión de la elegancia y capacidad expresiva, la pureza incluso, de la lengua latina³. Frente al Renacimiento, la cultura medieval cristiana desatiende y desprecia la conversación desde dos frentes complementarios: el ataque directo tanto a la conversación humana como un fenómeno corruptor de la fe, convirtiendo a la verbosidad si no en pecado, sí en aledaño y en síntoma de soberbia y *stultitia*; como a manifestaciones ejemplares y fijadas de ese fenómeno: los diálogos clásicos⁴. El segundo frente no parte ya de la crítica a la verbosidad y a su capacidad para pervertir la doctrina, sino de la idea de Dios como *deus absconditus* y del Verbo como palabra que no es palabra alguna, sino la comunicación interna que el verdadero cristiano debe mantener con Dios —“los monjes (como afirmaba Teófilo, patriarca de Alejandría), si desean merecer ese nombre, amarán el silencio y la fe católica, puesto que nada en absoluto es más importante”⁵—, tal teoría tiene en Agustín de Hipona a su principal representante para el pensamiento medieval y renacentista⁶.

Sin embargo, la literatura latina medieval cuenta con algunas reflexiones por extenso acerca de la conversación en *De amore* (I, 6) de Andreas Capellanus y *De arte loquendi et tacendi* (1245) de Albertanus Brixiensis. Una parte importante del primero se dedica a la conversación desde una perspectiva pragmática, es decir, atiende a los recursos conversacionales de los que un enamorado ha de valerse, de los distintos registros que debe emplear, para dirigirse a mujeres de rango social diferente o igual al suyo. El texto bebe principalmente en el *Ars amatoria* ovidiana, que se modifica y perfecciona dando

³ Las quejas sobre la deformación de las artes liberales y la incuria medieval con respecto a las fuentes clásicas es tan antigua como el Humanismo. La combinación de estas protestas con la alusión al arte de la conversación es igualmente temprana, aparece ejemplarmente resumida en el primer libro de *Ad Petrum Paulum Histrum dialogus* (1401) de Leonardo Bruni, donde se afirma: "Quid autem de dialectica, quae una ars ad disputandum pernecessaria est? An ea florens regnum obtinet, neque hoc ignorantiae bello calamitatem ulla perpessa est? Minime vero. Non etiam illa barbaria, quae trans oceanum habitat, in illa impetum fecit. [...] Et quid est, Coluci, ut haec ioca omittam, quid est, inquam, in dialectica quid non britannicis sophismatibus conturbatum sit? Quid quod non ab illa vetere et vera disputandi via separandum et ad ineptias levitatesque traductum" (1952: 58 y 60). Los humanistas de la primera mitad del siglo XVI siguen manteniendo la misma preocupación por fijar un latín vivo en formas conversacionales. Desde la pedagogía, por ejemplo, gozan de enorme fama los diálogos latinos para el aprendizaje de rudimentos gramaticales y expresivos, fundados por los *Conviviorum libri duo* ([1443]1498) de Francesco Philepho y continuados por los *Paedologia* (1521) de Petrus Mosellanus, los *Familiarum colloquiorum formulae* (1522) de Erasmo, los *Varii lusus pueriles* (1543) de Erasmo, Cordier y Vives o la *Exercitatio linguae latinae* (1551) entre muchos otros.

⁴ Así aparece desde San Pablo hasta Erasmo, pasando por San Jerónimo, San Buenaventura, Isaac de Stella, Pier Paolo Vergerio, Eneas Silvio Piccolomini y un etcétera casi infinito. A pesar de esto, el cultivo patristico de la forma del diálogo es un hecho evidente, muchas de las obras más conocidas de la Patrología latina están compuestas bajo este molde, pero siempre como medio que permite la mejor asimilación de la doctrina cristiana, como en el ejemplo patente de los diálogos agustinianos y gregorianos.

⁵ Véase Gehl, 1987: 125.

⁶ Véanse sobre la retórica agustiniana del silencio los ensayos de Mazzeo (1962: 175-196) y de Gehl (1987: 126-160).

forma al código principal del amor cortés. El escrito de Albertano de Brescia, mucho menos conocido⁷ y posterior a la obra de Capellanus, se ordena siguiendo una fórmula medieval que aún gozará de fortuna en algunos tratados quinientistas sobre la conversación: los consejos que dirige un padre a su hijo acerca del arte de hablar y de callar. Su estructura es aún muy rudimentaria, formada por breves consejos que se agrupan en capítulos donde reverberan tópicos conversacionales clásicos. El breve tratado apoya sus apreciaciones ante todo en la cita de textos bíblicos y patrísticos, a los que hay que añadir algunas fuentes clásicas secundarias y parciales que sugieren el uso de cualquiera de las muchas enciclopedias medievales, además de algunas obras de ficción muy populares como el *Pamphilus* o el *Baldus*.

Si tuviéramos que enunciar una diferencia, la fundamental, entre estos textos formados aún en pleno Medioevo, y las artes de la conversación renacentistas, nos bastaría con un solo nombre, o con el cambio semántico y cultural que regirá la enunciación de ese nombre durante el Humanismo. Cicerón establece dos posiciones distintivas entre retórica del diálogo y retórica de la conversación. Para ello convierte en tecnicismos dos vocablos que en latín clásico poseían una acepción general e imprecisa: *contentio* y *sermo*. Por motivos de espacio, y sin profundizar en exceso⁸, podemos entresacar de la última obra filosófica del Romano, el *De officiis*, una síntesis de los ámbitos y, por tanto, de la codificación asignada a ambos conceptos: "Contentio disceptationibus tribuatur iudiciorum, contionum, senatus; sermo in circulis, disputationibus, congresionibus familiarium versetur, sequatur etiam convivium" (I, 132).

No obstante la clara dicotomía entre la conversación orientada pragmáticamente, que apoya su construcción en la oratoria forense y probatoria, y la charla ajena a las necesidades y las convenciones retóricas; algunas afirmaciones contenidas en el corpus ciceroniano nos llevan a su confusión, o a su hibridación, cuando trata más por lo menudo el tema. Por ejemplo, la *Rhetorica ad Herennium*⁹ define *sermo* (III, 23) como *oratio remissa et finitima cotidiana locutioni* —conversación de tono distendido, muy próxima a la charla cotidiana—; mientras que la *contentio* es *oratio acris et ad confirmandum et ad confutandum acomodata* —conversación vehemente dispuesta no sólo para

⁷ Me refiero, por supuesto, en la actualidad. El tratado de Albertano gozó de gran fortuna en toda Europa hasta el siglo XVI, como nos ha enseñado Villa (1996: 57-67).

⁸ Para un tratamiento exhaustivo del significado, la construcción, el contexto histórico-literario y la teoría de los diálogos de Cicerón, sigue siendo obra de referencia el estudio de Ruch (1958). Para la recepción de las ideas retóricas de Cicerón en el Renacimiento europeo es punto de partida obligado Ward (1999: 157-210); Marsh (1980) resume con solvencia el peso del Romano en el cultivo del diálogo del Quattrocento.

⁹ Aunque ya había sido puesto en tela de juicio en 1491 que la *Rhetorica ad Herennium* fuera obra de Cicerón por parte de Raffaele Reggio en su *Ad sacrosantam Romanae ecclesiae Cardinalem Iohannem Medicem Raphaelis Regii quaestio. Utrum ars rhetorica ad Herennium Ciceroni falso inscribatur*, durante el siglo XVI se seguirá editando junto a las demás obras del orador, aunque en ocasiones los editores se hagan eco de la duda y de la probable asignación a Cornificio. Para algunos datos más sobre el autor y una edición moderna de la *quaestio* véase Murphy y Winterbottom (1999: 77-87).

confirmar, sino también para confutar—. En realidad, hay una identificación respectiva de ambos términos con el *otium* y el *negotium*. Ahora bien, cabría preguntar si cuando tiene lugar una intervención dentro del *sermo* que exige una respuesta ponderada, incluso elaborada argumentativamente, puede hablarse de una contaminación retórica codificada (*contentio*), a lo que el mismo Cicerón responderá que *utendum est vocis contentione maiore* (III, 137). Por tanto, no existe una delimitación perfecta entre *sermo* y *contentio*, ya que puede darse el empleo de la elocuencia en el primero, así como un estilo familiar y apenas elocutivo en la segunda. Por tanto, un diálogo en que se produzca una confrontación entre los interlocutores se encontrará más próximo a un periodo oratorio que a una conversación amical. Por eso resulta tan sorprendente que Cicerón denomine *sermones Platonis* (*De oratore* III, 60) a los diálogos de Platón; a los que Quintiliano llamará, con mayor exactitud, *disputationes* (II, 15, 26). Carlos Lévy (1993: 402-403) entiende que la nomenclatura ciceroniana no supone tanto la idea de que las obras de Platón carezcan de tensión dialéctica, como que sus interlocutores no se dirijan linealmente a un fin: Cicerón mismo precisa en los *Académicos* que su academia persigue la verdad *sine ulla contentione* —sin enfrentamiento alguno—, lo que implícitamente sugiere que las “filosofías” de la *contentio* son identificables con sistemas dogmáticos asentados en su detentación de la verdad. El *sermo* en Cicerón se convierte entonces en un estado espiritual, caracterizado por el hecho de que la inteligencia y la voz no tienden a un fin predeterminado.

Este esquema se mantiene, y se depuran sus contradicciones, en multitud de tratados retóricos quinientistas con carácter compilatorio. Por traer un ejemplo hispano, en la *Artis rhetoricae compendiosa cooptatio ex Aristotele, Cicerone, Quintiliano* (1515) de Elio Antonio de Nebrija:

Mollitudo igitur vocis quoniam omnis ad rhetoris praeceptionem pertinet, diligentius nobis consideranda est. Eam dividimus in sermonem, contentionem et amplificationem. Sermo est oratio remissa et finitima cotidiana locutioni. Contentio est oratio acris ad confirmandum et confutandum accommodata. Amplificatio est oratio quae aut in iracundiam inducit, aut ad misericordiam trahit auditoris animum. (xxviii, 415)

No es un dato menospreciable que la observación se encuentre al principio del capítulo encargado de la pronunciación, puesto que el estilo, la *elocutio*, se convertirá en un rasgo definitorio de las formas dialogales, entendiéndose codificadas, renacentistas. Así, los principios básicos sobre los que se erige la conversación —dentro de una perspectiva ficcional o letrada— son la verosimilitud y el decoro. Las implicaciones son muchas y forjan casi por sí mismas dos tipos diferenciados de discurso: si nos hallamos ante el *sermo*, por ejemplo, se entiende que debe haber una primacía de elementos acordes con la conversación, por ejemplo la presencia de *facetiae*, de narraciones intercaladas, la identificación de los personajes como autorizados, la importancia de la tópica temporal y espacial, etcétera. La *contentio*, por el contrario, no busca recrear, sino establecer y discutir, plantear y resolver problemas mediante un estilo argumentativo y un método próximo a la dialéctica.

Nos hallamos ante dos perspectivas y ámbitos diferenciados que influyen por igual en un género literario —el diálogo— y en una forma sin codificar, exógena, como la conversación. Vale decir que nuestro conocimiento de la conversación renacentista es, precisamente, literario, lo cual nos hace ver, tal vez con miopía, una coincidencia entre parámetros genéricos o poéticos, y la categorización de conductas y actitudes, destilada en algunos tratados de cortesía, de comportamiento o de retórica.

Llegados a este punto, puede formularse la siguiente pregunta: ¿cabe presuponer la existencia teórica de una "poética" del *sermo* y de una "poética" de la *contentio* que corresponda respectivamente con la reflexión sobre la conversación y a la reflexión sobre el diálogo en la "teoría discursiva" de la época?

Por lo que a la poética del diálogo se refiere, la aplicación y desarrollo de principios de la *contentio* tiene su lugar en el tratado con vocación canónica del Quinientos Europeo, el *De dialogo liber* (1562). Carlo Sigonio estructura su obra en dos partes, la primera de ellas define la forma del diálogo desde la poética, atendiendo en este orden a su adscripción a las obras imitativas, a su tradición histórica, a su carácter compuesto y a su definición desde la teoría aristotélica de las especies y de la *imitatio*. La segunda describe las partes del diálogo, que Sigonio resume en dos: *praeparatio* o introducción, donde se propone el tema, se describen los personajes y se crea el marco espacio-temporal; y *contentio* o debate, que fija su atención en los elementos argumentativos. Así considerada, no sería extraño identificar dos fuentes con cada una de las partes: las cuestiones de poética quedan sujetas al arbitrio de Aristóteles; mientras que las cuestiones retóricas se desarrollan al arrimo de Cicerón.

La labor de Sigonio en esta segunda parte no es tanto especulativa como documental —diríamos filológica— y pone el centro del diálogo en la argumentación, desplazando los elementos contextuales, los de mayor carga "ficcional", a un plano secundario, únicamente impelido por una lógica interna y cerrada que se restringe a los parámetros del decoro y la verosimilitud. Sigonio, como buen académico, trata de depurar la teoría retórica del diálogo profesionalizándolo. Para ello, exige la aplicación estricta de los principios y la finalidad de la *contentio*, es decir, la disposición elegante de los argumentos en un marco dialogal. En ese plano especulativo los elementos morales que atañen al *sermo* han de ser eliminados necesariamente en virtud de dos premisas: la claridad científica del *De dialogo liber* y la concepción argumentativa de la *contentio*, muy cercana a la dialéctica dentro de la famosa equivalencia que abre la *Retórica* (1345a) aristotélica.

El teórico, si es que podemos llamarlo así, que se sitúa en el extremo opuesto a Sigonio es Sperone Speroni. La lógica, desde nuestro enfoque, que ordena su *Apologia dei dialoghi* (1574) responde a una primacía del *sermo* sobre la *contentio*. El vuelco ejercido por el tratado speroniano sólo se comprende cuando se toman en consideración las premisas de la amplia mayoría de artes de la conversación, deformadas por Speroni para lograr un

producto artístico de primer orden, tanto en su defensa, como en sus *Diálogos* (1542).

Hay varias premisas que Speroni comparte con las artes de la conversación y que lo hacen autor esencial para comprender el vínculo entre “poética” del diálogo y “poética” del *sermo*. La primera es aquella que afirma la centralidad del lenguaje en la experiencia humana, un tópico que ya aparece inserto en la famosa definición aristotélica del hombre.

Este lugar común aparece en el principal tratado sobre la conversación de la segunda mitad del Quinientos: *La civil conversazione* (1574) de Stephano Guazzo. La obra establece en sus primeros pasos un conjunto de ecuaciones fundamentales: la primera es la equivalencia entre lenguaje y saber, o mejor, ciencia y comunicación, de manera que el conocimiento *cominza nel conversare e finisce nel conversare*, la conversación establece el límite entre el hombre y la bestia: *chi non conversa no ha sperienza, chi non ha esperienza non ha giudicio e poco men che è bestia*¹⁰. En esta línea, Guazzo pasa a identificar la conversación con toda forma de relación social y, por ende, con el fundamento de toda ciencia y de toda actuación política. De esta manera, se resume una ecuación que aparece en todas las artes de la conversación renacentistas, aquella que aúna *sermo, urbanitas y humanitas*:

La medesima natura ha dato la favella all'huomo; non già perché parli seco medesimo, il che sarebbe vanto; ma perché se ne serva con altri; e voi vedete, che di questo istromento ci se viamo in insegnare, in dimandare, in conferire, in negoziare, in consigliare, in correggere, in disputare, in giudicare, et in isprimere l'affetto dell'animo nostro, co' quali mezi vengono gli huomini ad amarsi, et a congiugersi (f. 16r).

El tono filosófico de Guazzo supone una apertura con respecto a la restricción de la aplicación moral de la conversación que aparecía en el *Cortegiano* de Castiglione y es la marca de los últimos arrestos del Humanismo y de la fe en la palabra contra el escepticismo de Montaigne en *De l'art de*

¹⁰ La idea sólo se puede considerar tópica a mediados del Cinquecento. Aparece en los *Ragionamenti della lingua italiana* de Bernardino Tomitano: «sapere e conoscere: essendo la cognitione delle cose quello, onde nou dalle bestie separandoci, vegniamo a somigliarci alle celesti et divine sustanze, non meno a gli altri uomini soprastando di quello che eglino agli altri animali si veggano di gran lunga essere superiori», en la *Prosa della volgar lingua* de Bembo: «E per ciò che gli uomini in questa parte massimamente sono dagli altri animali differenti, che essi parlano, quale più bella cosa può alcun uomo avere, che in quella parte per la quale gli uomini agli altri animali grandemente soprastanno, esso agli altri uomini essere soprastante, e specialmente di quella maniera che più perfetta si vede che è, e più gentile?», etcétera. Para los ejemplos y para una exposición magistral véase Bruni, 1967: 24-28.

*conférer*¹¹. Precisamente esa conciencia civil y universal, de la conversación —del *logos*— como propiedad de la *polis*, ya había sido expresada por Speroni en su *Dialogo delle lingue*:

A me par, Messer Lazaro, che le vostre ragioni persuadi altrui a non parlar mai volgarmente: la qual cosa non si può fare, salvo se non si fabricasse una nuova città. La quale abitarono i letterati; ove non si parlase senon latino. Ma qui in Bologna, chi non parlasse volgare, non arebbe chi l'intendesse: e parebbe un pedante, il quale con gli artegiani facesse il Tulio fuor di proposito (Speroni, 1740, I: 174).

Estas premisas son las que entran en juego en uno de los diálogos esenciales de Speroni, el *Dialogo della retorica*, donde la ubicua oposición entre dialéctica y retórica deja entrever el contraste entre *contentio* y *sermo*. Dos serán los personajes encargados de encarnar ambas posturas: Soranzo defenderá la capacidad de la retórica para reflejar la complejidad y las contradicciones del mundo, como único medio para reflejar la realidad en todas sus facetas; mientras que Brocardo abogará por la verdad científica de la dialéctica y la limitación de la retórica a la *elocutio*, a un repertorio de posibilidades expresivas¹². En este diálogo sólo se presta voz a la postura de Brocardo tras una primera y breve exposición de Soranzo. Lo más curioso del texto es que tras la extensa deprecación de la retórica por parte de Brocardo, éste afirme lo siguiente:

¹¹ "Quelle plus grande victoire attendez-vous, que d'apprendre à vostre ennemy, qu'il ne vous peut combattre? Quand vous gaignez l'aduantage de vostre proposition, c'est la vérité qui gaigne: quand vous gaignez l'aduantage de l'ordre & de la conduite, c'est vous qui gaignez. Il m'est aduis qu'en Platon & en Xénophon, Socrates dispute plus en faveur des disputants, qu'en faveur de la dispute; & pour instruire Euthydemus & Protagoras de la cognoissance de leur impertinence, plus que de l'impertinence de leur art. Il empoigne la première matière, comme celuy qui a une fin plus utile que de l'éclaircir, à sçavoir, éclaircir les esprits, qu'il prend à manier & exercer. L'agitation & la chasse est proprement de nostre gibier, nous ne sommes pas excusables de la conduire mal & impertinement: de faillis à la prise, c'est autre chose. Car nous sommes nais à quester la vérité: il appartient de la posséder à une plus grande puissance. Elle n'est pas, comme disoit Democritus, cachée dans le fon des abysmes, mais plustost élevée en hauteur infinie en la cognoissance divine. Le Monde n'est qu'une école d'inquisition. Ce n'est pas à qui mettra de dans, mais à qui sera les plus belles courses. Autant peut faire le sout, celuy qui dit vray, que celuy qui dit faux: car nous sommes sur la manière, non sur la matière du dire." (p. 689). Se ha señalado a Montaigne como el autor monológico por excelencia durante el siglo XVI, la función de sus *Essais* es, como él mismo afirma, la expresión de una personalidad sin ambages. Esta expresión directa de uno mismo ataca a la esencia del diálogo, en este sentido pueden leerse las palabras de *Sur des vers de Virgile* (III, 5): «Pour ce mien dessein, il me vient aussi à propos, d'écrire chez moi, en pays sauvage, où personne ne m'aide, uy me releve: où je ne hante communément homme qui entende le Latin de son paternôster; & de François un peu moins. Je l'eusse fait meilleur ailleurs, mais l'ouvrage eust esté exactement mien. Je corrigerois bien une erreur accidentale, de quoi ie suis plein, ainsi que je cours inadvertemment: mais les imperfections qui sont en moi ordinaires & constantes, ce seroit trahison de les oster. [...] Est-ce pas ainsi que je parle par tout? me represente-je pas vivement? suffit. J'ay fait ce que j'ay voulu: tout le monde me recognoist en mon Livre, & mon Livre en moi» (pp. 648-649).

¹² Los motivos aducidos por Brocardo son novedosos durante el tiempo de redacción de los *Dialogi speroniani*, y comparten ciertas ideas expresadas en las lecciones de dialéctica que en la Universidad de París impartieron Johannes Sturm y, posteriormente, Petrus Ramus. Éstos afirmaban que el único rasgo distintivo de la retórica, puesto que la *inventio* y la *dispositio* eran partes de la disciplina que compartía con la dialéctica, era la *elocutio*.

Il contrario fa l'oratore; la cui arte, il cui governo, i cui costumi, e le cui parole sono cose propriamente cittadinesche, non credute, non sapute, ma persuase con maggior dilettazone di quella, che la scienza dimostrativa dell'arte cose più basse e meno a noi pertinenti ci apporta. Che maggior dilettazone è il veder solamente, o senza altro udir parlar uno amico da noi amato ed avuto caro; che vedere, udire, gustare, e toccare tutte le bestie del mondo[?] Con la qual dilettazone persuadendo, a se gloria, e salute a' suoi cittadini suol generar l'oratore; non alteramente che coi dilette carnali gli animali senza ragione generando l'un l'altro, facciano intera la loro spezie. [...] Quanto adunque è più nobile e più amabil cosa del generar de' figliuoli la vera gloria, frutto eterno della virtù, per la quale a Dio ottimo massimo veramente ci assomigliamo; tanto è più utile alla repubblica la buona arte oratoria di qual si voglia scienza, che delle cose della natura con ragioni infallibili può acquistarsi la nostra mente (Speroni, 1740, i: 239-240).

En realidad, las palabras de Brocardo no hacen más que mantener el binomio entre la vida política y la vida contemplativa tomada de la *Ética a Nicómaco* (I, I, 1094b; X, VII, 1177a *passim*), afirmando que la única ciencia a la que en verdad tiene acceso el hombre es la primera, mientras que la segunda pertenece sólo plenamente a los dioses¹³. Tomando en cuenta esta limitación humana, la verdad se compone y se dirime en las palabras y en la conversación, lo que hace que la retórica se convierta en la única gnoseología practicable.

Estos principios de la poética del *sermo*, y la conversión del arte de la retórica en un medio de indagación de lo real, serán adoptados por Speroni treinta años después de la composición de sus *Diálogos* para defenderse ante la acusación inquisitorial que los tachaba de impíos. En la *Apología* justificará precisamente sus obras de juventud, sus diálogos, como tentativas y experimentos propios de la edad, similares a la pintura grotesca que se practicaba en Flandes. Otro gran heterodoxo de la teoría literaria renacentista aludirá al mismo ejemplo cuando trate la prosopopeya.

La "poética" de la *contentio* tendrá los días contados a causa de nuevos métodos para afrontar, empíricamente, las materias que se prestaban a especulación teórica. Las artes de la conversación se limitarán durante los siglos siguientes, y hasta nuestros días, a servir como utillaje para saberse manejar en determinados ambientes, en determinadas posiciones sociales, ahogándose con "el sueño del humanismo" los ecos ideales de Stephano Guazzo. La "poética" del *sermo* será llevada a cotas insospechadas por otro gran heterodoxo y experimentador, forzando su indagación sobre los principios de la retórica y del diálogo y creando la base para toda la novela moderna, ustedes lo conocen, se llama Miguel de Cervantes.

¹³ Así lo resume Antonio De Ferrariis ([1492] 1947: 130) para el Cinquecento: "In primo videtur Aristoteles sentire omnes virtutes sub civile disciplina esse, quoniam haec, ut omnium princeps, videtur de omnibus cognoscere. In decimo anteponit contemplationem omnibus virtutibus, cuius solius Deos participes facit, et per quam homines quantum possunt similes fiunt Diis. Haec igitur divina est, moralis vero humana, cuius Dii non sunt participes".

BIBLIOGRAFÍA

- BISELLO, Linda (2003): *Sotto il "manto" del silenzio. Storia e forme del tacere (Secoli XVI-XVII)*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- BRIXIENSIS, Albertanus (1488): *De arte loquendi et tacendi*, Lyon, Johann Numeister.
- BRUNI, Francesco (1967): "Sperone Speroni e l'Accademia degli Infiammati", *Filologia e letteratura*, XIII, 49, pp. 24-71.
- BRUNI, Leonardo ([1401] 1952): *Ad Petrum Paulum Histrum dialogus – Dialogo a Pier Paolo Vergerio*, ed. E. Garin, *Prosatori Latini del Quattrocento*, Milano, Napoli, pp. 41-99.
- BURKE, Peter (1993): *The Art of Conversation*, Ithaca, New York, Cornell U. P.
- CAPELLANUS, Andreas (1985): *De amore – Tratado sobre el amor*, ed. I. Creixell, Barcelona, Quaderns Crema (El Festín de Esopo, 4).
- CASTIGLIONE, Baldassarre (2003¹¹): *Il libro del Cortigiano*, ed. A. Quondam y N. Longo, Milano, Garzanti.
- DE FERRARIIS, Antonio, detto Il Galateo ([1492] 1947): *De dignitate disciplinarum ad Pancratium – La dignità delle discipline*, en *La disputa delle arti nel Quattrocento*, ed. E. Garin, Firenze, Vallecchi, pp. 125-157.
- DELLA CASA, Giovanni (2003): *Il Galateo*, ed. A. Giordano y C. Calvo, Madrid, Cátedra.
- FUMAROLI, Marc (1993): "Otium, convivium, sermo", *Rhetorica*, XI, 4, pp. 439-446.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2004): *Retóricas españolas del siglo XVI escritas en latín*, Madrid, Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo de Polígrafos Españoles (CD-ROM).
- GEHL, Paul F. (1987): "Varieties of Monastic Silence", *Viator*, 18, pp. 125-160.
- GUAZZO, Stefano ([1574]1580): *La civil conversatione del Signor Stephano Guazzo, Gentiluomo di Casale de Monferrato, divisa in quattro libri*, Vinegia, Altobello Salicato.
- JEANNERET, Michael ([1987]1991): *A Feast of Words. Banquets and Table Talk in the Renaissance*, Chicago, Chicago University Press.
- LEVY, Carlos (1993): "La conversation à Rome à la fin de la République: des pratiques sens théorie?", *Rhetorica*, XI, 4, pp. 399-420.
- MARSH, David (1980): *The Quattrocento Dialogue*, Cambridge, MA: Harvard U. P.
- MAZZEO, Joseph Anthony (1962): "St Augustine's Rhetoric of Silence", *Journal of the History of Ideas*, 23, pp. 175-196.

- MONTAIGNE, Michael de (1615): *Les Essais de Michel, Seigneur de Montaigne. Nouvelle édition exactement purgée des defades precedentes, selon le vray original.*, Paris, Chez Augustin Courbé.
- NEBRIJA, Elio Antonio de (1515): *Artis rhetoricae compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone, Quintiliano – Selección compendiada del Arte de la retórica según Cicerón, Aristóteles y Quintiliano*, ed. M. A. Garrido, en M. A. Garrido (2004).
- ORDINE, Nuccio ([1988] 1990): "Teoria e 'situazione' del dialogo nel Cinquecento Italiano", en D. Bigalli y G. Canziani, eds., *Il dialogo filosofico nel '500 europeo*, Milano, Franco Angeli, pp. 13-33.
- RUCH, Michael (1958): *Le préambule dans les œuvres philosophiques de Cicéron. Essai sur la genèse et l'art du dialogue*, Strasbourg, Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg.
- SIGONIO, Carlos (1993): *De dialogo liber – Del dialogo*, ed. F. Pignatti, Roma, Bulzoni.
- SPERONI, Sperone (1740): *Opere*, 5 vols., Venezia, appresso Domenico Occhi (ed. facsímil con introducción de M. Pozzi, Roma, Vecchiarelli, 1989).
- VILLA, Claudia (1996): "Progetti letterari e ricezione europea di Albertano da Brescia", en Francesco Spinelli, ed., *Albertano da Brescia: Alle origini del Razionalismo economico, dell'Umanesimo civile, della Grande Europa*, Brescia, Grafo, pp. 57-67.
- WARD, John O. (1999): "Los comentaristas de la retórica ciceroniana en el Renacimiento", en J. J. Murphy, ed., *La elocuencia en el Renacimiento*, Madrid: Visor, pp. 157-210.

COMENTARIO DE UNA JÁCARA DE QUEVEDO: "VIDA Y MILAGROS DE MONTILLA"

Rosario López Sutilo
Universidade de Santiago de Compostela

Quevedo, como otros autores de los Siglos de Oro, murió sin ver editadas sus obras en verso, aunque sí editó las de autores como fray Luis de León o Francisco de la Torre. En una carta del 12 de febrero de 1645 dirigida a don Francisco de Oviedo, Quevedo manifiesta su intención de reunir sus obras en verso y sacarlas a la luz: "Y así, me voy dando prisa, la que me concede mi poca salud, a la *Segunda parte de Marco Bruto* y a las *Obras de versos*"¹ (Quevedo, 1946: 486). Fue su amigo y albacea González de Salas² quien en 1648 las editó en el *Parnaso Español*; esta edición contenía seis musas. En 1670, Pedro Aldrete, sobrino de Quevedo, publicaba *Las tres últimas musas castellanas, segunda parte del Parnaso español*³.

De las musas que aparecen en la edición del *Parnaso* de 1648, la quinta, Terpsícore, "canta poesias, que se cantan i bailan. Esto es, letrillas satyricas, burlescas, i lyricas; xacaras; i bailes de musica interlocución" (p. 303). Entre las páginas 341 y 373 aparecen reunidas por primera vez⁴ 15 composiciones denominadas jácaras. Mi objetivo en este artículo es simplemente realizar un comentario de una de ellas, "Vida y milagros de Montilla"⁵; así, en primer lugar, haré una breve mención de los aspectos generales —tema, estructura, personajes, espacio y lengua— que se ajustan a las características de la jácara como género, y, en segundo lugar, una paráfrasis con observaciones de todo tipo, preferentemente estilístico, para una mejor comprensión del poema.

En esta jácara, séptima de las quince que se incluyen en el *Parnaso*, Montilla relata su vida como rufián desde su estancia actual en galeras. El

¹ Palabras similares aparecen recogidas en otra carta fechada el 22 de enero y cuyo destinatario es el mismo Francisco de Oviedo.

² Sobre la amistad, real o no, de González de Salas y Quevedo, véase Cacho (2001: 247-250).

³ El heredero de Quevedo era su sobrino Pedro Aldrete, quien vendió los derechos al editor Coello, el cual presumiblemente encargó a Salas la labor de la edición. Más detalles en Blecua (1969), Rey (1999) o Cacho (2001: 251-253). Para más datos acerca de la relación Quevedo-Coello, véase Crosby (1967: 229-235).

⁴ Antes habían aparecido algunas en pliegos sueltos, incluidas en florilegios o en romanceros. Chevalier (1992: 171-173) ofrece noticia de algunas ediciones de romanceros con jácaras quevedianas.

⁵ Reproduzco el texto en el anexo siguiendo la edición del *Parnaso* de 1648.

hecho de que las jácaras estén contadas bajo la perspectiva del rufián o de la iza aporta subjetividad y un tratamiento desenfadado de robos, hurtos, castigos, etc, haciendo que el orgullo y la jactancia estén debajo de todas sus palabras. Dice Pérez Cuenca (1989: 199):

Lo verdaderamente importante en todas estas composiciones es la ligereza con la que se tratan delitos, visitas a los burdeles, torturas, castigos, incluso la horca. Trasmundo social de los burdeles, cárceles y en general lugares truhanescos donde sube a la superficie de la literatura una emanación que poco a poco se ingiere por referencias, imágenes y apelaciones hasta que se personifica en un género, y se difunde. [...] No existe el movimiento de comunión, arrepentimiento, cambio social; todo es jaque. Se da una exaltación de un mundo de libertad por medio de la creación artística.

Es precisamente el tratamiento burlón que se hace del mundo de la delincuencia y de la marginalidad, y la ausencia de enseñanza moral lo que diferencia a este tipo de composiciones de los relatos picarescos⁶.

La jácara no empieza directamente con la voz del jaque, sino que Quevedo inserta una voz narradora en tercera persona que prepara su irrupción. Esta circunstancia, la presencia de dos voces, es la que sirve de estructuración de la jácara.

La primera parte, versos 1-28, donde la voz narradora en tercera persona informa de la situación actual de Montilla —condenado a galeras—, y cómo cumpliendo condena canta su vida, a su vez, en otra jácara. Se produce el fenómeno de una jácara dentro de otra jácara, relacionado con dos aspectos presentes en la definición del propio término: por un lado, romance que cuenta la vida de la gente del hampa, y por otro, composición creada para ser recitada o cantada.

La segunda parte, versos 29-204, es el relato que el jaque, ebrio, hace desde su infancia hasta el momento actual, como si fuese la narración autobiográfica del antihéroe de un relato picaresco. Esta segunda parte puede subdividirse en otras tres, según las etapas vitales: infancia (vv. 33-60), adolescencia (vv. 61-84), y madurez (vv. 85-204). El paso de una etapa a otra viene marcado por un cambio físico, la evolución en el aprendizaje del oficio de rufián y un cambio en el escenario de actuación tras el cumplimiento de alguna condena⁷.

Además de poseer una estructura bipartita, la jácara es circular, porque se inicia y concluye con el mismo hecho, como si el relato de Montilla fuera una justificación de su condena y actual condición de galeote.

En cuanto a los personajes, el principal es el jaque, un tipo que, como señala Hernández Alonso (1999: 87) “era extremadamente celoso, violento y fanfarrón”, y cuyas condenas vienen motivadas por delitos relacionados con robos y peleas. Su oficio, además del de protector de su iza, era el de ser

⁶ El propio epígrafe de la jácara nos recuerda los títulos de obras picarescas como *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, parodia a su vez de las fórmulas de la vidas de santos y personajes ilustres.

⁷ En la posterior paráfrasis se analizarán con ejemplos estos cambios que obvio aquí.

ladrón; en esta jácara se le aplican diversos nombres según el tipo de latrocinio o práctica delictiva: mozo de garabato, cuatrero, corredor de joyas, ladrón de bolsos, caleta, fullero, organizador de una sociedad de esportilleros, mozas de fregar, y mozos de silla... Unido al rufián está la iza que ejercía de alcahueta o tercera⁸ y de remendona: "Curaba de mal de madre / con emplastos de cerote / y acomodaba, de paso, / descuidos de lienzo y cobre" (vv. 137-8)⁹.

Los nombres que Quevedo asigna a los personajes de sus jácaras no son escogidos al azar. Montilla¹⁰, derivado de *monte* que en germanía significa 'mancebía'; Mari Corvino, derivado de *corvas*, en germanía 'piernas'; Roque se asocia al mal francés; Catalina, nombre burlesco, donde se juega con el significado germanesco de catalinas —bubas o sífilis— y la referencia a santa Catalina, ejemplo de pureza y castidad, por lo que la ironía es clara; o Tiñoso, que padece de tiña, apelativo en ocasiones del diablo.

Toda esta gente del hampa que pulula por las jácaras es asidua a diversos lugares comunes¹¹ como las tabernas, ventas, prostíbulos, cárceles y galeras. Montilla no iba a ser menos, fraguando en estos ambientes su oficio de rufián.

Un aspecto común a estas composiciones es la utilización del lenguaje de germanía¹², que en Quevedo se combina con dilogías, metonimias, metáforas, etc, recursos propios de sus creaciones burlescas, lo que supone una dificultad añadida a la hora de desentrañar el significado de las mismas; por ello haré a continuación una paráfrasis.

Como quedó apuntado líneas arriba, la jácara comienza con una tercera persona que nos informa mediante dos metáforas "en casa de la sardinas, / en un armario de azotes"(vv. 1-2)¹³ de la situación de condenado a galeras del jaque, donde era azotado por el cómitre de la misma, cuyo antropónimo hace

⁸ Para las diversas formas de denominar a rufianes e izas y el porqué de los nombres, véase Alonso Hernández (1979).

⁹ Recuérdese la descripción que Pablos hace de su madre en el *Buscón* (1993: 57-58): "reedificaba doncellas, resuscitaba cabellos encubriendo canas [...] al fin, vivía de adornar hombres y era remendona de cuerpos".

¹⁰ También se relaciona con el pueblo cordobés del mismo nombre, como en el *Coloquio de los perros* (Cervantes, 2001: 591), donde aparece la bruja Camacha de Montilla.

¹¹ Hay que distinguir entre lugar común y espacio geográfico: en esta jácara el espacio geográfico desde el cual se relata la vida del jaque no se nos proporciona, aunque se nombren diversos lugares por los que pasa a lo largo de su vida —Madrid, Toledo, Granada...—; el lugar común es la galera desde la que Montilla habla, si bien también en ese relato vital se haga mención de otros como las tabernas, cárceles...

¹² Es un término que deriva de *germanus*, 'hermano', que pasó de designar un conjunto de rufianes, a significar el lenguaje de ese grupo. Para las fases de la germanía, véase Hernández Alonso (1999: 46-47), quien señala que Quevedo "llegó a crear casi «una nueva germanía», fruto de su conocimiento de esos ambientes y de su potente imaginación".

¹³ Versos más abajo aparecen otras dos metáforas para referirse de nuevo a las galeras: "escritorio de chusma" y "vasar de ladrones" (vv. 19-20). La primera de ellas motivada porque los remos de los galeotes son como las plumas de un escribano —en el verso 60 de la jácara 4 se llama al galeote, metafóricamente, "escribano naval"—; la segunda alude a la colocación que los galeotes tenían en la galera. Esta condena la sufre estando en Consuegra: "echáronme por seis años / la condenación salobre" (vv. 81-82).

referencia a ese hecho (“capitán Correa”, v. 5). A continuación aparecen dos series de versos que Carreira tilda de “enigmáticos” (2000: 101); en primer lugar, “excusando en los alfaques / los corcovos del galope” (vv. 5-6), para los que este investigador señala: “podría indicar que los galeotes ponen los alfaques como excusa para remar blandamente, o que el capitán lleva la galera por donde hay poca profundidad para evitar la marejada, pero la conjetura no convence del todo en una escena nocturna”. La interpretación de Marigno (2000: 230) es la siguiente: “En fin, le terme “galope” associè au sens de “carreta” désigne le coup de fouet que reçoit le galérien pour faire avancer la galère apparemment très chargée, d’après le propos de Montilla”. Creo que el sentido es que los saltos, “corcovos del galope”, que se producen en la galera, quizás debidos al exceso de latigazos que sufren por parte del capitán, son disculpados por éste en los bancos de arena, “alfaques”, por los que pasa.

En segundo lugar, “cuando a la prima rendida / pasan diez y molan once, / dando música a las chinchas / que se ceban y le comen” (vv. 9-12); Carreira apunta:

Confieso no saber lo que significa *molan*, pero sospecho que no puede venir del verbo señalado por Blecua, donde la *o* tónica debería diptongar. Al tratarse de un hápax, al menos en la obra poética, he pensado si será errata por *holan* y *velan*, ya que según Chaves, en la cárcel de Sevilla se decía *hola* y *vela* durante las guardias nocturnas; aunque se hiciera en galeras, el pasaje sigue oscuro (2000: 101).

El significado de *prima rendida* es claro; se refiere a las once de la noche, como así aparece recogido en otras obras como el *Estebanillo* (1990: I, II, 100): “habiendo de partir las galeras a prima rendida y estando mi amo en la marina con el príncipe”; no así el de *molan*¹⁴, que podría referirse a molestar y relacionarse con los azotes que recibían los galeotes, que eran la música para las chinchas que picaban a los condenados, dando además una nota de las condiciones de insalubridad en las que estaban. Tampoco queda del todo claro el significado.

Montilla aparece cansado y ebrio —“harto de vino y remar”, v. 13; “dijo con mucha tajada¹⁵ / y en un falsete de arrope”, vv. 27-28—, envuelto en una capa —“devanado¹⁶ en un capote, / que, remolino de jerga, / si no le acuesta, le sorbe”, vv. 14-16— y situado en el primer banco de la galera, con lo que maneja el primer remo —“arrempuja el primer gonçe”, v. 21—. En esta situación se dispone a entonar su propia jácara. Quevedo juega con dos campos de significado: lo musical y lo etílico; baste como ejemplo la unión de ambos en “falsete de arrope” (v. 28).

¹⁴ Marigno (2000: 231) al anotar esta jácara apunta numerosas alusiones sexuales derivadas del significado que ciertas palabras tienen en germanía, como pasa en el caso de *molar*. Señala que su significado es ‘realizar el acto sexual’, pero no aporta ningún dato más que haga cuadrar ese sentido con lo relatado por la jácara en este punto.

¹⁵ En germanía, ‘borrachera’.

¹⁶ *Devanado* es un vocablo típico del idiolecto de Quevedo, que aparece recogido en infinidad de textos como, por ejemplo, en el *Buscón* (Quevedo, 1993: II, 4, 133): “devanado en un trapo, y con unos zuecos”, *Sueños* (Quevedo, 1991: 285-286): “devanado en una chía”, etc.

En el verso 29 empieza la segunda parte; Montilla toma la palabra y, tras una introducción donde advierte a sus receptores internos —los otros condenados que comparten galera con él—: “quien tiene vergüenza, vele; / y quien no la tiene, ronque: / que a ningún sueño de bien / se le permite que sople¹⁷” (vv. 29-32), relata su periplo vital.

Su oficio de rufián parece heredado de su padre¹⁸ Ponce (v. 33), antropónimo que le permite crear numerosas alusiones: “lo juntaron a Pilatos, / echándolo yo a Leones”. Nos recuerda el episodio de Poncio Pilatos del *Buscón*, adaptado, a su vez, de un cuentecillo tradicional que recoge Chevalier (1976: 18), y el episodio bíblico donde Poncio Pilatos es arrojado a los leones por los cristianos. Además hace referencia a una de las ilustres familias andaluzas, los Ponce de León. La profesión del padre es la de tabernero, un oficio muy criticado por Quevedo, al que se acusa de aguar el vino: “pues me dio lluvias morenas / con apellido de aloque” (vv. 39-40), es decir, al mezclarse el vino con agua (*lluvias morenas*) hace que éste se vuelva clarete (*aloque*), estableciéndose un juego cromático entre *morenas* y *aloque*.

Ya en su infancia Montilla apuntaba maneras, dedicándose a diversas prácticas delictivas relacionadas con los hurtos, a las que se alude por medio de metáforas: “portero de cofres” (v. 42), porque abría las tapas de estos para sustraer su contenido; “llavero de cerraduras” (v. 43) por las ganzúas que empleaban para abrir las puertas; “de bolsas y joyas, corte” (v. 44), que en germanía designa el “ladrón especializado en robar bolsas y objetos que es necesario cortar para poder llevárselos” (Alonso Hernández, 1976: 233). También participaba como ayudante, “mozo de garabato”, (v. 51) de otros ladrones, abriéndoles las puertas con el garabato o ganzúa. Estas prácticas le acarrearán la condena a azotes por parte del verdugo, metafóricamente “el libro del Acuerdo¹⁹ entonces, / me dio, por falta de edad, / sin el borrico, unos golpes” (vv. 58-60). Esta misma condena la sufre estando en la zona toledana: “debajo de la camisa / me vistieron dos jubones: / el traje que más mal talle / hace a caballo en el orbe” (vv. 77-80) y antes de la definitiva a galeras: “pusieronme en el caballo / de las malas confesiones²⁰. / Andaba el «Di la verdad» / entre cuerdas y garrotes, / yo en el valor y el negar, / fui doce pares y nones” (vv. 187-193).

¹⁷ Se establece una dilogía con el verbo *soplar*, pues en sentido recto se relaciona con *roncar* del verso 30 y en el germanesco con *delatar*.

¹⁸ Además de padre biológico, en germanía es el propietario de una mancebía.

¹⁹ Se señala en el *Léxico del marginalismo* (Alonso Hernández, 1976: 483) que el *libro del Acuerdo* es el verdugo porque “se toma por extensión del librito de memoria en el que se apuntan las cosas que se quieren recordar y así mismo el verdugo «apunta» en las espaldas del delincuente a base de latigazos las causas del delito para que teniéndolo siempre presente, no se atreva a volver a las andadas”.

²⁰ Metáfora para referirse al potro del tormento, uno de los castigos empleados para que los reos confesaran los delitos.

Tras su estancia en Madrid, inicia en Toledo y Consuegra²¹ una nueva etapa vital, la pubertad: “asomo de bigotes”, (v. 62). Cambia de lugar pero no de malas artes y, por consiguiente, siguen de nuevo sus problemas con la justicia²²; en este caso se topa con el “tintero” (v. 69), metonimia para referirse al escribano²³ que instruye su causa, lo que supone la primera condena a galeras.

Con el cumplimiento de esta condena inicia otra etapa vital en Granada, “remachado de barba” (v. 85), ya sea por edad, ya por astucia. Su oficio de rufián, ya consolidado, recoge explícitamente las dos facetas básicas: las prácticas delictivas, “uñaradas”, (v. 88) y las relaciones sexuales —“trote”, (v. 88, significado con el que también se relaciona el término “enderecé”, (v. 87)—. Las referencias a estas dos facetas son constantes en lo que resta de jácara; dentro de las prácticas delictivas están los robos usando de numerosas tretas: “desasné a cuatro pastores” (v. 90), “corrí joyas”²⁴ (v. 105), “dar chirlos a maletas” (v. 109), “dar tientos” (v. 120), etc. En algunas de esas tretas utiliza a las prostitutas, metafóricamente “chiquillas de a catorce” (v. 114), por el precio que cobraban y a los “meninos” (v. 117-8). Con respecto a la segunda faceta, por cada posada o venta por la que pasa en su camino hacia Madrid, se encuentra con alguna iza: “Topé con Mari Corvino / en la venta de Jaloque” (vv. 125-126), que además ejercía de alcahueta: “Curaba de mal de madre / con emplastos de cerote” (vv. 137-138).

Antes de la llegada a Madrid, recalca en Babilonia²⁵, es decir, en Sevilla, capital de la rufianesca, donde se codeará con individuos de su mundo como el carduzador Onofre (v. 148), encargado del arreglo de la ropa robada y experto ladrón. Montilla ejerce ahora también de soplón o delator en los juegos de naipes: “y era juez entregador / de fulleros y de flores”²⁶ (vv. 155-156), tiene ayudantes en sus fechorías: “Tuve dos mozos de silla” (v. 161), “Con las mozas de fregar / anduve siempre de amores, / porque a sus amos perdiesen / lo que más guardan y esconden” (vv. 165-168). En uno de sus tratos como ladrón es

²¹ Las cosas en Consuegra no fueron bien, hecho que nos es indicado con un juego entre *suegra* y *yerno*; es decir, el trato recibido fue como el que recibe un yerno de su suegra, o sea, malo. Recuérdese que las suegras son satirizadas en numerosas obras de Quevedo.

²² “Huyendo de los corchetes / por gustar más de botones” (vv. 65-6), donde juega con el significado recto de *botones* / *corchetes* y el germanesco *corchetes*, ‘ayudante de alguacil’ y *botones*, ‘azotes’.

²³ Se recogen en la jácara diversas fórmulas jurídicas con las que se establecen juegos de significado: “este que declara” (v.71), “el susodicho” (v.73), “éste que depone” (v.74) o “acompañado de conques” (v.76).

²⁴ El significado del verbo *correr* aparece explicitado en el *Buscón* (Quevedo, 1993: I, 6, 98): “Decían los compañeros que yo solo podía sustentar la casa con lo que corría, que es lo mismo que hurtar, en nombre revesado”.

²⁵ Con la referencia a Babilonia aparecen otros versos de esos que Carreira tildó de “enigmáticos”: “Llegamos a Babilonia / un miércoles por la noche; / tendí raspa en el mesón / de Catalina de Torres”, debido a la confusión que provocaba el significado de *raspa*; para Blecua ‘trampa de naipes’, pero que aquí tiene el significado germanesco de ‘espalda’. Para Gili Gaya (1953: 115) referirse a Sevilla como Babilonia es “el empleo de metáforas o conceptos de evidente procedencia docta”.

²⁶ Los *fulleros* eran los jugadores de naipes, como se recoge en el *Buscón* (1993: 169): “Porque él era jugador y lo otro; *ciertos* los llaman y, por mal nombre, *fulleros*”. *Flores* son las trampas que se hacían los fulleros en los juegos de naipes.

descubierto: "Vendía parte a un despensero / que dio cuenta a los señores" (vv. 173-174)²⁷ y llevado a la cárcel: "troj de los buscones" (v. 180); tras su sufrimiento en el potro de los tormentos: "caballo / de las malas confesiones" (vv. 187-188) es condenado a galeras en donde se encuentra en el momento de entonar la jácara.

En conclusión, un ejemplo de jácara donde se aprecian las características que definen al género: temática relacionada con la delincuencia y marginación social, personajes del mundo del hampa —jaques, izas...—, los bajos fondos como lugares de acción, empleo del lenguaje de germanía, presencia de un tono desenfadado por el hecho de estar contadas según la perspectiva de los protagonistas... Estas características ya las apuntaba, directa o indirectamente González de Salas al referirse a las jácaras en la disertación que precede a los poemas de esta musa:

un genero de Poesias ha de comprehender raro, singular, i desemparentado de quantos en Lengua alguna, Antigua, o Vulgar hoi, puedan, a lo que io alcanço, offrecerse a la studiosa diligencia. XACARAS se appellidan estas, que digo [...] Tiene nuestra Lengua Española mui varias Species, que *Dialectos* llaman los Griegos; i algunas no poco ridiculas, i barbaras; i entre las que lo son, no se, si se podrá reputar por primera, la que vulgarmente llaman *Gerigonza*, que siendo este appellido por sí tambien generico [...]; denota tambien aquella, que los Rufianes han compuesto, para entenderse entre sí, sin que los otros los entiendan. *Xargon* la dicen los Franceses, [...] *Germania* la llaman tambien sus Professores, teniendo uno, i otro Nombre barbaro origen [...] Pero como quiera que ello fuesse, denominación dieron infalible a las XACARAS, o XACARANDINAS aquellos *Xaques* mismos; i con legitima raçon, pues de sus acontecimientos, i penalidades continuas son Annales las Relaciones, que alli se repiten [...]. Muchas *Xacaras* rudas, i desabridas le habian precedido entre la torpeza de el vulgo: Pero de las ingeniosas, i de donairosa propiedad; i capricho, el fue el primero descubridor sin duda; i, como imagino, el *Escarraman*, la que al nuevo sabor, i cultura dio principio (en Quevedo, 1648: 310-311).

Con las últimas palabras citadas de Salas se indica que Quevedo fue el primero en componer jácaras "ingeniosas", lo que no significa que fuera el primero en escribir y publicar jácaras, porque antes que él hubo otros²⁸. En palabras de Chevalier (1992: 180):

las jácaras quevedianas abrieron un paréntesis en la historia del género. En seguida volvieron las aguas a correr por el cauce de las coplas de rufianes de Pedro de Reinoso. La jácara aguda nace y muere con Quevedo.

La maestría de Quevedo se percibe claramente en la utilización de unos personajes cargados de connotaciones léxicas y en el empleo de un lenguaje de germanía mezclado con otros recursos estilísticos, dando lugar a infinitas dilogías y juegos de palabras.

²⁷ Aparecen dos tipos satirizados en las obras de Quevedo: los *señores*, es decir, la justicia, y los *despenseros*, a los que se les acusa de ladrones porque se comparan con la figura de Judas, despensero de los apóstoles, dedicándose al hurto, de ahí el refrán "desde Judas el traidor, todo despensero es ladrón". Para más detalles de la figura de Judas como ladrón, véase Jean Vilar (1978: 108-109).

²⁸ Hubo investigadores que no entendieron así las palabras de González de Salas, como Cotarelo (1911: I, CCLXXIX) o Deleito (1988: 200) que, tras aludir a ellas, indica que "la paternidad de las jácaras se atribuyó a Quevedo [...] pero antes de él la cautivaron [*sic*] otros".

ANEXO

Vida y milagros de Montilla

En casa de las sardinas, en un almario de azotes, que en las galeras de España una apellidan san Jorge, donde el capitán Correa	5	»Acuérdome que, en Madrid, el libro de Acuerdo entonces me dio, por falta de edad, sin el borrico, unos golpes.	60
da mal rato con su nombre, excusando en los alfaques los corcovos del galope, cuando a la prima rendida pasan diez y molan once,	10	»Partime para Toledo con asomo de bigotes, en donde pidiendo capas, era muy bellaco pobre.	65
dando música a las chinches que se ceban y le comen; harto de vino y remar, devanado en un capote, que, remolino de jerga,	15	»Huyendo de los corchetes, por gustar más de botones, fui a Consuegra y me trató como a su yerno su nombre.	70
si no le acuesta, le sorbe, Montilla, que en primer banco arrempuja el primer gonce al escritorio de chusma, al vasar de los ladrones,	20	»Tropecé con el tintero; di que hacer a los ringlones; hubo el <i>este que declara</i> , y más vistas que en un monte.	75
tocando con la cadena la jacarandina a coces y punteando a palmadas con los dedos en el roble, imitando con la voz,	25	»Hiciéronme el susodicho, y tras <i>este que depone</i> , por su pie se vino el fallo, acompañado de <i>conques</i> .	80
cuando se despega, al odre, dijo con mucha tajada y en un falsete de arroje: «Quien tiene vergüenza, vele;	30	»Debajo de la camisa me vistieron de jubones: el traje que más mal talle hace a caballo en el orbe.	85
y quien no la tiene, ronque: que a ningún sueño de bien se le permite que sople. »Ponce se llamó mi padre y los muchachos lo Ponce	35	»Echáronme por seis años la condenación salobre; pasose en un santiamén, que es la cosa que más corre.	90
lo juntaron a Pilatos, echándolo yo a Leones. »Fue tabernero en Sevilla; las sedes se lo perdonen, pues medió lluvias morenas con apellido de aloque.	40	»Muy remachado de barbas salí de los eslabones. A Granada enderecé las uñaradas y el trote.	95
»En naciendo, me incliné a ser portero de cofres, llavero de cerraduras, de bolsas y joyas corte. »Gorjeando yo en la cuna me temblaban los ratones, y en oyéndome se daban a los demonios los gozques.	45	»Quitádoles dos borricos, desasné cuatro pastores; con borlas los disfracé en la recua de Villodres.	100
»Di en guardarropa de otros, llevándome muchos hombres por mozo de garabato, de balcones en balcones. »Entrábamos yo y el fresco por las ventanas de noche: él, a guardarles el sueño; yo, a guardarles los calzones.	50	»Llegamos a la ciudad con sus ares y mis joes; campamos de mercaderes; acreditábanos Roque.	105
	55	»En el mesón de la Luna, entrando de fuera un coche, gané un talego y dos líos que me vinieron de molde. »Halleme en la faldriquera de un bendito sacerdote, estando tomando cartas, un burujón de doblones.	110
		»Corrí joyas, y decía, por disimular, a voces: “¡Tengan al ladrón!” yo mismo, con su “¡Justicia, señores!” »En dar chirlos a maletas en posadas y mesones, gasté catorce navajas; pero pagáronme el coste.	

- CARREIRA, Antonio (2000): "El conceptismo en las jácaras de Quevedo: «Estábase el padre Ezquerro»", *La Perinola*, 4, pp. 91-106.
- CERVANTES, Miguel de (2001): *El coloquio de los perros en Novelas Ejemplares*, ed. J. García López, Barcelona, Crítica.
- CHEVALIER, Máxime (1976): "Cuentecillos y chistes tradicionales en la obra de Quevedo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 25, pp. 17-44.
- , (1992): *Quevedo y su tiempo: La agudeza verbal*, Barcelona, Crítica.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1911): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly Bailliére.
- CROSBY, James O. (1967): *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia.
- DELEITO Y PIÑUELA, José (1988): *También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza.
- GILI GAYA, Samuel (1953): "Cultismos en la germanía del siglo XVII", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, pp.113-17.
- HERNÁNDEZ ALONSO, César y Beatriz SANZ ALONSO (1999): *Germanía y sociedad en los Siglos de Oro. La cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- , (2002): *Diccionario de germanía*, Madrid, Gredos.
- La vida y hechos de Estebanillo González* (1990): ed. A. Carreira y J. A. Cid, Madrid, Cátedra.
- MARIGNO, Enmanuel (2000): *Jácaras (Édition critique)*, Université de Nancy II, ANRT.
- PÉREZ CUENCA, Isabel (1989): "Del bandolero al jaque", *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro*, Madrid, UAM, pp.193-200.
- QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de (1648): *El Parnasso Español, monte en dos cumbres dividido, con las Nueve Musas Castellanas*, ed. J. González de Salas, Madrid, Pedro Coello.
- , (1946): *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo Villegas*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus.
- , (1969-1981): *Obra Poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 4 vols.
- , (1993): *La vida del Buscón*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica.
- , (1991): *Los Sueños*, ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra.
- , (1999): *Poesía moral (Polimnia)*, ed. A. Rey, Madrid, Támesis.
- VILAR, Jean (1978): "Judas según Quevedo", en *Francisco de Quevedo*, ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, pp.106-119.

INTRODUCCIÓN AL PROBLEMA DE LA IRONÍA EN LAS OBRAS DEL CICLO DE *SENECTUTE* DE LOPE DE VEGA

Isabela Martial
Université Sorbonne - Paris IV

1. Planteamientos teóricos

Antes de empezar esta comunicación, quizás sea necesario aclarar su título, y en particular la expresión “ciclo de *senectute*”. Este eufemismo culto remite sencillamente a la obra producida por Lope de Vega en la última parte de su vida. Fue Juan Manuel Rozas quien acuñó la expresión en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, al considerar que tal obra formaba un conjunto coherente dentro de la producción literaria del Fénix.

Las circunstancias en que fueron escritos los últimos textos de Lope explican en gran parte esta coherencia. El poeta, como bien se sabe, envejeció en condiciones difíciles. A pesar de sus innumerables éxitos, la Corte se negaba a otorgarle el menor cargo, por lo que Lope tuvo que enfrentarse a problemas económicos cada vez más apremiantes. A estas dificultades se añadía el hecho de que por primera vez Lope estaba perdiendo los favores de un público que lo había adulado. La atención de todos se había volcado hacia el teatro nuevo, y Góngora, el gran rival literario del Fénix, se había convertido en el modelo de mayor influencia para los poetas de este primer tercio del siglo XVII. El joven prodigio, el autor prolífico, el teórico de la Comedia Nueva había perdido su estatus y aparecía como desbordado por una nueva generación. Un dolor iba a sumarse a estas amarguras: en 1632 Lope de Vega perdería a Marta de Nevaes, la mujer que había sido su amante durante dieciséis años.

La obra elaborada en tales circunstancias merecía ser aislada dentro de la producción de Lope y considerada bajo un ángulo específico. Los escritos del Fénix no podían menos que expresar una mirada nueva sobre el mundo por parte de un hombre envejecido. La ironía, según hemos pensado, podía constituir una expresión interesante de esta nueva concepción de la vida.

La noción de ironía, difícil de definir, ha sido estudiada tanto por críticos literarios como por lingüistas y filósofos. En la vigésima segunda edición del Diccionario de la Real Academia encontramos tres definiciones de esta palabra. La primera presenta la ironía como una “burla fina y disimulada”. La segunda reza: “tono burlón con que se dice”. La tercera la describe como “una figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice”. Estas definiciones dan a ver tres dimensiones esenciales de la ironía. En primer lugar,

ponen de relieve una meta: la de burlarse, es decir, criticar de una manera lúdica. También insisten sobre el hecho de que la ironía es un *modus operandi*, una manera de actuar. Tanto la primera definición, que habla de fineza y disimulo, como la segunda, que afirma que la ironía puede ser un simple tono, dan a entender que la ironía es principalmente una actitud. Y por último la tercera definición expone el mecanismo de la ironía, al afirmar que su fundamento es la antífrasis. La dimensión irónica de un discurso residiría pues en el disimulo gracioso de quien, para formular una crítica, escogería decir lo contrario de lo que piensa.

Esta concepción resulta satisfactoria hasta cierto punto. Philippe Hamon en *La ironía y otros ensayos* demuestra los límites de una definición sustentada en el mero plano léxico. Toma el ejemplo de un texto sacado del *Espíritu de las leyes* de Montesquieu. Si bien la obra constituye un tratado serio, este escrito es uno de los textos más famosos de la literatura irónica. En él nos dice Montesquieu : “Los negros tienen la nariz tan aplastada que es casi imposible tenerles lástima”. Esta afirmación, por supuesto, no se debe entender de manera literal. Aquí, el autor recurre a la ironía para denunciar el discurso racista de los traficantes de esclavos. Sin embargo, la frase no se puede entender con una simple inversión de palabras. Montesquieu no está sugiriendo que “los negros tienen la nariz tan recta que es posible tenerles lástima”, ni nada semejante. Reducir la ironía al hecho de decir lo contrario de lo que se quiere sugerir resulta, pues, abusivo. A raíz de estas consideraciones, Philippe Hamon propone retener otra dimensión de la ironía, más esencial. Según él, la figura retórica que sirve de fundamento a esta noción no es la antífrasis sino la mimesis, el hecho de remedar una actitud o un discurso. Lo que caracterizaría la ironía sería la “utilización del vocabulario del bando opuesto”¹, fingir la adopción del discurso de otro, con la intención de ridiculizarlo. En el ejemplo citado, Montesquieu pronuncia palabras que se podrían atribuir a un traficante racista, con el fin de mostrar el carácter insostenible de su punto de vista.

Dos elementos serían pues constitutivos de la ironía. El hecho de proferir un discurso que se pueda identificar como el de un individuo o un grupo determinado, y el hecho de criticar tal discurso. Una dificultad se presenta. ¿Cómo puede uno criticar algo citándolo?

Freud, en *El chiste y su relación con lo inconsciente*, nos ofrece algunos elementos de respuesta. Según este ensayo, el tono, los gestos, ciertos artificios retóricos dan a entender el carácter irónico de un discurso. Son altamente sutiles los indicios que permiten a un interlocutor percibir la ironía. Se debe pues destacar un elemento más, constitutivo de esta forma de discurso. El locutor irónico no sólo remeda una actitud, finge adoptar una visión del mundo para criticarla, sino que deja traslucir indicios que permitirían entender su verdadero pensamiento.

¹ La expresión es de Lausberg y aparece en el párrafo 232 de la obra *Elemente der literarischen Rhetorik*. Citado por Pierre Bange (1978).

Una dimensión fundamental de la ironía es, por consiguiente, su ambigüedad. La esencia de esta forma de discurso es la sutileza del disimulo, el juego delicado entre un sentido y otro. Como hace notar Freud, dicha ambigüedad es a la vez la fuerza y la debilidad mayores de la ironía. El que la usa corre el riesgo de no ser entendido, pero es inatacable. Por esta misma razón es el discurso de los débiles, de los criados contra sus amos en las comedias, de los periodistas contra el poder en épocas de censura... ¿Qué forma de discurso hubiera sido más apropiada para Lope de Vega, solo y derrotado en los años 1630?

La ironía no se puede reducir, sin embargo, a una simple técnica, a un recurso hábil para el que no pueda o no quiera hacerse entender de manera clara. Como subrayábamos, se trata fundamentalmente de una actitud. Varios filósofos se han propuesto demostrar esta dimensión de la ironía. Su pensamiento resulta difícil de resumir en esta breve presentación, pero podemos recordar que Kierkegaard afirma que la ironía no concierne a tal o cual hecho particular, sino a la realidad entera en una época dada. El discurso irónico arremete contra el particular en virtud de una concepción general. Kierkegaard define la ironía como “la negatividad infinita y absoluta”. “Negatividad” porque niega sin proponer. “Infinita” porque no niega un fenómeno particular. “Absoluta” porque si niega, es en virtud de un principio más alto, que sin embargo —dice Kierkegaard— no existe. Para el sujeto irónico, el orden establecido carece de valor, y al fingir otorgarle uno, desea provocar su derrumbamiento. Esta actitud vital bien podría ser la de Lope de Vega, quien ha pasado por muchas desilusiones. El poeta, en la situación en la que se encuentra, debe percibir de manera particularmente aguda los límites de un mundo en que era rey y dejó de serlo.

La ironía es pues un concepto capaz de dar cuenta de la evolución del Fénix, y por consiguiente un concepto clave para quien se interesa por el ciclo de *senectute*. Vamos a intentar demostrar que se trata de una forma de discurso muy presente en la últimas obras de Lope. Con este fin, propondremos un estudio de diversas ocurrencias de la ironía en las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Esta obra fue publicada en 1634, después de que Lope redactara su primer testamento y de que Marta de Nevares falleciera. Como lo indica su título, la obra fue escrita bajo un pseudónimo, que también es un heterónimo, el de Tomé Burguillos. Este hecho nos ha parecido significativo en cuanto a la actitud que Lope adopta en las *Rimas de Burguillos*. El título mismo nos advierte que, en aquel texto, el autor avanza enmascarado. Por otra parte es la segunda vez que el autor llama “Rimas” a una recopilación de poemas. El título parece pues poner el texto en perspectiva, imponer una comparación con una obra de juventud, y por lo tanto llamar la atención del lector sobre la evolución del poeta, la distancia crítica que ha tomado respecto a sus primeros escritos. Por el lugar que ocupan el disimulo y la crítica en este texto, nos ha parecido que se prestaría particularmente a ocurrencias del discurso irónico.

2. La puesta en tela de juicio de los lugares comunes

Las *Rimas de Burquillos* es una obra inspirada por la poesía de Petrarca y Garcilaso. Estos autores, que fueron abundantemente imitados por los contemporáneos del Fénix, dieron lugar a una corriente poética singular, sumamente codificada, que el propio Lope no desdeñó en su juventud. Sin embargo en las *Rimas de Burquillos* el poeta expresa una nueva relación con respecto a los temas clásicos, motivos tópicos y lugares comunes presentes en el petrarquismo. Para criticar el carácter artificial y asfixiante de ciertas convenciones, Lope finge someterse a ellas mientras le deja al lector indicios sutiles de su rechazo. El Fénix adopta pues una actitud propiamente irónica.

Un ejemplo sencillo de este modo de proceder, que se repite a lo largo de toda la obra, se encuentra en el poema 12. En este soneto Lope de Vega trata el motivo sumamente clásico del *locus amoenus*. Nos describe una laguna situada en un valle, entre un monte cubierto de silvestres helechos, y un prado florecido. El poeta tiene cuidado de evocar una naturaleza que no sea ni majestuosa ni amenazadora, sino encantadora y entrañable. El cuadro descrito constituye un paisaje bucólico, susceptible de arrullar el lirismo de pastores delicados. En el segundo cuarteto, Lope nos pinta una escena característica del poema pastoril, la del baño de las ninfas en el agua cristalina. Para describir aquel baño, el autor multiplica los lugares comunes; evoca la blancura del seno de las ninfas, se refiere a esos pechos como a “dulces naves de amor”. Cuando se dedica a representar el prado que bordea el pequeño lago, en el primer terceto, recurre a una “metáfora cortés”, pues lo llama “vasallo” de la laguna. Por fin, asistimos a una personificación del paisaje, ya que el campo está representado como una sangría en el “pecho helado” de la montaña. Este soneto 12 tiene pues todas las apariencias de un ejercicio de estilo. Lope de Vega retoma acá los cánones que rigen el poema consagrado al *locus amoenus*. Sin embargo, la intención del autor no es someterse a la tradición.

Varios elementos nos impiden adoptar una lectura ingenua. En primer lugar, advertimos que el paisaje descrito remite más al mundo de los cabreros que al de los pastores. En efecto, cuando Lope de Vega nos pinta el monte, en el primer cuarteto, se encuentran referencias al universo mineral que no son usuales en este tipo de poema. El autor introduce “carámbanos deshechos”, hace alusión a “pizarras”... Ahora bien, cabreros y pastores no pertenecen al mismo mundo, por lo menos en el imaginario de los gentilhombres del siglo XVII. Al describir un paisaje que no remite a pastores sino a vulgares cabreros, Lope ya tomaría cierta distancia con los códigos del poema consagrado al *locus amoenus*.

Sin embargo, son el título del soneto y su final los que verdaderamente nos invitan a considerar con recelo el conformismo de Lope. El autor escoge en efecto introducir el poema con las siguientes palabras: “Describe un monte, sin qué ni para qué”. Al afirmar el carácter gratuito del poema, que de cierta manera le confiere una dimensión absurda, Lope nos invita a tomar una distancia de lo que nos presenta. El autor usa el mismo procedimiento en el último terceto. El poema termina con los versos siguientes: “Y en este monte y líquida laguna, / para decir verdad como hombre honrado, / jamás me sucedió cosa ninguna”.

Semejante conclusión contrasta con el lirismo del texto y logra invalidar la impresión que el lector había podido desarrollar. Lo que nos perturba no es tanto el hecho de que no suceda nada en el soneto —el motivo del *locus amoenus* a menudo se basta a sí mismo— sino el empeño del autor en hacernos notar que no ocurre nada. Al adoptar esta actitud nos obliga a considerar el soneto bajo una nueva luz. El carácter a la vez lapidario y prosaico del título y del último terceto nos informan de la ironía con la que Lope trata el motivo clásico del *locus amoenus*. En este soneto el Fénix no se somete a la tradición; por el contrario, se burla de ella. Finge adoptar ciertas convenciones pero nos da indicios de que no las toma en serio. Su actitud es por lo tanto propiamente irónica.

Hemos dicho que toda ironía implica la crítica de un orden establecido, de un sistema de valores. Ahora bien, uno de los rasgos más característicos del petrarquismo es el proceso de idealización tanto de la relación amorosa como del mundo en que esta se desarrolla. Al tratar con ironía las convenciones del *locus amoenus*, Lope de Vega afirma implícitamente los límites de esta idealización. La crítica es aún más obvia en poemas donde Lope introduce elementos prosaicos en la descripción de la dama amada, o del primer encuentro. En las *Rimas de Burguillos*, Lope de Vega escoge darle un lugar a la realidad cotidiana, al cuerpo, a lo trivial. Estos elementos surgen dentro de un marco clásico, subrayando el carácter artificial del universo descrito por la tradición.

3. Una toma de distancia general con los códigos de la literatura

La ironía de Lope no afecta únicamente los lugares comunes y motivos tópicos de la poesía petrarquista. El autor también se burla de convenciones más sutiles.

Como ya lo hemos subrayado, el título mismo de esta obra afirma que ha sido escrita, no por Lope, sino por un tal Tomé de Burguillos. Al abrir la obra, el lector encuentra un largo prólogo firmado por Lope de Vega. En éste, el escritor afirma haber reunido los versos de un antiguo compañero suyo. Da detalles muy precisos sobre Tomé de Burguillos; nos informa que nació en Salamanca, nos da el nombre del profesor que dictaba las clases en que se conocieron, nos dice qué idiomas hablaba Burguillos, cuáles eran su carácter y sus gustos... ¡Hasta figura en el prólogo una broma que hubiera hecho Burguillos y que Lope comenta largamente! En cuanto al aspecto físico de Tomé de Burguillos, Lope remite al lector a un retrato que habría pintado el catalán Ribalta. Por último nos cuenta Lope los esfuerzos importantes que él y otros amigos hicieron para reunir los versos de Burguillos y darlos a conocer. Después de esta presentación, Lope de Vega afirma que el personaje de Juana, al que van dedicados muchos de los poemas de las *Rimas*, ha existido y que verdaderamente tenía el origen humilde y el físico ingrato que el autor le atribuye.

Ahora bien, el lector ya ha oído hablar de Tomé de Burguillos. Este es el pseudónimo con el que Lope ha participado a las juntas poéticas que se celebraron en Madrid para la beatificación y la canonización de San Isidro, en

1620 y 1622. Según Antonio Carreño, el público había descubierto en esta ocasión que bajo el nombre de Tomé de Burguillos escribía en realidad Lope de Vega. Por lo tanto, el largo prólogo de las *Rimas* se encuentra totalmente invalidado o, más bien, toma un sentido nuevo. Lope, una vez más, pronuncia un discurso en el que no cree con el fin de sugerir otro. Para dar a conocer la distancia que toma de sus propias palabras, escoge el nombre de Tomé de Burguillos, que el público ya conoce. El prólogo no pretende engañar al lector, sino dar a ver, a través de la ironía, una actitud peculiar con respecto a los códigos literarios. Lope de Vega se burla acá del principio mismo del prólogo.

Otra convención se encuentra puesta en tela de juicio. Lope no sólo pretendió no ser el autor de la obra, sino que intentó por todos los medios darle vida a Tomé de Burguillos, y para eso afirmó que el personaje de Juana tenía un referente. Lope fingió darle una dimensión autobiográfica a la obra. Ahora bien, existe un acuerdo tácito que se establece entre el autor y su lector, y al que Freud, en *La inquietante extrañeza y otros ensayos*, ha dado el nombre de “pacto literario” o “pacto de lectura”. Todo texto, nos dice Freud, comporta cierto número de elementos que orientan su recepción. El pacto de lectura es la “regla del juego” que un autor propone implícitamente al presentar su obra. La forma de un texto, el paratexto, algunas expresiones consagradas dan a entender el género al que éste pertenece y, sobre todo, su carácter ficcional o no ficcional. Las palabras “érase una vez”, por ejemplo, constituyen una orientación para la lectura. El receptor sabe que debe leer el texto que así empieza como una obra de ficción que obedece a los códigos del cuento. Aunque aquella noción no había sido conceptualizada en 1632, es evidente que este tipo de contrato existía ya entre el autor y el receptor de una obra. A principios del siglo XVII, el lector también esperaba que el género y el estatuto de un texto fueran definidos y permanecieran estables a lo largo de la lectura. Se puede decir que, más que una convención, el pacto de lectura es uno de los fundamentos de la comprensión de un escrito. Una novela y un artículo de prensa se leen de maneras muy distintas... Acá Lope de Vega ha fingido presentar las *Rimas* como una obra provista de una dimensión autobiográfica. Le ha dado un estatuto falso al texto, pero con argumentos deliberadamente inverosímiles. Es decir que Lope de Vega también se mostró irónico con respecto al principio del pacto de lectura.

4. Esbozo de conclusión

Hemos intentado mostrar que un determinado procedimiento era recurrente en las *Rimas de Burguillos*. Lope de Vega finge someterse a un código literario mientras da a entender, mediante ciertos indicios, su verdadera posición. Esta manera de proceder, que es propia de la ironía, produce un efecto cómico y lúdico pero también crítico. Hemos determinado que la ironía no era un simple artificio retórico, sino una visión del mundo, o la actitud que derivaba de esta visión. Estudiar las ocurrencias del discurso irónico en textos de Lope de Vega supone pues analizar lo que éste pone en tela de juicio a través de dicha actitud.

Lope de Vega se burla en las *Rimas de Burquillos* de varias convenciones literarias. No sólo arremete contra los tópicos de la tradición petrarquista, sino que parece mofarse de códigos más universales. ¿Cómo interpretar esas críticas? ¿Está proponiendo Lope una nueva concepción de la literatura?

En 1634 nuestro autor lleva setenta años escribiendo. Ha definido las normas que rigieron la comedia durante décadas; tiene con los códigos una familiaridad difícilmente superable. Por estas mismas razones, el Fénix puede permitirse desdeñar artificios de los que mucho se ha valido. No olvidemos que escribe en circunstancias particulares, que ha visto las modas cambiar y ciertas convenciones remplazar a otras. La actitud de Lope bien podría ser destinada a mostrar que es perfectamente capaz de manejar cualquier tipo de código, pero que se encuentra por encima de ellos. El Fénix estaría a la vez recordando al lector su inmensa experiencia y afirmando su indiferencia acerca de las modas y de sus imperativos.

De manera más fundamental, quizás Lope esté poniendo en escena una conciencia nueva de lo que es la literatura. Al reírse de las convenciones pone énfasis en ellas. Muestra el trabajo de escritura, da a ver la construcción de un texto literario e impide que se considere una obra como una entidad evidente. Ahora bien, el discurso irónico, lo hemos subrayado, es fundamentalmente ambiguo. Por esta razón, rompe la ilusión de la transparencia del discurso. El receptor de las *Rimas* se ve obligado a cuestionar el texto que se le presenta, a ponderar cada palabra para elucidar el sentido de lo que lee. La ironía lleva al interlocutor a poner en cuestión el discurso que percibe. Es pues un instrumento valioso, en la medida en que agudiza la atención del oyente. Lope parece estar utilizándolo para desarrollar una reflexión sobre la opacidad del proceso de enunciación. Le hace percibir al lector las condiciones en que un discurso se elabora y se recibe. Para Lope, no se trata de condenar convenciones. Se trata de darlas a ver.

BIBLIOGRAFIA

- BANGE, Pierre (1978): "L'ironie, essai d'analyse pragmatique", *L'Ironie, Linguistique et sémiologie 2*, Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- BOUJU, Emmanuel (2002): *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- COHN, Dorrit (2001): *Le propre de la fiction*, Paris, éditions du Seuil.
- FREUD, Sigmund (1981): *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras completas*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, tomo 1.
- , (1985): *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard.
- HAMON Philippe (1996): *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette.

KIERKEGAARD, Søren (2000): *Sobre el concepto de ironía, en constante referencia a Sócrates*, trad. Darío González, Madrid, Ed. Motta.

DE VEGA CARPIO, Lope (1971): *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas.

———, (2002): *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, ed. De Antonio Carreño, Salamanca, Alcayuela / Biblioteca Hispánica.

SARTRE, Jean-Paul (1985): *Qu'est-ce que la Littérature?*, Paris, Gallimard.

ROZAS, Juan Manuel (1990): *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra.

LA MUERTE Y LA DONCELLA. CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE UN VERSO GARCILASIANO

Mónica M^a Martínez Sariago
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Es ya un lugar común de la crítica considerar que en la *Égloga* III de Garcilaso, fruto maduro del poeta, su “dolorido sentir” ya no presta fuerza emocionada al verso, y que en ella la pasión amorosa, mediante un proceso de distanciamiento y objetivación, se ha proyectado hacia el futuro con el aura perenne de los mitos. Tales aseveraciones encuentran su fundamento no sólo en el clima poético generado por episodios mitológicos de abolengo grecolatino, sino también en la presentación de estos como bordados, es decir, como piezas artísticas cuyo tema trágico se nos revela de un modo indirecto y distanciado, distinto al intimista de la *Égloga* I. Prescindiendo, en lo posible, del biografismo predominante en la crítica garcilasiana hasta fechas relativamente recientes, estudiaremos el pasaje de la *Égloga* III que describe el tapiz de Nise, leído a menudo como metáfora imaginativa de una experiencia vital. Abordar el modo en que un contenido particular de sentimiento cristaliza en figuraciones funerarias cercanas, en sentido amplio, a lo mitológico, nos permitirá, más que arrojar luz sobre el largamente debatido sentido de *degollada*, o de *yqualada*, realizar una lectura de los versos garcilasianos a partir de representaciones iconográficas hasta ahora no puestas en relación con ellos y que, si no guardan vinculación directa con el pasaje en cuestión, al menos podrían confirmar la legitimidad de ambas lecciones desde el punto de vista estético.

1. Presentación del texto

La *Égloga* III de Garcilaso, que fue posiblemente la última composición escrita por el toledano, describe, en la primera parte de su bien trabada arquitectura, un paisaje del Tajo donde se reúnen ninfas que tejen en ricas telas algunas escenas mitológicas. La ninfa Filódoce borda la historia de Orfeo y Eurídice —estrofas 16-18—, Dinámene, la de Dafne y Apolo —estrofas 19-21— y Climene, la de Venus y Adonis —estrofas 22-24—. La cuarta ninfa, Nise, descarta rememorar el pasado lejano de los mitos para referirse, en cambio, a un hecho contemporáneo, la muerte de Elisa, trabada con las tres fábulas anteriores por la ininterrumpida atmósfera mitológica en que se encuadra la *égloga*. La más intensa vibración estética de esta composición viene dada, justamente, por la descripción de su tapiz, donde silvestres diosas salidas de la espesura se detienen ante el cadáver de la joven, sobre quien derraman las rosas que llevan en sus cestillos:

En la hermosa tela se veían,
entretexidas, las silvestres diosas
salir de la espessura, y que venían
todas a la ribera pressurosas,
en el semblante tristes, y traían
cestillos blancos de purpúreas rosas,
las quales esparziendo derramavan
sobre una nympha muerta que lloravan.

Todas, con el cabello desparzido,
lloravan una ninfa delicada
cuya vida mostrava que avia sido
antes de tiempo y casi en flor cortada;
cerca del agua, en un lugar florido,
estava entre las yervas degollada
qual queda el blanco cisne quando pierde
la dulce vida entre la yerva verde.

Una d'aquellas diosas que'n belleza
al parecer a todas ecedía,
mostrando en el semblante la tristeza
que del funesto y triste caso avía,
apartada algún tanto, en la corteza
de un álamo unas letras escrivía
como epitaphio de la nympha bella,
que hablaban ansí por parte della:

"Elissa soy, en cuyo nombre suena
y se lamenta el monte cavernoso,
testigo del dolor y grave pena
en que por mí se aflige Nemoroso
y llama `¡Elissa!'; `¡Elissa!' a boca llena
responde el Tajo, y lleva pressuroso
al mar de Lusitania el nombre mío,
donde será escuchado, yo lo fio!" (Rivers, 1981: 440-444).

2. Sentido y comentario del pasaje

La idealización que transfigura los elementos de la realidad es, pues, apreciable ya en una primera lectura de la *Égloga III*. La referencia al Tajo da enseguida paso a la creación de un mundo legendario, poblado por ninfas que evocan en sus telas historias míticas de amantes desdichados y que, entre prestigiosos ejemplos de la Antigüedad, incluyen el de Elisa y Nemoroso, elevado así al honor de lo intemporal y convertido, como sugiere Braschi (1979: 21, 25), en teoría de la nueva poesía española del siglo XVI, que haría una decidida apuesta por la vivencia individual frente al principio de autoridad. En su *Poesía española*, Dámaso Alonso privilegiaba la evocación del tapiz de Nise sobre los restantes por ser el más directamente autobiográfico y, por tanto, el que más directamente tocaba el corazón de Garcilaso:

He aquí a la mitología presidiendo la vida real, lanzando una proyección melancólica sobre la vida real. Tres infortunados amantes, que perdieron el objeto de su amor: su fabuloso dolor se proyecta sobre el auténtico y realísimo de Garcilaso. Porque era el cuarto bordado, la cuarta historia, historia de dolor muy real —¡tan semejante a las tres fingidas!—, lo que interesaba al corazón del poeta: la historia que bordaba Nise, la cuarta ninfa (1966: 85-86).

Pero ha de considerarse que si la tela queda, como dice Rivers, colgada en la “galería de hermosos cuadros ilusionistas de la antigüedad” (1964: 426), se debe, paradójicamente, a que el modo en que el tapiz se ha ido tejiendo de figuras y colores es deudor de toda una tradición histórica, literaria y artística, cuyas manifestaciones esenciales son los ritos funerarios florales, el epitafio grabado sobre la corteza del árbol, y, sobre todo, la singular metaforización de la muerte, en plena juventud, de una mujer. El modo en que esta última se lleva a cabo es la cuestión que abordaremos una vez hayamos trazado el panorama crítico sobre la polémica suscitada en torno al verso 230, de cuya palabra final se hacen dos lecciones: *degollada*, a partir de la edición *princeps* de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, Barcelona, 1543, basada en un manuscrito —*M(O)*— que se perdió; e *yigualada*, atestiguada por el *Mg* (Madrid, Biblioteca Nacional, 1769) y por el hoy extraviado *M(B)*, que fue propiedad de Tomás de Vega y que pasó por manos del Brocense.

2.1. “Estava entre las hierbas degollada” vs “Estava entre las hierbas yigualada”

2.1.1. Comentaristas antiguos

Ya desde el siglo XVI se han enfrentado quienes rechazan la autenticidad de la lección *degollada* y quienes, casi siempre trayendo a colación motivaciones extratextuales, defienden su pertinencia semántica. Sánchez de las Brozas abre el debate en 1574, cuando, aunque aceptando la lección de la *princeps*, comenta: “No puede decir *degollada*, porque habla de Elisa, que fue doña Isabel de Freire, que murió de parto, como se cuenta en la Égloga I, y era portuguesa” (301)¹. Y, en la carta enviada el mismo año a Vázquez del Mármol, afirma que la lección *degollada* era sin duda un error, que no se había atrevido a enmendar, aunque conocía una posible variante: “Yo no osé también en otras ser porfiado; que con saber cierto que había escrito Garci-Laso *Estava entre las yerbas igualada*. Dejé aquella bestialidad “degollada” y quité la anotación, porque más quiero pecar de obediente que de porfiado” (Gallardo, 1889: IV, 450). La lección *yigualada* se introduce, en fin, en la edición de 1577, acompañada por la siguiente nota explicativa: “En un libro muy antiguo de mano dice: *igualada*. Y así se ha de leer, quiere decir amortajada, en latín es *Posita sic*” (301).

Como la acepción atribuida por el Brocense a *yigualada* resulta insólita y poco convincente, los editores sucesivos no aceptaron esta enmienda y siguieron publicando *degollada*, preocupándose por defender su legitimidad en relación con el extratexto. Así, en 1580 escribe Herrera: “Doña Isabel Freire, que murió de parto; y así dice degollada por “desangrada”, como decimos, cuando sangran mucho a uno, que lo degolló un barbero” (582). El toledano Tamayo, en 1622, se limita a apoyar la opinión del sevillano con los más nobles razonamientos de Juan de Fonseca y Figueroa; y, trayendo a colación a autores griegos y latinos, concluye que “es lo mismo *degollada* que muerta por heridas,

¹ Salvo que se indique lo contrario, las citas de los comentaristas están tomadas de Gallego Morell (1972).

o flujo de sangre: verifícase esto más con la comparación de la blanca del Cisne, propiedad de los desangrados” (656-657). Azara, en fin, en 1765, anotó en sus comentarios, “versión de Garcilaso desde la ladera del prosaísmo de su tiempo” (Gallego Morell, 1972: 63): “Unos ejemplares dicen *degollada*, y otros *igualada*. Más natural sería *desangrada*, porque esta Señora murió de sobreparto” (680).

2.1.2. Comentaristas modernos

Entre los críticos actuales que apuestan por la autenticidad de la lección *degollada* puede citarse, por ejemplo, el caso de Porqueras Mayo (1967), que sugiere como inspiración directa para la ninfa muerta un cuadro mitológico del pintor italiano Piero di Cosimo (1461-1521), en el que aparece una ninfa herida por punta en la garganta que Garcilaso, según este crítico, pudo haber visto en Florencia². Según Martínez López, Garcilaso dijo *degollada*, y no *ygalada* o *desangrada*, no sólo por escapar del prosaísmo del hecho histórico, sino para hacer constar que sintió la defunción de Isabel “con el inusitado horror del que ve decapitada a su amada” (1982: 17). Para este fin se habría inspirado en la decapitación de Orfeo, descrita por Virgilio en sus *Geórgicas*, y en la de Issabella en el *Orlando furioso* de Ariosto. Que en *Os Lusíadas* III. 131-135, Camoës, admirador de Garcilaso, tomara como modelo a Elisa para la descripción de Inés de Castro —que, sin ningún género de dudas, murió descabezada³—, y que combinara su imagen con elementos inspirados en Virgilio y Ariosto, confirmaría, en su opinión, que el autor latino y el italiano influyeron también al español⁴. Para Zimic (1988), sin embargo, no es en absoluto necesario recurrir a decapitaciones históricas o ficticias para interpretar la violencia dramatizada en la muerte de la ninfa, porque “la palabra *degollada*, que el Brocense pudo interpretar sólo en un árido sentido filológico, condensa, con intensa y estremecedora emoción, todo el horror, toda la angustia que Nemoroso siente en el momento de la repentina muerte de su amada” (1988:

² Blecua (1970: 175-176) apunta que no es seguro que Garcilaso viera el cuadro de Piero di Cosimo, cuya historia primitiva nos es desconocida. Como el toledano expresa además su decisión de no “entretexer antigua historia” en el tejido de Nise, es difícil creer que haya recurrido a la muerte mitológica de Procris, con la que a veces se identificó a la ninfa del cuadro, para describir la de Elisa. Hay, por otro lado, diferencias entre la joven del tapiz de Nise y la del cuadro del florentino: ésta tiene cuatro heridas, cuatro dentelladas de unos perros que se ven en el trasfondo. Finalmente, la degollación o cualquier alusión al “flujo de sangre” es impertinente, anormal, dentro del mundo idealizado y estetizante, tan profundamente clásico, que emana de la *Égloga* III.

³ La historia de la dama portuguesa en relación con la ninfa degollada de Garcilaso la aborda con detalle Sito Alba (1976). A este tema piensa volver Adrien Roig en el próximo congreso de la AISO (Cambridge, 18-22 Julio 2005) con una comunicación titulada “De Inés de Castro a Elisa: la ninfa degollada de la *Égloga* III de Garcilaso”.

⁴ Tudorica Impey (1998) ha rebatido su tesis afirmando que las fuentes aducidas no son siempre del todo pertinentes, especialmente por lo que respecta a un pasaje de las *Geórgicas*, donde no se habla de ninfa alguna, sino de unos novillos sacrificados durante una terrible pestilencia; o a la decapitación de la Issabella del *Orlando furioso*, cuyo ambiente y sentido son totalmente distintos de los de la muerte de Elisa. Considera, además, que “si Garcilaso hubiera querido sugerir en la *Égloga* III el “inusitado horror del que ve decapitada a su amada” (17), lo habría hecho mediante una naturaleza violentamente alterada y no por tan bucólica y serena hermosura como la que expresa el prado florido sobre el que descansa la ninfa muerta” (1998: 156).

95) a manos del Segador, cuya guadaña remite a una tradición milenaria ininterrumpida hasta hoy. Razones que remiten a la lógica interna de las Églogas son las que, por su parte, alega McVay (1993), quien sugiere que la imagen de la ninfa degollada ha de entenderse a partir del uso que hace Garcilaso en ellas de la figura de la diosa Diana. Para confirmar su tesis, aduce varios argumentos, de los cuales señala como más significativo, o evidente, la posible vinculación de los versos garcilasianos con un pasaje de *Ifigenia en Áulide*. Algunas de estas atractivas interpretaciones presentan, sin embargo, el grave inconveniente de descuidar, en mayor o menor medida la crítica textual, pues, o bien no consideran la variante *yqualada*, o bien la descartan con argumentos no demasiado consistentes.

En un sugestivo artículo que cuenta, entre sus varios méritos, con el de ceñirse a una perspectiva estrictamente literaria, Di Pinto (1986), que subraya también la pertinencia de la lección *degollada*, destaca la polisemia del término, del que brota una multiplicidad de significados en relación de recíproca coexistencia. *Degollada* podría leerse como atributo de la misma hierba, directamente afectada por la privación de la vida, en una sinestesia que transfiere las connotaciones de la muerte a la naturaleza circundante; como atributo referido a Elisa, mediante un hipérbaton que instaura una relación entre la ninfa y la flor cortada; y como sutil referencia al Val de la Degollada o de la Gollada, lugar cercano a Toledo y, sin duda, frecuentado por el joven Garcilaso⁵. El planteamiento de Di Pinto lo comparte Rosso Gallo (1990), para quien la prueba definitiva a favor de la lección de la *princeps* la aportaría, en el plano semántico, la bi-isotopía “humanidad”-“cosmicidad” que brota de *degollada*:

La muerte de la mujer que yace entre las hierbas, está relacionada metafóricamente con la de una flor cortada [...] y con la de un cisne agonizante [...]. La relación mujer-flor se hace manifiesta por la iteración *flor* (vs 228)- *florido* (vs 229), y, sobre todo, por la redundancia sémica que enlaza los sememas *cortada* y *degollada* (“corte”), la cual evoca una correspondencia entre el cuello de la ninfa y el tallo del vegetal” (1990: 448)⁶.

En este contexto, el plural *las yervas* constituiría no sólo una expresión sinecdótica de flor cortada, sino que asociaría ulteriormente la suerte de la mujer y la de las flores. De la Granja (1997), para quien tales afirmaciones son signo de que se ha marrado más de la cuenta⁷, propone que *degollada* es una

⁵ Para ello habría que leer “de Gollada”. Esta interpretación, sin embargo, que requeriría, además, la aceptación de una presunta mala lectura del editor, presenta el inconveniente de que el topónimo responde a la denominación de valle de “La Gollada” y no de “Gollada”, como ha puesto de relieve De la Granja (1997: 58-59).

⁶ Podrían refrendar esta lectura de Rosso Gallo los numerosos pasajes de la literatura universal que desarrollan el símil de la flor tronchada para ilustrar la muerte de un guerrero, en el ámbito de la épica, o de una mujer, sexo al que, dada la condición poco viril de la imagen, fue aplicándose con mayor asiduidad, sobre todo en el género bucólico, caracterizado por la superabundante presencia de lo vegetal. Vicente Cristóbal (1992), tras estudiar el origen griego de la comparación, sigue su pista en la literatura antigua y en la española, refiriéndose, en dos apartados, a Garcilaso y a sus comentaristas, pero sin aludir a la Égloga III. Aún así, muchas de sus apreciaciones podrían tenerse en cuenta para el comentario del verso que nos ocupa.

⁷ Rosso Gallo se defiende en un artículo reciente (2002: 28).

mala lectura de **degolada* `sin gola´, que Garcilaso pudo utilizar para dar a entender que la ninfa llevaba el cuello descubierto. Su lectura tiene la ventaja de que elimina el grave desajuste estético relacionado con la sangre, que no se vertería ni a niveles metafóricos, pero, como él mismo reconoce, presenta el grave inconveniente de que se basa en textos alejados de la fecha en la que escribe Garcilaso.

Alberto Blecua (1970) prefiere *yigualada*, la *lectio difficilior* del Brocense, por estar apoyada en uno de los manuscritos más fidedignos. Pero no se siente satisfecho con el sentido de `amortajada´, y se inclina a entender `tendida´, sin haber encontrado ejemplos que lo avalen⁸. La única explicación lógica en defensa del verbo *degollar*, que, según Covarrubias, significa a veces “herir de punta por la garganta al hombre o al animal, sin apartarle la cabeza del cuerpo, desangrándose por la herida mortal que le dan” consistiría en atribuirle el sentido de `doblar el cuello, mantener el cuello y cabeza caídos hacia un lado´, pero reconoce no poder documentarlo. Lapesa (1985) replica que existen abundantes pruebas que respaldan la acepción registrada por Covarrubias. Y para explicar la existencia de *yigualada*, sostiene que hubo dos intervenciones de autor. En un primer momento, Garcilaso, “obedeciendo a sus exigencias estéticas”, emplearía *degollar* en el sentido de `herir en la garganta provocando la muerte sin decapitar´, no excepcional en su tiempo ni en el nuestro. “Con tal acepción aplicó el participio al corte del hilo vital o “tela delicada” de Elisa, evitando referirse a las circunstancias en que murió” (1985: 208). Pero más tarde, para evitar la ambigua interpretación semántica que podía derivar del verbo *degollar*, introduciría la variante *yugulada*, latinismo que, deturpado por los copistas, habría pasado a ser el *yigualada* del manuscrito que tuvo en su mano el Brocense. No satisface esta explicación a Tudorica Impey (1998), a quien, con razón, le resulta extraño que Sánchez no viera la afinidad entre *degollada* y el latinismo *yugulada*. Para argumentar que en el pseudo-mito de la muerte de Elisa, a pesar de la envoltura moderna, se mantiene vivo el espíritu clásico ovidiano que late en las fábulas precedentes, la investigadora, trayendo a colación un texto citado ya por Martínez-López (1982: 14), sostiene que en el caso de la ninfa muerta al lector renacentista no le pasaría desapercibida su relación con los versos de la *Heróida VII* de Ovidio, en cuya sugerente descripción pictórica, descansa un cisne blanco a orillas de otro río:

Sic ubi fata uocant, udís abiectus in herbis
Ad uada Maeandri, concinit albus olor.

Para Impey, al contrario que para Martínez-López, estos versos son significativos porque, al no ser demasiado grande la distancia semántica entre *yigualada* (en la acepción de `allanada´, `reducida al nivel del suelo´) y *abiectus* (`echado a tierra´, `tendido´), en ellos encontraría apoyo dicha lección. Ésta, en

⁸ Años después, en un artículo donde, a raíz de la edición crítica de Rosso Gallo (1990), reconsidera algunas de sus enmiendas, sí traerá a colación unos versos de Lope de Vega en los que *igualar* parece tener el sentido de `dejar tendido´: “Llegué al árbol más alto, y a reveses / a tajos igualé sus blancas *mieses*”. De donde concluye que la variante *yigualada* del manuscrito podría entenderse “como que la ninfa se encontraba tendida entre las hierbas; muerta, sí, pero en absoluto decapitada” (1992: 31).

fin, por contraposición a *degollada*, que desgarrar el texto de manera inesperada y brutal, concordaría no sólo con el contexto inmediato de las octavas 28-32, sino con todo el contexto de la Égloga III. Por este motivo concluye que, hasta que se descubra el manuscrito autógrafo de las poesías de Garcilaso, “la lección *igualada* debería considerarse por lo menos tan legítima como *degollada* y aún, en muchos sentidos, más válida que ésta” (1998: 168).

2.1.3. Lecturas del verso a partir de representaciones artísticas coetáneas

Del estado de la cuestión se infiere que la controversia que durante siglos ha enfrentado encarnizadamente a los garcilasistas dista mucho de estar resuelta; pero no es nuestra intención darla por zanjada, entre otras cosas porque, hasta que aparezca el manuscrito, cualquier toma de postura equivaldría a enfrascarse en discusiones sobre el sexo de los ángeles. El propósito de este trabajo, evidentemente más modesto, es demostrar la pertinencia estética de ambas lecciones, algo a lo que los críticos, sistemáticamente centrados en rebatir las tesis contrarias a las suyas, no han prestado excesiva atención. No implica ello, sin embargo, que vayamos de nuevo a *degollar* a Elisa, pues, atendiendo a las súplicas de Di Pinto (1986), que ya en el título de su artículo imploraba, no sin razón, misericordia —“Non sgozzate la ninfa Elisa”—, descartaremos que Garcilaso estuviera interesado en reflejar “la más cruda presencia de la sangre brotando de marmóreas carnes sobre la hierba, bajo una dulce e inexorable luz de mediodía toledano, que si embellece blancos y verdes, también desnuda sin paliativo el rojo horror de la muerte” (Martínez-López, 1982: 17). Porque, aunque exista verdaderamente el Garcilaso *negro*, ese Garcilaso que se agita, como animal dolorido, por lugares yermos y sombríos asolados por el viento, el llanto y la ceniza; ese Garcilaso que se complace en retratarse con la carne lacerada por espinos y agudas piedras, con el corazón estrujado o violentamente arrancado por dura mano, o con el cabello erizado de un terror que le hiela los huesos y la sangre; ese Garcilaso, en fin, que en su última época se manifestará en forma de “esporádicas islas de violencia en un mar de belleza” (1982: 18), nunca nos hemos figurado descabezada a Elisa, en lo que coincidimos, esencialmente, con el sentir de Lapesa⁹ o de Rosso Gallo, para quien la ninfa degollada es “una muestra más de cómo la morbosa fantasía de los lectores puede deformar las intenciones del poeta (y a veces... también las de los críticos)” (2002: 181).

En la enumeración de fieras atrocidades literarias en las que, según Martínez-López, se habría complacido Garcilaso hasta el final de sus días, hay, con todo, ideas que remiten a una degolladura metafórica, y, por ende, no tan terrible, aceptada, con matices, por los partidarios de la lección *degollada*: “Muerte es la cuchilla del arado decepador de flores, y el crudo filo de la inicua Parca que, a la manera de Petrarca, cercena el estambre, la tela o el velo de la

⁹ “Mi experiencia personal es que desde mi primera lectura de las Églogas de Garcilaso —a los once años, y tengo setenta y siete— jamás he imaginado decapitada a Elisa” (1985: 208).

vida” (1982: 18)¹⁰. Zimic (1988), de hecho, sugiere que si en la primera égloga Garcilaso muestra a Nemoroso quejándose de que los “agudos filos de la muerte” han cortado la vida a su amada Elisa, en la tercera no hace más que mostrar el efecto de esos “agudos filos”, destino inexorable del hombre, en la blancura de su cuello. Y reconoce, en la brusquedad del corte, la acción del Segador, que si no aparece en escena es porque ya ha cumplido con su deber. Para abonar su hipótesis cita la inscripción de un fresco que dice contemporáneo de Garcilaso y que corresponde en realidad, aunque no lo especifique, al inicio de la danza de la muerte que decora la fachada de la iglesia de San Vigilio desde 1539:

Io sont la morte che porto corona
 Sonte signora de ognia persona
 Et cossi son fiera forte et dura
 Che trapaso le porte et ultra le mura
 Et son quela che fa tremare el mondo
 Revolgendero mia falze atondo atondo.



El segador, no obstante, aparece también en representaciones iconográficas que, por su cronología y su procedencia literaria, están en mejor disposición de emparentar con los versos de Garcilaso. Nos referimos, evidentemente, a la corriente artística generada por los *Triunfos* de Petrarca, y, concretamente, por el de la muerte, cuya especial fortuna no ha dejado de ser resaltada desde la publicación, en 1902, de *Pétrarque. Ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, illustration de ses écrits*, trabajo pionero de Prince d'Essling y Eugène Müntz¹¹. El texto de Petrarca, voluntariamente sobrio en lo que respecta a la representación de la muerte, cobra vida propia en la imaginación de los artistas¹², sobre todo de los franceses, que, al ilustrar las traducciones del italiano, a menudo se complacen en representar los horrores de la descomposición en la figura de la triunfadora, situada, en posición amenazante, sobre el cuerpo sin vida de Madonna Laura (París, Bibliothèque Nationale, ms. Franç. 594, fol.135).

ción de los artistas¹², sobre todo de los franceses, que, al ilustrar las traducciones del italiano, a menudo se complacen en representar los horrores de la descomposición en la figura de la triunfadora, situada, en posición amenazante, sobre el cuerpo sin vida de Madonna Laura (París, Bibliothèque Nationale, ms. Franç. 594, fol.135).

¹⁰ Manto, velo, nudo, lazo y estambre, empleadas en el sentido de ‘cuerpo humano’ o ‘vida mortal’ son —señala en una nota—, imágenes corrientes en Petrarca (*Rimas* CCLXXI, CCLXXXIII, CCXCVI, CCCII, CCCXIII) y de origen parcialmente virgiliano (confróntese el *Triunfo de la muerte* l.113-114 con la *Eneida* IV. 698, 704-705).

¹¹ Prueba de la extraordinaria vigencia del tema entre los críticos es el reciente artículo de Nativel (2004).

¹² “Si è dato a questo schema iconografico il nome di Trionfo petrarchesco. Ora Francesco Petrarca ha scritto bensì un *Trionfo della Morte*, ma la sua “donna involta in veste negra” confessa di avere una spada, si muove con i propri mezzi —il poeta non dice quali— ed è seguita “di traverso” dalle sue vittime” (Tenenti, 1957: 468).



Ahora bien, a representaciones como la precedente le sucedieron algunas de inspiración tan distinta como la de este tapiz flamenco, fechado entre 1510-1520, donde el triunfo de la muerte, de carácter decididamente renacentista, viene representado no ya por el macabro portador, o portadora, de la guadaña, sino por Cloto, Láquesis y Átropos, las tres Parcas.

Este tapiz, que perteneció a la colección de Enrique VIII y que hoy en día se conserva en Londres (Victoria y Albert Museum, Hampton Court Palace), admitiría metafóricamente la lectura “degollada”, implícita en el corte del hilo vital, pero también, y tal vez con mayor razón, legitimaría la otra lección. El verso “estaba entre las yervas ygalada” que, como recuerda Impey (1998: 161), gracias a la acepción primaria del verbo *igualar*, insinúa que la ninfa muerta no es más que una planta, una flor marchita entre otras flores e igualada con éstas por la muerte, encontraría su refrendo, efectivamente, en representaciones de esta índole, donde la disposición paralela de una flor cortada al cuerpo muerto de la joven contribuiría a resaltar la íntima unidad del hombre con la naturaleza. En ambos, texto e imagen, resonaría la melancolía milenaria del versículo de Isaías (37.27) según el cual los seres humanos son como la hierba del campo o como el trigo aplastado a deshora; la melancolía, también, de Jorge Manrique, quien recuerda con nostalgia que las invenciones y los galanes del pasado se han convertido en “verdura de las eras”; y, por qué no, añadiendo un nuevo sentido a los precedentes, ya sugeridos por Tudorica Impey, la melancolía del soneto XXIII, que en su alusión al ciclo perenne de una naturaleza que no hace “mudanza en su costumbre”, recuerda, en dolorosa concreción, que el viento helado siempre ha de marchitar la rosa. Porque, de todos ellos, sólo en el soneto —como en la égloga, como en el tapiz— se sobrepondría a esta nota apesadumbrada otra de naturaleza renacentista: la de la muerte como una metamorfosis vegetal cuyo resultado es la germinación de una vida nueva, sugerida, en el tapiz flamenco, por lo florido del prado.

Lejos de toda connotación macabra, en esta égloga, que rebosa clasicismo, el yo poético no sueña ya, anegado en lágrimas, con “otros montes y otros ríos, / otros valles floridos y sombríos” donde pasear eternamente con su amada, sino que, aceptando la muerte como parte de la vida, immortaliza su experiencia en un tapiz que, pese a su conmovedora contención, no ha perdido hondura humana, y que constituye, tal vez, el más hermoso ejemplo de técnica efrástica en la literatura española. Que Garcilaso pudiera inspirarse en tapices semejantes al aquí presentado es una hipótesis que, en principio, no debería descartarse, ya que, desde fechas muy tempranas, España los importó, en cantidades abundantes, desde Bruselas y Flandes; y sabemos, además, que Isabel la Católica, como la familia Medici, poseía una colección en la que ocupaban un lugar de excepción los que representaban los *Triunfos* de Petrarca, convertidos en signo de cultura humanística por su simbolismo esotérico y por la inclusión de personajes históricos, religiosos y mitológicos a

los que las grandes casas deseaban equipararse. Pero, trascendiendo la confirmación del detalle arqueológico, que requeriría, entre otras cosas, minuciosas consultas de inventarios y documentos históricos, tarea que aquí no podemos acometer, lo verdaderamente importante es que, al igual que los tapices revistieron de color, calor e historias las paredes de las estancias renacentistas, Garcilaso ha decorado el santuario de la literatura española con un *texto* en muchos sentidos perdurable.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (1966): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos [5ª edición. Reimpresión de 1993].
- BLECUA, Alberto (1970): *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Ínsula.
- , (1992): "Garcilaso con *stemma*", ed. B. Dutton y V. Roncero, «*Busquemos otros montes y otros ríos*». *Estudios de Literatura Española del Siglo de Oro dedicados a Elías L. Rivers*, Madrid, Castalia, pp. 22-35.
- BRASCHI, Giannina (1979): "La metamorfosis del ingenio en la Égloga III de Garcilaso", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IV, 1, pp.19-36.
- CRISTÓBAL, Vicente (1992): "Una comparación de clásico abolenjo y larga fortuna", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 2, pp. 155-187.
- DI PINTO, Mario (1986): "Non sgozzate la ninfa Elisa", *Studi Ispanici*, pp. 123-143.
- GALLARDO, Bartolomé José (1889): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Tomo IV, Madrid.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1972): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos.
- GRANJA, Agustín de la (1997): "Garcilaso y la ninfa *degollada*", *Criticón*, 69, pp.57-65.
- LAPESA, Rafael (1985): *Garcilaso: estudios completos*, Madrid, Istmo.
- MARTÍNEZ-LÓPEZ, Enrique (1982): "Sobre aquella 'bestialidad' de Garcilaso (Égl. III, 230)", *PMLA*, LXXXVII, pp.12-25.
- NATIVEL, Colette (2004): "L'íconographie des *Triumphes*", *Europa*, 902-903, pp.173-185.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1970): "La ninfa degollada de Garcilaso (Égloga III, versos 225-232)", ed. C.H. Magis, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* (1967), México, pp. 715-724.
- RIVERS, Elías (1964): "Las églogas de Garcilaso: ensayo de una trayectoria espiritual", ed. F. Pierce y C. A. Jones, *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, pp. 421-427.

- ROSSO GALLO, Maria (1990): *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- , (2002): "Garcilaso y las convenciones del poema", *Revista del Instituto Cervantes en Italia*, II, 2, pp. 175-194.
- SITO ALBA, Manuel (1976): "¿Un tiento de Garcilaso en poetas portugueses? Notas a la lectura de la Égloga III", *Boletín de la Real Academia Española*, LVI, pp.439-508.
- MCVAY, Ted (1993): "The Goddess Diana and the 'Ninfa Degollada' in Garcilaso's *Égloga III*", *Hispanófila*, 109, pp. 19-31.
- TENENTI, Alberto (1957): *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino, Einaudi.
- TUDORICA IMPEY, Olga (1998): "El entorno clásico y filológico de la muerte en la última égloga de Garcilaso, vv. 229-232", *Romanische forschungen*, 99, pp.152-168.
- VEGA, Garcilaso de la (1981): *Obras completas con comentario*, ed. E. L. Rivers, Madrid, Castalia.
- ZIMIC, Stanislav (1988): *Las Églogas de Garcilaso de la Vega. Ensayos de interpretación*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.

DE LAS *ETIÓPICAS* AL *PERSILES*: LA INTERPRETACIÓN DE LAS FUENTES CLÁSICAS

Enrique Pérez Benito
Universidad de Valladolid

Anuncia Cervantes en el prólogo de sus *Novelas ejemplares* “los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro”. Considerando quién lo realiza, este breve comentario nos bastaría por sí solo para darnos una idea de la importancia de Heliodoro en la escena literaria de la época. Su influencia en la literatura europea se dejó notar desde el mismo momento en que, en 1534, apareció la *editio princeps* de las *Etiópicas* en la ciudad de Basilea. Las adaptaciones y traducciones a las diversas lenguas se sucedieron de manera vertiginosa en pocos años: en 1547 se publica la francesa de Amyot, en 1554 las versiones alemana y española, y poco después, en 1559 la obra es vertida al italiano. Diez años más tarde, en 1569, se editarán por vez primera en lengua inglesa.

Serán muchos, pues, los que en toda Europa vuelvan los ojos una vez más a Grecia, esta vez para fijar su atención en un género prácticamente desconocido y en el que, casi por sorpresa, los griegos se presentaban nuevamente como precursores. Aquiles Tacio y, sobre todo, Heliodoro se convertirán en modelo y punto de referencia para muchos autores, que asumirán sus innovaciones narrativas. También Longo será seguido muy de cerca en sus vivas descripciones de paisajes idílicos y su ambientación pastoril.

Este redescubrimiento de Heliodoro se produce en un momento de duras disputas literarias. Particularmente virulentas eran las que se ocupaban de la literatura de entretenimiento, atacada por su dudosa moralidad y los efectos negativos que podía provocar en el ánimo del lector. Los humanistas se encontraban ante el difícil problema de cómo conciliar las dos tradicionales finalidades de la literatura, *docere* y *delectare*. Se planteaba la necesidad de encontrar una literatura que, aún resultando de agradable y atractiva lectura, no fuese en modo alguno tan perniciosa como lo era, por ejemplo, la literatura caballeresca. Aunque sin extendernos demasiado en estas consideraciones, nos detendremos con especial atención en el planteamiento de este debate entre los erasmistas españoles, presente en los más importantes tratados poéticos de la época: “La crítica de las novelas, y particularmente de la literatura caballeresca, es un rasgo fundamental del erasmismo español” (Bataillon, 1950: 616). El ejemplo más radical de condena de la literatura de entretenimiento lo encontramos en la obra del humanista Luis Vives, que la califica de inmoral y mentirosa sin realizar casi distinciones entre los diferentes géneros de novelas.

Son obras, para él, que carecen totalmente de erudición y en las que no existe el más mínimo respeto por la verdad, lo que hace que no puedan resultar provechosas para la educación del espíritu. Menos intransigente, aunque igualmente crítico, se muestra Juan de Valdés, cuya valoración está planteada en términos más literarios. Les reprocha Valdés sobre todo la falta de verosimilitud de sus argumentos y de la construcción de sus caracteres: se han hecho sin tener en cuenta las reglas del decoro, sin una preocupación por mantener la coherencia tanto en las situaciones que presentan como en las acciones y reacciones de los personajes frente a ellas.

Era necesario, pues, replantearse los presupuestos en que se basaba la literatura de ficción. ¿Era posible que la mentira o la invención instruyeran? La respuesta apareció entre los volúmenes de la biblioteca del rey Matías Corvino: *Las Etiópicas* o *Teágenes y Cariclea*, de Heliodoro de Emesa. Esta obra, casi desconocida hasta entonces, proporcionó la solución al enigma. Ciertamente la épica homérica tenía mucho de novelesca, en especial la *Odisea*, pero la literatura de ficción en prosa no tenía un precedente claro en la Antigüedad grecolatina. Además, no hay que olvidar que pese al prestigio con que contaba Homero y las muchas interpretaciones alegóricas que de su obra se habían hecho para salvar las discrepancias existentes con respecto a la moral cristiana, algunos humanistas —como Vives— insistían en condenarlo al mismo infierno en que ardían tantos otros autores antiguos. Por su parte, Heliodoro representaba la unión perfecta entre una moralidad prácticamente intachable y una composición atractiva a la par que literariamente digna de elogio. Muchos de los valores y principios morales y de comportamiento que ocupaban un lugar central en la novela no se hallaban excesivamente lejos de los que proponía el cristianismo como parte de su ideal de conducta. A esto, fruto del clima espiritual en que surge el género en la Grecia sometida a la dominación romana, se añadía la extraordinaria capacidad compositiva y narrativa del autor, cuya obra supera en mucho en complejidad y uso de las convenciones genéricas al resto de la producción narrativa conservada. Si afortunado fue para la literatura europea el hallazgo de la novela antigua, no menos afortunado fue —si atendemos a otros testimonios del género— el que se produjera con un escritor de la talla de Heliodoro.

Su popularidad e influencia se acrecentaron a medida que surgían las diferentes traducciones de las *Etiópicas*. A este respecto resulta paradigmática la *Philosophia antigua poetica* de Alonso López Pinciano, el teórico que con mayor profundidad analizó al autor griego. Pinciano califica su obra como “poema épico en prosa” y la sitúa a la altura de las de Homero y Virgilio, como ejemplo de que las obras de ficción pueden satisfacer las mismas exigencias que los poemas heroicos (véase Romero Muñoz, 1997: 48). Heliodoro se erigirá, así, en el modelo a seguir para la narrativa de la época, un hecho que resulta particularmente notorio en el caso de la literatura española (véase López Estrada, 1954: XIX y ss.): novelas de peregrinación, novelas bizantinas, todas ellas estarán estrechamente ligadas a este nuevo referente clásico, tanto en lo

que a la composición literaria se refiere como por cuestiones de carácter religioso y moral¹.

Pese a que son muchos los autores y obras en los que podríamos señalar la huella de los novelistas griegos durante los siglos XVI y XVII, lo cierto es que es en Cervantes, y más concretamente en sus *Trabajos de Persiles y Sigismunda* donde encontramos una vinculación más fuerte. Aunque su conocimiento de las *Etiópicas* es relativamente temprano, parece que será el tratado de López Pinciano el que impulse de una manera definitiva el interés de Cervantes por esta obra². Los puntos de contacto entre ambos textos han sido destacados por gran número de estudiosos, por lo que no nos detendremos aquí en ellos. Sí conviene precisar que no se limitan exclusivamente al ámbito de la estructura narrativa, —como el comienzo *in medias res*— sino que alcanzan también una dimensión ideológica. Intentar determinar la verdadera intención de Cervantes al escribir el *Persiles* es un mero ejercicio especulativo. Es complicado decidir cuándo nos encontramos ante simples convenciones genéricas y cuándo tenemos delante elementos de una significación mucho más profunda. El afán de ejemplaridad de Cervantes es innegable, así como la espiritualidad y el fondo religioso que impregnan la obra. Sin embargo, plantear, basándose en esto, una interpretación alegórica del texto en su conjunto y atribuírsela como propia a Cervantes, es algo difícil de demostrar, aunque enormemente sugestivo³.

En cualquier caso, y como hemos podido observar, es evidente que la consideración que la obra de Heliodoro merecía para la crítica literaria se debía en gran medida a que, pese a ser una obra pagana, no resultaba inaceptable desde un punto de vista moral. Ello hizo posible una adaptación a un discurso y a un entorno cristianos que no se habría producido en caso contrario, pese a sus innegables cualidades literarias.

Sin embargo, y este es el punto en que nos vamos a centrar en el presente trabajo, este proceso de adaptación no fue ni mucho menos corto ni sencillo. A lo largo de los siglos que separan al autor de Emesa del creador del *Quijote*, las *Etiópicas*, al igual que el resto de la producción novelística griega, pasaron por momentos de luces y sombras. No es lugar éste para profundizar

¹ Es indispensable a este respecto el trabajo de González Rovira (1996), en el que realiza un detenido análisis de la influencia de la novelística griega en la narrativa española de los Siglos de Oro.

² La verdadera influencia de la obra del Pinciano en la práctica literaria de Cervantes es un asunto muy debatido y no del todo solucionado. Para Romero Muñoz (1997), el papel de referente de la obra de López Pinciano en el proceso de creación del *Persiles* es totalmente decisivo. Por su parte, Riley (1981), se plantea la posibilidad de que muchos de los aspectos coincidentes que encontramos en la concepción de la novela de uno y otro autor sean fruto no de un influjo directo sino del hecho de que ambos se encuentren en un entorno ideológico afín.

³ Sobre las diferentes interpretaciones que de la obra ha hecho la crítica, remitimos a la completa revisión que hace Romero Muñoz (1997) en su edición del *Persiles*. Entre ellas destacan las lecturas de tipo simbólico de la obra, que encontramos en Casaldueiro (1947), Avallé-Arce (1969) o Forcione (1972). Una interesante revisión de la validez de estos planteamientos nos la ofrece el libro de Lozano Renieblas (1998), que alerta del peligro que suponen para lograr una perspectiva de conjunto de la obra cervantina.

en la cuestión de la popularidad y difusión del género, un asunto que ha hecho correr ríos de tinta entre los especialistas, divididos entre los que defienden la existencia de un público muy abundante —especialmente femenino—, fruto de los crecientes índices de alfabetización, y quienes consideran que, pese a este aumento significativo, el acceso a la literatura continuaba dentro de un ámbito muy restringido. Aunque resulta atractiva la identificación de la novela griega con un fenómeno como la literatura de masas, ya que en cierto modo comparten numerosos recursos narrativos y una temática en ocasiones similar, no debemos dejarnos arrastrar por el entusiasmo y perder la perspectiva en el análisis. De todas maneras, y pese al probable éxito alcanzado por esta forma literaria en su tiempo, debemos tener muy en cuenta un hecho: el escaso número de alusiones a ella que aparecen en los autores antiguos. Obviamente, la novela no está presente en la *Poética* de Aristóteles, ya que surge mucho después de la composición de este tratado. Sin embargo, aunque pueda parecer sorprendente, esta ausencia fue uno de los aspectos que más contribuyeron a que fuera ignorada por los teóricos posteriores, cuyo respeto reverencial por los planteamientos del filósofo de Estagira les llevó a despreciar lo que estimaron como un producto menor, de poco o nulo valor literario⁴. De hecho, ni siquiera podemos afirmar con seguridad si era reconocida o no como género, ya que no existía una denominación propia y estable para estas obras, que combinaban elementos de muy distinta procedencia: Historiografía, Comedia Nueva, etc.

La primera mención que encontramos acerca de la novela griega no es precisamente demasiado elogiosa. Se halla en una carta del emperador Juliano, que en su proyecto de reforma del clero pagano prohíbe a los sacerdotes su lectura por considerarlas un acicate para las bajas pasiones. Precisamente en este hecho incide un médico de principios del siglo V, que las recomendará como un eficaz método contra la impotencia y un estímulo para el deseo.

Pese a esta exaltación de su lado más frívolo que hemos observado en los testimonios anteriores, no debemos pasar por alto que la novela era un género estrechamente vinculado al entorno de determinados cultos místéricos y religiones de salvación. Se desarrolla en un periodo de la historia de Grecia, la época helenístico-imperial, caracterizado por una profunda crisis religiosa que acentuará la entrada y la expansión de divinidades de origen oriental, en detrimento de las que conformaban el panteón tradicional griego. No es un mero cambio de nombres, sino que implica cambios esenciales en la forma de concebir las relaciones entre el hombre y los dioses, en lo que puede

⁴ Algo similar ocurrió con la crítica moderna hasta bien entrado el siglo XX. La perspectiva clasicista desde la que se afrontaba el estudio de la literatura griega y latina había hecho que la novela fuera dejada de lado y observada con desdén incluso por aquellos autores que profundizaban en ella. Sirva como ejemplo la obra de Rohde (1896), en cuyo acercamiento al género se ven claramente reflejados estos prejuicios hacia la novela, que aparecía como un género en absoluto original, que se limitaba a copiar características ajenas y unir las de manera más o menos afortunada según los casos —no olvidemos que Rohde asociaba el nacimiento de la novela a la Segunda Sofística, y a los ejercicios de las escuelas de Retórica de la época—, y era el fiel exponente de la decadencia a la que había llegado el mundo griego tras el abandono de los principios por los que se regían mundo y espíritu en época clásica.

considerarse una lenta pero constante evolución a formas de religiosidad de tipo primordialmente íntimo y personal, cada vez más próximas al monoteísmo. Una tendencia que irá haciéndose más acusada hasta desembocar, con el paso de los siglos, en la aparición de la doctrina cristiana. La novela es fiel reflejo de la espiritualidad de su época y se asienta en el mismo sistema de valores y creencias. Esto, sin olvidar que además la novela es un género con una fuerte intención didáctica, explica la firme defensa que se hace en ella —intensificada a medida que avanzamos en el tiempo— de principios como la castidad, la fidelidad conyugal o la resignación y fortaleza ante la adversidad. La cercanía de estos planteamientos con los que el cristianismo proponía convirtió a la novela en la referencia a seguir para los primeros autores cristianos. Éstos, conscientes de la enorme popularidad del género y de su enorme potencial narrativo, encontraron en él la forma ideal de difundir sus doctrinas de un modo eficaz y atractivo al mismo tiempo, pese a que ciertos elementos estructurales y temáticos se situaban algo alejados de las concepciones cristianas (véase Szepessy, 1995). Al igual que las Poéticas europeas la tomarán como modelo de su “poema épico en prosa”, en los primeros siglos de nuestra era los autores cristianos partirán para sus obras del patrón narrativo de la novela griega, que se revela ya aquí como una solución posible al conflicto entre *docere* y *delectare* (véase Pervo, 1987; 1994; 1996).

Sin embargo, esto no aseguraba ni mucho menos la supervivencia del género, que tuvo que superar el detenido examen al que toda la literatura grecolatina se vio sometida por la Iglesia, que a partir de este momento será la encargada de custodiar y gestionar el legado cultural de la Antigüedad clásica. Algo que por supuesto hizo teniendo muy en cuenta sus propios preceptos morales, que fueron determinantes a la hora de establecer lo que era o no provechoso y aceptable y lo que, por el contrario, debía ser relegado al olvido. Bien es cierto que la novela griega no tenía las desventajas que presentaban otras formas literarias por su proximidad a los ideales cristianos, pero siempre quedaban algunos escollos por salvar. A la hora de esquivar estos obstáculos y facilitar el proceso de integración de un autor en la esfera cultural del cristianismo, las interpretaciones en clave alegórica desempeñaron un importantísimo papel. Lecturas de este tipo se realizaron de nombres como Homero y Virgilio, entre otros, tratando de superar los recelos que despertaban en los sectores más intransigentes de la nueva religión dominante, que veía en estos libros una incitación a la corrupción de las costumbres (véase, entre otros, Macdonald, 1995). Heliodoro, el caso que nos ocupa, también fue analizado desde esta perspectiva. El responsable de ello es un filósofo neoplatónico del siglo V llamado Filipo Filagatos. Filipo reflexiona en primer lugar —y a modo de diálogo— sobre el contenido moral de la obra, para posteriormente ofrecernos una interpretación alegórica muy completa, en que quedaría al descubierto la verdadera dimensión significativa de la obra: Cariclea representaría el alma, y Teágenes el conocimiento filosófico. Los diferentes personajes que acompañan a la heroína en el transcurso de su aventuras serían los maestros que el alma tiene en su búsqueda del conocimiento supremo, simbolizado por la llegada de Cariclea / el Alma a su tierra natal, Etiopía, y con ello al término de su educación. El reencuentro con sus padres y el descubrimiento de su verdadero

origen serían el reflejo de la teoría platónica de la reminiscencia, según la cual lo que hace el Alma no es realmente aprender sino recordar: así, el viaje de Cariclea no es sino un retorno a su auténtico hogar.

Las siguientes referencias destacables aparecen en Focio y Suidas (siglos IX y X). La obra de Focio resulta interesante porque, pese a que sus valoraciones de la novela son por lo general negativas, nos ha permitido conocer, a través de resúmenes, algunos ejemplos del género de los que de otro modo no habiéramos llegado a tener conocimiento siquiera. La enciclopedia atribuida a Suidas, por su parte, no nos proporciona más que una breve noticia de los autores y su producción. Sin embargo, en ellos encontramos recogida la tradición de que tanto el escritor de Emesa como Aquiles Tacio habían llegado a ser obispos. Una tradición de la que el testimonio más antiguo conservado está en la *Historia Eclesiástica* de Sócrates, en el siglo V. Según el historiador, Heliodoro habría compuesto la novela en su juventud, años antes de alcanzar una dignidad episcopal que desempeñó con rigor y severidad, como lo prueba el hecho de que también le atribuya la introducción del celibato eclesiástico en Tesalia. La cuestión de esa posible conversión al cristianismo de Heliodoro ha sido muy cuestionada por la crítica moderna.

En cualquier caso, y aunque no fuera cierta, la propagación de esta leyenda demostraría la existencia de un fuerte interés por vincular la figura del escritor a la órbita cristiana. Un interés que continuará a lo largo de toda la época bizantina, en la que, a partir del siglo XII, se produce un resurgir del género en el que las obras de Heliodoro y Tacio serán piezas fundamentales. Tomando como modelo a los novelistas antiguos, estos autores llevarán a cabo su propia formulación de la novela: "What the Byzantine revivers of the genre have done is to adapt the skeletal structure of the ancient novels as a vehicle to pursue preoccupations of their own" (Beaton, 1996: 718). No es nuestro cometido realizar aquí un análisis comparativo de ambas formas de afrontar el proceso creativo, pero sí que nos detendremos a examinar la evolución que se ha producido en el plano ideológico. Al referirnos a la exégesis alegórica del neoplatónico Filipo a propósito de las *Etiópicas*, decíamos que en ella se identificaba el viaje de los protagonistas, uno de los motivos más fuertemente arraigados en esta clase de obras, con el camino que debe recorrer el alma para llegar al conocimiento⁵. Es evidente el potencial valor simbólico que posee este motivo y resulta fácil establecer el paralelismo entre, por un lado, el peregrinar de los personajes de la novela a través de tierras extrañas, sometidos a toda clase de penalidades pero recompensados finalmente por su perseverancia y la firmeza de sus principios, y por otro, el azaroso camino del hombre durante su vida, en el que debe estar dispuesto a soportar estoicamente las pruebas que se le presenten, armado únicamente con la confianza en que la Providencia divina velará por él. Este elemento permanece en las creaciones bizantinas, pero debemos entenderlo en relación al contexto en que éstas tienen lugar.

⁵ La novela de Longo resulta excepcional en este aspecto, ya que en ella los protagonistas se mantienen en el mismo marco geográfico durante toda la obra. El viaje en el espacio es sustituido aquí por un viaje en el tiempo, acompañando a los jóvenes en su aprendizaje amoroso a lo largo de las diferentes estaciones del año. Véanse Reardon (1994) y García Gual (1992), entre otros.

Aunque los dioses antiguos continúan apareciendo en escena, no son más que sombras ya, mero artificio retórico al servicio de uno de los más poderosos baluartes de la Cristiandad. La castidad, la fidelidad y el dominio de las pasiones siguen siendo los principios básicos de conducta que se busca inculcar y afianzar en el público, que verá cómo son recompensados quienes los acatan y el castigo que aguarda a los que se atreven a desafiarlos. Sin embargo, esto pertenece ya de forma exclusiva al ámbito espiritual cristiano, y su intención ejemplar se ha desligado ya de aquellos otros cultos a los que la novela estaba vinculada.

Una prueba más de lo importante que para el entorno intelectual cristiano era poder contar con los autores antiguos como puntos de referencia artísticos, sin que su moralidad resultara un impedimento, es la *Protheoria* a Heliodoro de Juan Eugénico, del siglo XV, en que se plantea nuevamente una interpretación alegórica del texto.

Erasmus también percibió el simbolismo latente en esa metáfora del camino, perfecto trasunto de la vida del cristiano, cuya fe y fortaleza ante las adversidades que padece "en este valle de lágrimas" serán premiadas con la vida eterna, en la que podrá gozar para siempre de la dicha del Señor. De este modo, la novela griega, condenada antaño como instrumento al servicio de la pasión, se convertirá ahora en síntesis ideal de literatura didáctica y de evasión, revestida además del prestigio que otorgaba ser un género cultivado ya en la Antigüedad grecolatina. Así llega a influir de la manera tan decisiva en que lo hizo en las literaturas europeas de la época, y entre ellas en la española. Lope, Gracián, Calderón, en todos ellos encontraremos la huella de Heliodoro. Y por supuesto en Cervantes, quien de forma confesa entrará en liza con él en su *Persiles*. Advertíamos ya al principio de este trabajo de la dificultad que entrañaba determinar en qué grado está presente la obra de Heliodoro en la cervantina, y sobre todo si ésta se adentra en el terreno de lo ideológico. El elemento religioso se encuentra, si cabe, expresado de una manera más intensa de lo que suele estarlo en la novela griega. El fervor religioso es un rasgo muy destacado en algunos de los personajes, y muchos son los lugares sagrados que visitan en su camino hacia Roma, centro del Cristianismo. ¿Es posible afirmar, con Avalle-Arce, que "la plenitud del *Persiles* fue sacrificada en aras de la más alta intención ideológica" (1969: 27)? Esta pregunta nos llevaría demasiado lejos, pues precisaría de un detenido análisis de las relaciones de Cervantes con las corrientes erasmistas de su tiempo y el peso que éstas tuvieron en sus planteamientos compositivos. Además, sólo si tenemos en cuenta todas las facetas que entran en juego en la creación de la obra podremos alcanzar una perspectiva de conjunto que nos permita comprenderla y vislumbrar la intención de Cervantes al escribirla y el alcance de su deuda con Heliodoro.

Nos contentaremos, pues, con haber llegado hasta aquí, acompañando a Heliodoro en su propio viaje en busca de la salvación. Sufrió no pocas penalidades, pero se mantuvo firme y sobrevivió a periodos de profunda oscuridad. Rescatado milagrosamente del saqueo de Budapest se convirtió en figura clave para la teoría y la práctica literarias durante los siglos XVI y XVII,

modelo e inspiración de grandes autores. La constancia de Heliodoro, como la de los héroes de su novela, obtuvo finalmente su premio.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, ed. (1969): *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Castalia.
- BEATON, Roderick (1996): "The Byzantine Revival of the Ancient Novel", en *The Novel in the Ancient World*, ed. G. Schmeling, Leiden, Brill, pp. 713-733.
- CASALDUERO, Joaquín (1947): *Sentido y forma de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Buenos Aires, Sudamericana.
- FORCIONE, Alban K. (1972): *Cervantes' christian romance: a study of Persiles y Sigismunda*, Princeton, Princeton University Press.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1994): "La originalidad de Longo o el tiempo del amor en *Dafnis y Cloe*", en *Charis didaskalias. Studia in honorem Ludovici Aegidii. Homenaje a Luis Gil*, ed. R. M. Aguilar et al., Madrid, editorial Complutense, pp. 465-476.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1996): *La novela bizantina española*, Madrid, Gredos.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, ed. (1954): *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea, traducida en romance por Fernando de Mena*, Madrid, RAE.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel (1998): *Cervantes y el mundo del Persiles*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MACDONALD, Dennis Ronald (1994): *Christianizing Homer: the Odyssey, Plato, and the Acts of Andrew*, New York, Oxford University Press.
- PERVO, Richard I. (1987): *Profit and Delight - The Literary Genre of the Acts of the Apostles*, Philadelphia, Fortress Press.
- REARDON, Bryan P. (1994): "Mythos ou logos. Longus' Lesbian pastorals", en *The Search for the Ancient Novel*, ed. J. Tatum, Baltimore, Johns Hopkins University, pp. 135-147.
- RILEY, Edward C. (1981): *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.
- ROHDE, Erwin (1876): *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, Vorläufer.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos, ed. (1997): *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra.
- SZEPESY, Tibor (1995): "Les Actes d'Apôtres Apocryphes et le Roman Antique", en *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 36, pp. 133-161.

LA IMPLICACIÓN AUTORIAL EN DOS RELACIONES FESTIVAS¹

Ana M^a Porteiro Chouciño
Universidade da Coruña

1. Introducción

Víctor Infantes (1996: 208) define las relaciones de sucesos como “textos breves de tema histórico concreto con una intencionalidad de transmisión por medio del proceso editorial”. Estas relaciones breves comienzan a aparecer tras el establecimiento de la imprenta en España, en los últimos años del siglo xv. Las primeras suelen adoptar el modelo epistolar. Y todas ellas desempeñan un papel informativo, supeditado, en la mayoría de los casos, a la ideología imperante². La difusión de estas relaciones es amplia. Alcanzó a todas las capas de la sociedad, incluidas las analfabetas, por medio de la lectura colectiva que se hacía de ellas y el ámbito de oralidad en que se movían. Se escribían en prosa y en verso. Esta última modalidad las relaciona con la tradición del romancero. Los ciegos las salmodiaban por las calles y ejecutan una función esencial en la transmisión y conocimiento de tales textos. También contribuyen a ello su precio reducido y su extensión, limitada, por lo general, a un pliego. Estos escritos pusieron al alcance de amplios sectores de la población acontecimientos relacionados con la familia real y la política nacional e internacional. También daban a conocer manifestaciones religiosas e incluso hechos insólitos y hasta mágicos. Sin embargo, esta información no obedecía a criterios rigurosamente objetivos, sino que se adaptaba a las necesidades sociopolíticas del momento, en aras de la estabilidad de la monarquía o de la Iglesia (Redondo, 1995). Algunas noticias obtuvieron una cobertura amplísima, a juzgar por el número de relaciones que generaron. Es el caso de las que describieron

¹ Para la elaboración de este trabajo se ha consultado García de la Fuente y de Miguel Santos (1999).

² Estos textos responden al calificativo de “populares” porque se difunden entre los sectores más humildes de la sociedad y muchos de los temas tratados en ellas responden al interés de éstos por cierto tipo de información. Se mantiene una dialéctica clara entre emisor y receptor que influye decisivamente en el argumento y género del mensaje. El contenido doctrinal de estos pliegos se vincula a las necesidades de promoción de la monarquía, la Iglesia, la jerarquía social y sus privilegios. Con arreglo a estas premisas, las relaciones de sucesos giran en torno a varios núcleos narrativos muy concretos: el primero de ellos está unido a la preponderancia del soberano, la presencia continua de la familia real y la corte; el segundo se centra en la política exterior, haciendo especial hincapié en los enfrentamientos contra moros y turcos e insistiendo en que éstos son los “enemigos” y el tercero enlaza con el conflicto religioso. Aquí se detallan casos monstruosos, que ocurren siempre a quienes no cumplen los preceptos de la religión católica.

la victoria de Lepanto, en 1571; las que dieron cuenta de la muerte de don Rodrigo Calderón, en 1621, o las originadas por la presencia del príncipe de Gales en la corte, en 1623. De este último tema hay constancia documental de hasta medio centenar de relaciones.

Me propongo analizar dos de estas relaciones dedicadas a describir los diversos festejos celebrados con motivo de la estancia del príncipe Carlos en Madrid, para destacar la intervención de los autores en la información proporcionada y resaltar los mecanismos empleados para perfilar su intencionalidad. La primera reproduce su entrada bajo palio y algunos ceremoniales programados en su honor; y la segunda retransmite las fiestas de toros y cañas convocadas como previa conmemoración a la boda de Carlos con una de las hijas de Felipe III, la infanta María.

2. Contextualización histórica

Carlos Estuardo nació en Escocia, en 1600 y murió decapitado en Londres, en 1649. Era hijo del rey Jacobo y nieto de María Estuardo. Se convirtió en príncipe de Gales y el gobierno inglés intentó concertar su unión con la infanta Ana de Austria. Pero los diplomáticos españoles eludieron la cuestión alegando motivos religiosos irreconciliables. En los años siguientes, los monarcas ingleses no cesaron en su propósito. Sin embargo, hallaron como respuesta la resistencia pasiva de la corte española y la hostilidad del Vaticano. Cuando, en 1610, el rey Jacobo ordena a su embajador en Madrid que haga una propuesta formal de matrimonio, la corte española anuncia que la infanta ya está prometida a Luis XIII, el nuevo rey de Francia. Descartada Ana, se pensó en su hermana María. El príncipe de Gales viajó a Madrid y la cortejó durante los seis meses que duró su estancia. Los reinos europeos estaban pendientes de la pareja porque su unión hubiera podido modificar el rumbo de la política mundial. No obstante, la boda no tuvo lugar debido a múltiples causas³ (Pérez Bustamante, 1983: 370-386; Deleito y Piñuela, 1988).

3. Tratamiento del tema en dos relaciones festivas

Estas dos crónicas podrían enmarcarse en el subgrupo de relaciones festivas, asociado a celebraciones de distinto calado. Éstas suponen el máximo exponente de la palabra escrita puesta al servicio de la propaganda. Suele haber acuerdo en considerar que estos textos poseen un carácter señaladamente propagandístico. Su estilo se basa en la acumulación de imágenes destinadas a reforzar el orden establecido, ya que la fiesta traduce simbólicamente los vínculos socio-políticos (Ferrer Valls, 2003). Exhibe y apoya un programa ideológico a través del lenguaje y de sus incursiones en los rasgos orales, las técnicas visuales, el vestido y su cromatismo, y la arquitectura escénica —música, bailes, desfiles, juegos ecuestres...—.

³ Algunos de los motivos que se barajaron fueron la dilación en el arreglo de los trámites y los desaires de los que el príncipe se consideró víctima por parte de la corte y el gobierno español.

Una de las crónicas se titula *Segunda relacion de la suntuosa entrada*

*con pallio en Madrid del Principe de Inglaterra*⁴. El tema mismo, como parte de la relación, ofrece un resumen de las celebraciones de que sería objeto el príncipe en la corte. Sin embargo, supone también, y, sobre todo, un canto a las excelencias que protagonizan los reyes españoles. Dice lo siguiente:

Dase larga cuenta muy en particular, de las ceremonias y modo que huuo en darle la bien uenida los Consejos, grandioso acompañamiento de la entrada, adorno de calles, grandiosas galas de los señores, luminarias, danças, comedias, y otras fiestas, cortesías que passaron en llegando a Palacio entre el Rey y Reyna nuestros Señores y el Principe, adorno de su cuarto, y grandeza de seruicio del y de sus personas, y el modo con que se soltaron gran numero de presos de las carceles (f. 63r).

Existe, pues, un interés manifiesto por resaltar, no tanto la llegada de un príncipe extranjero, como el despliegue de atenciones con que éste es agasajado por parte de la corte y la familia real. El protagonista no es el príncipe inglés, sino la supremacía española, en un afán por demostrar el poder, la riqueza y la generosidad de los monarcas y el país. El cuerpo de la noticia recoge de manera ordenada y enumerativa cada uno de los actos protocolarios con que se conmemora la visita del príncipe:

Lo primero, que se recibiesse al Principe debaxo de palio [...] Lo segundo, que los Consejos le fuessen a hazer el besamano [...] Lo tercero, que de cada Consejo y Tribunal fuessen dos Consejeros a ofrecerle de parte de su Magestad, que le seruirian en quanto su Alteza les mandasse en las cosas de gracia [...] Lo quarto, que huuiesse luminarias en Madrid desde el Domingo veinte y seis de Março, hasta el Martes, en todas las plaças y ventanas, y que se preuiniessen muchas fiestas de toros, y cañas y otras [...] Lo quinto, que se soltassen los presos de las carceles desta Corte y de todo el Reyno (f. 63v).

Se trata, aparentemente, de un discurso claro, organizado, fiel a los hechos y salpicado del lenguaje solemne que exigen las crónicas oficiales, en especial las relacionadas con grandes acontecimientos de cariz político. Su disposición retórica se sirve de una combinación de criterios cronológicos y topográficos. Los primeros atienden a lo que sucedió antes en el tiempo; mientras que los segundos privilegian el orden de lo que se ve y el sitio en donde tiene lugar. En este caso, el cronista mezcla ambos mecanismos, pues describe cada acto por el orden en que se programó y celebró. Y, al mismo tiempo, una vez esquematizados tales pasos, los vuelve a retomar para desarrollarlos con más detalle. Se trata de una presentación moderna de la noticia, con una introducción sintética de sus contenidos, y un desglosamiento posterior de lo más destacable. Sin embargo, no reparte equitativamente el espacio para todos los acontecimientos, sino que practica un premeditado ejercicio de selección. En todo momento, insiste sobre lo realizado por la corte

⁴ Ficha de la edición: 1) Año de la edición: 1623; 2) Número de páginas: 4; 3) Tamaño: folio; 4) Editor: Geraldo de la Viña; 5) Impresor: viuda de Alonso Martín; 6) Lugar de impresión: Lisboa. El texto se encuentra en la biblioteca del Palacio de Ajuda. Véase Grupo de Investigación sobre Relaciones de Sucesos (siglos XVI-XVIII) en la Península Ibérica de la Universidade da Coruña (2005).

española para acomodar al príncipe. Profundiza especialmente en el desfile de todos los dignatarios para proceder al besamanos. Realza la cortesía de los monarcas en la recepción posterior y ratifica una y otra vez la admiración que se adueñó no sólo del príncipe sino también del pueblo. Al final de la narración, el cronista detalla los regalos que la reina entregó al príncipe, a través del procedimiento de la écfrasis:

Baxó luego el Mayordomo mayor de la Reyna, con vn gran presente que su Magestad le embió en vnos baules de carei, con guarniciones de oro; y otros de cuero de ambar bordados, llenos de ropa blanca, cueros de ambar para coletes, pastillas, pebetes, guantes de caçador y ordinarios, de todo gran cantidad y en vn açafate de oro, de valor de seis mil ducados, vna ropa de levantar de tabi naranjado, bordada de cortaduras de cuero de ambar, sacadas con oro y muchas lantejuelas. Y es de admirar que el presente dicho, y las grandiosas galas, bordaduras y vestidos deste día y otras muchas cosas de gran valor, que se dieron a los criados del Principe. Todo se hizo en no mas tiempo de ocho dias (f. 64v).

Como se ve, es una enumeración muy significativa, pues enfatiza la calidad y la naturaleza de los objetos más preciados. Destaca en repetidas ocasiones que la mayoría de los presentes son de materiales tan nobles como el oro y el ámbar. Advierte de la delicadeza de los tejidos y del esmero de sus bordados. Tal descripción aparece aderezada con términos, ya sean adverbios o adjetivos, que refuerzan la idea de abundancia y riqueza que se desea transmitir. Es el caso de “gran cantidad”, “muchas lantejuelas”, “grandiosas galas”, “gran valor”, etc. Esa impresión de fasto y generosidad sin límites constituye el mensaje que la crónica quiere reproducir. Este mensaje se inserta en un sistema de comunicación con un emisor y dos destinatarios diferenciados. La monarquía y, en definitiva, el poder político, necesita aparentar una seguridad financiera delante del aristócrata inglés, representante de una política exterior rival de la suya. De hecho, el pregón que se incluye al final de la relación confirma esa intención. La crisis económica obligó a que se dictasen leyes para controlar y disminuir el gasto público. Estas normas prohibían, tal y como se especifica en el pregón, la exposición excesiva de galas y adornos. Pero la relevancia de los hechos celebrados produjo la suspensión momentánea de estas pragmáticas. Se trataba, así, de incentivar la participación pública en la fiesta. Durante la estancia del príncipe en la corte se anulan estas medidas de ahorro a favor de la demostración de una opulencia que cause en el visitante admiración y, sobre todo, respeto. En todos los espectáculos que componen la fiesta, ya sea pública o privada, adquiere una indiscutible importancia el vestuario (Ferrer Valls, 2003). Un acontecimiento de esta magnitud era el pretexto idóneo para el lucimiento y la ostentación. Además, el gusto por el artificio descubre en estas celebraciones el momento esperado para su manifestación plena. Los decorados urbanos de la fiesta desatan la imaginación. Durante unos días, la ciudad deja de mirar hacia lo cotidiano para convertirse en un espacio para la diversión y el espectáculo. Estas muestras de poder van focalizadas hacia un primer destinatario, el príncipe de Gales, pero también hacia un lector u oyente. Por una parte, éste contribuye con su presencia al desarrollo de los acontecimientos, pero, por otra, es también el receptor de las noticias que ahora se relatan. Se persigue una finalidad concreta: suspender al público, procurar su admiración. Este término se repite a

lo largo de la crónica: “admirandose de ver la gran maquina”, “dexando admirada la Corte con tal grandeza”, etc.

Así, un discurso en apariencia meramente informativo se convierte en el vehículo perfecto para la manipulación de los datos y la intención persuasiva. Existen tres grados elocutivos desde los que el autor puede intervenir en el texto. El primero es el referencial, donde el traslado de la noticia debe adoptarse desde un punto de vista distante y objetivo. El segundo, el emotivo, precisa de una mayor implicación en la narración de los hechos. El tercero es el apelativo porque pretende manipular la información proporcionada con el fin de conducir al lector u oyente hacia la asimilación de una determinada ideología. En este caso, la función apelativa concuerda perfectamente con la intención última del autor. A través de sus líneas queda ratificada la estabilidad y opulencia de la monarquía. Se ocultan conflictos internos y crisis económicas en un intento por crear una falsa imagen que opaque por un tiempo la realidad.

La segunda crónica se titula *Relacion breve y verdadera, de las fiestas Reales de toros, y cañas, que se hizieron en la plaça de Madrid, Lunes, que se contaron veynte y vno de Agosto, por la solemnidad de los casamientos de los Serenissimos Señores Principe de Gales, y la Señora Infanta Doña Maria de Austria*⁵. El autor ofrece una narración prácticamente inventariada de estos juegos. Pero, en su discurso no prima el desarrollo del deporte como tal sino el desfile de autoridades presentes. La totalidad de la relación se centra en la enumeración de los aristócratas que participan en el festejo y en la elegancia y riqueza de sus trajes y acompañamiento.

De todos los espectáculos que constituían la fiesta pública, son los juegos ecuestres en sus distintas manifestaciones —torneos, justas, estafermos, juegos de cañas...—, los que promovían un mayor lucimiento de los nobles. Éstos aprovechaban la ocasión para exhibir no sólo sus habilidades sino, sobre todo, sus galas. El vestuario cobra una gran importancia por su valor visual. Es indicativo de prestigio y poder ante los ojos de la sociedad de la que forman parte. El atuendo mostraba al espectador un amplio sistema de significados relacionados con los colores y los emblemas que distinguían a cada cuadrilla de participantes (Ferrer Valls, 2003). Veamos un ejemplo en el texto:

Entró luego don Duarte vestido de leonado, azul y plata, y vistio cinquenta lacayos, y moços que lleuauan los caballos, que eran cuarenta: luego venia el cauallerizo. La riqueza de los jaezes fue grande, y todo junto engendró admiración, y alabanza. Don Pedro de Toledo vestido de amarillo y plata, acompañado de infinitos ministriles, y lacayos, metió treynta y seys caballos atravesados de adargas, siendo el fin de la cuadrilla, como de las demas el cauallerizo. El Marques de Castelrrodrigo, acompañado de muchos instrumentos, y lacayos, y vestido de verde, leonado, y plata, ocupó la plaça en cuarenta caualllos, hermosos, y luzidos, tanto por su disposicion, como por su adorno (f. 147v).

⁵ Ficha de la edición: 1) Año de la edición S. A.; 2) Número de páginas: 2 h.; 3) Tamaño: folio; 4) Impresor: S. I.; 5) Lugar de impresión: S. L. El texto pertenece a la biblioteca del Palacio de Ajuda. Véase Grupo de Investigación sobre Relaciones de Sucesos (siglos XVI-XVIII) en la Península Ibérica de la Universidade da Coruña (2005).

Como se ve, un texto de este tipo, que se apoya en el procedimiento de la descripción, entra fundamentalmente por los ojos. Apela al factor visual desde dos perspectivas distintas. En primer lugar, como refuerzo a las propias palabras del autor. Supone un elemento enriquecedor para la lectura o audición del texto por parte del receptor. Al transmitir de forma tan gráfica el atuendo de los participantes y la brillantez del acto, se logrará con mayor facilidad el efecto deseado. El lector u oyente se sentirá más cerca de lo retratado en esas páginas y experimentará en un grado superior la finalidad de la noticia. A través de ella, el receptor asimila la ideología dominante, se deja deslumbrar por las galas y los símbolos de poder y fuerza que se manejan en los emblemas. Éstos no eran ajenos a la cultura popular. El vulgo estaba familiarizado con una red de códigos iconográficos y cromáticos que utilizaban para comunicar este tipo de mensajes en la sermonística y en los festejos reales y políticos.

Por otra parte, el autor acude también al factor visual como mecanismo textual, como prueba de un desarrollo literario más logrado y codificado que en los comienzos de la práctica del género⁶. Se sirve de un acontecimiento histórico para albergar en su texto una serie de procedimientos que acercan el mensaje al público de una manera más subliminal que abiertamente propagandística. El autor recoge figuras que pertenecen al imaginario popular y las describe detalladamente. Así, suple la falta de percepción visual directa sobre los objetos o hechos retratados. Con esto, el cronista pone de manifiesto su pericia a la hora de leer y percibir estímulos visuales y simbólicos. Ha aprendido a reproducirlos con efectividad, así que él y su texto se han convertido también en agentes simbólicos. Todo ello no es más que la prueba evidente de que este ideario alegórico se transformó con el tiempo en una estructura mental y cultural diferenciada.

La elaboración y distribución de la crónica supone el último paso en la maquinaria de la fiesta (Ledda, 2000). Su escritura conlleva un proceso de reelaboración simbólica que exagera y magnifica cada celebración (Flor, 1989; Andrés, 1995). La misión del autor de la relación es la de actualizar la fiesta para el público que no ha podido ser espectador directo de la misma. Una vez más, el visitante extranjero, en este caso el príncipe, es celebrante y también pretexto para el despliegue de un audaz entramado de factores unidos por una única finalidad. Se provoca la admiración del príncipe, se proyecta así la imagen adecuada, aunque desenfocada, en Europa. Pero también se actúa sobre la opinión y valoración de los súbditos. La arquitectura escénica de la fiesta es efímera, pero no su memoria, sobre todo si queda constancia escrita de ella. Así lo confiesa el gacetillero al final de su texto:

Duró mas de vna hora la fiesta: las cañas que se tiraron fueron doze. Los padrinos, que eran don Agustín Mexía, y don Fernando Giron, metieron paz con que tuuo fin el

⁶ Podemos distinguir tres etapas clave en la elaboración de las relaciones de sucesos. La primera de ellas abarca el período de 1599-1620 y presenta los rudimentos sobre los que se basará y perfeccionará el género. Está compuesta, fundamentalmente, por descripciones en las que el autor se limita a engarzar materiales sin introducir ninguno de los recursos literarios que en la segunda y tercera etapas se incorporan. A la altura de 1660 se llega a un conceptismo estilístico que muestra un claro afán por reseñar una educación erudita.

juego, mas no su memoria que será eterna. Su Magestad paseó por todas partes la plaça. Hizo cortesía al Señor Principe de Gales, a su Magestad la Reyna, a la Señora Infanta, y Damas. Con esto desamparó su Magestad la plaça, a quien yuan siguiendo los ojos, y las bendiciones de su pueblo, aclamandole con titulos de gallardo, y prudente. Luego la Reyna nuestra Señora, y Infanta, y las Damas, ocuparon los coches, quedando la plaça mudada el nombre, y llamandose dignamente: el Teatro de la mayor representacion que ha visto el mundo (f. 148r).

Esta última parte resume la intencionalidad que ha dominado toda la crónica. El autor desarrolla la *captatio benevolentiae* que sentenciará el escrito y que quedará fijada en la mente de su receptor. El desfile de nobles y la insistencia en lo grandioso de sus galas y aderezos ha servido para crear una tensión idónea que desemboque en el clímax narrativo al referirse a la gallardía del rey, como personaje individualizado. Si la plaza se ha convertido en un escenario teatral, el monarca se ha transformado en el protagonista de la representación más brillante. De hecho, la historia del espectáculo teatral está íntimamente ligada al desarrollo de las fiestas, en sus vertientes pública o privada, religiosa o profana, pero es durante el Siglo de Oro cuando adquiere una dimensión sin precedentes. El gusto por el gesto, el reconocimiento de su importancia, unida a la de la imagen y el concepto alambicados, entronca con la sensibilidad barroca (Maravall, 1975).

Vemos, pues, que esta relación transmite mucho más de lo que en realidad dice. Su estructura se encubre bajo una forma que se aproximaría a la de la crónica-inventario (Ledda, 1999: 203). Expone los hechos de manera directa y sencilla. Sigue una organización temporal, con un antes y un después, prácticamente en una cadena paractáctica. La descripción domina sobre la narración propiamente dicha y abundan las microsecuencias dispuestas de forma consecutiva, sin privilegiar una sobre las demás, hasta llegar al final, en que se realza el protagonismo del rey. Sin embargo, como se ha visto, el mensaje y la finalidad del texto son totalmente diferentes, no responden a lo esperable en una construcción casi privativa, con pocos juicios de valor y, en apariencia, sólo informativa.

4. Conclusión

La elaboración y distribución de una relación de sucesos está pensada para un público amplio. Ofrece un enfoque dirigido hacia las capas más pobladas de la sociedad urbana. Las quejas de autores reconocidos como Lope, Quevedo o Góngora parecen dar a entender que el lector discreto renunciaría a estas lecturas. De hecho, Lope, en el prólogo a su *Relación de las fiestas de San Isidro*, critica la estética de la prensa incipiente:

Entre las diferencias de la historia —dice— tienen [...] infimo lugar las relaciones de las fiestas [...] No se deuen pues leer tales relaciones con mas animo que la diferencia humilde que se les permite, como vn cuerpo simple, a quien falta el alma de las sentencias, y del exemplo (Vega Carpio, 1950: 150).

No está destinada, por tanto, a las grandes élites, sino a estratos inferiores, incluso analfabetos. Éstos intervienen en la recepción de la crónica a través de los círculos orales en que se difunde. Todo ello favorece la aparición de un autor implícito que produce un mensaje ideológico predeterminado,

sirviéndose de elementos constituyentes del texto como los rasgos orales, simbólicos, visuales, descriptivos y apelativos. El conjunto se integra en un sistema de comunicación que aúna el propio mensaje con agentes receptores y distribuidores provenientes del ámbito extratextual. Predomina el mensaje por encima de la forma y el autor es plenamente consciente de los mecanismos que debe emplear para que surtan el efecto deseado. En estas relaciones festivas escritas con motivo de la estancia en Madrid del príncipe de Gales se persigue una intención clara: suspender y admirar al visitante y al público receptor de la noticia. De hecho, el término “admirar” se repite constantemente, así como aquellos vocablos que subrayan la idea de abundancia y poder regio. Los actos de bienvenida del príncipe se convierten en escenarios apropiados para una representación teatral. Se trata de una escenificación del poder de la monarquía española ante sus súbditos y ante el enemigo que se quiere conquistar.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS, Gabriel (1995): “Una aproximación a los libros de fiesta barrocos”, *Studi Ispanici*, 1991/1993, pp. 59-73.
- DELEITO Y PIÑUELA, José (1988): *El rey se divierte*, Madrid, Alianza.
- FERRER VALLS, Teresa (2003): “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”, en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX, pp. 27-37.
- FLOR, Fernando R. DE LA (1989): *Atenas Castellana. Ensayos sobre cultura simbólica en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Salamanca, Universidad.
- GARCÍA DE LA FUENTE, Víctor Manuel y César DE MIGUEL SANTOS (1992): “La recepción de las relaciones de sucesos festivas”, en *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, ed. S. López Poza y N. Pena Sueiro, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 145-154.
- GRUPO DE INVESTIGACIÓN SOBRE RELACIONES DE SUCESOS (SIGLOS XVI-XVIII) EN LA PENÍNSULA IBÉRICA DE LA UNIVERSIDADE DA CORUÑA (2005): *Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos (siglos XVI-XVIII) en Bibliotecas de Galicia y Portugal*, [En línea], <<http://rosalia.dc.fi.udc.es/relaciones/index.html>> [Consulta: 3-3-2005].
- INFANTES, Víctor (1996): “¿Qué es una relación?”, en *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750): Actas del primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de Junio de 1995)*, eds. M. C. García de Enterría et al., Paris-Alcalá de Henares, Publications de La Sorbonne-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 203-216.
- LEDDA, Giuseppina (1999): “Informar, celebrar, elaborar ideológicamente. Sucesos y casos en relaciones de los siglos XVI y XVII”, en *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de*

1998), eds. S. López Poza y N. Pena Sueiro, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 201-212.

———, (2000): “Proyección emblemática en aparatos efímeros y en configuraciones simbólicas festivas”, en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, ed. V. Minués, Castellón, Universidad Jaume I, pp. 261-276.

MARAVALL, José Antonio (1975): *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.

PÉREZ BUSTAMANTE, Ciriaco (1983): *Historia de España de Ramón Menéndez Pidal. La España de Felipe III*, tomo XXIV, Madrid, Espasa-Calpe.

REDONDO, Augustín (1995): “Las relaciones de sucesos en prosa (siglos XVI y XVII)”, en *Anthropos (Literatura popular. Conceptos, argumentos y temas)*, 166/167, pp. 51-59.

Relacion breve y verdadera, de las fiestas Reales de toros, y cañas, que se hizieron en la plaça de Madrid, Lunes, que se contaron veynte y vno de Agosto, por la solemnidad de los casamientos de los Serenissimos Señores Principe de Gales, y la Señora Infanta Doña Maria de Austria, Biblioteca de Ajuda, 51-VI-25/180, ff. 147v–148r.

Segunda relacion de la suntuosa entrada con pallio en Madrid del Principe de Inglaterra, Biblioteca de Ajuda, 50-VI-34/10, ff. 63r-64v.

VEGA CARPIO, Lope de (1950): *Relación de las fiestas, que la insigne Villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo, y patrón San Isidro*, en *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. C. Rosell, BAE 38, Madrid, Atlas, pp. 145-158.

DON QUIJOTE: LA MÁS CLARA VIVIFICACIÓN DEL COGITO DE DESCARTES

María Vallejo González
Universidade de Santiago de Compostela

A lo largo de la historia de las distintas literaturas hemos asistido al nacimiento de una serie de personajes que perfilados por sus creadores con los trazos de la locura, han llenado nuestras estanterías con sus singulares sinrazones. Así, el personaje de *Orlando el Furioso* de Ariosto, o el curioso don Sinibaldo de Rentaría protagonista del cuento de Clarín, *La fantasía de un delegado de Hacienda*, forman parte de esta cofradía de locos literarios de la que la crítica hace participar de idéntico modo al personaje cervantino. Sin embargo, las características que subyacen a la afección de este último impiden sea la suya una locura equiparable a la de aquellos por cuanto creo que los hilos que mueven sus actuaciones antes vendrán de una conciencia razonadora que de la mano de una mera enajenación mental. Así oraciones como “bástame a mí pensar y creer” (Cervantes, 1999: I, xxv, 285)¹ o “Yo sé y tengo para mí que voy encantado, y esto me basta para la seguridad de mi conciencia” (I, XLIX, 560) no hacen más que ratificar esta idea y, sin embargo, el carácter extraordinario que revierten las aventuras acometidas por el personaje parece haber hecho sombra a un alma consciente de su calidad humana que tras ficcional armadura y celada se deja escuchar en declaraciones tan reveladoras como “no soy tan loco ni tan menguado como debo haberle parecido” (II, XVII, 769).

En efecto, ese convertir simples rebaños en dos magnánimos ejércitos, rudas labradoras en bellas doncellas o simples ventas en fastuosos castillos ha sido la causa última por la que el caballero es tenido como uno de los mayores locos con letras capitales de la literatura española aun entre quienes no se han acercado a la novela cervantina. Pero el mundo de *baciyelmos* del caballero, repito, antes se sostiene por la voluntad del cuerdo hidalgo sobre ese “básteme a mí pensar y creer” que por las sinrazones de un loco. No obstante, este disenso de realidades entre el mundo caballeresco y la realidad circundante, al que parece reducirse de forma casi obligada la locura de Quijano, ha llevado a un amplio sector de la crítica a apuntar a una deficiencia de orden sensitivo, como única explicación viable para la proyección del mundo interior del caballero.

¹ En lo sucesivo, la obra de Cervantes se citará por esta edición con una indicación a la parte, capítulo y páginas.

El problema radicaría pues en una imposibilidad manifiesta por parte del personaje de reconocer la realidad en su estado más profano, alejada de todo idealismo poético. Retrotrayéndonos hasta la filosofía clásica, y más concretamente hasta la autoridad de Aristóteles, el conocimiento que poseemos del mundo radica en las percepciones que de este nos llegan a través de los sentidos merced a la imaginativa, por ser esta la facultad del alma racional encargada de custodiar las imágenes que llegan de lo sensorio (Aristóteles, 1982: 14 y 17). Una teoría sobre la que volverá Vives en *De anima et vita* a razón de la escisión de las facultades del alma:

existe una facultad que consiste en recibir las imágenes impresas en los sentidos, y que y por esto se llama imaginativa; hay otra facultad que sirve para retenerlas, y es la memoria; hay una tercera que sirve para perfeccionarlas, la fantasía, y por fin la que las distribuye según su senso o disenso, y es la estimativa (1984: I, X).

Acatando dichos postulados podríamos colegir que en ese trasvase de realidades media una errónea percepción de la realidad, o lo que es lo mismo, una dañada imaginativa. De este modo pareció entenderlo la mayoría de los cervantistas que abogan por lo que Avalor-Arce denominó *lesión en la imaginativa* como única explicación viable a la proyección del mundo interior del caballero y traslaticamente a su locura (1976: 99-143). No obstante, pese a ser esta una teoría respaldada por el peso de la tradición, constituyendo incluso un punto axial en todos y cada uno de los estudios que abordan la cuestión de la locura del caballero, un análisis exhaustivo y pormenorizado de sus planteamientos nos permitirá apreciar la vacuidad de una hipótesis más que el peso de una irrefutable teoría, pues el texto cervantino, a mi entender, evidencia a cada paso las incoherencias que subyacen a ella. Para Avalor-Arce, la falta de correspondencia entre las respuestas emitidas por Don Quijote ante los estímulos del mundo físico y estos responde a una mala recepción por parte de dicha facultad de una realidad que por el contrario los sentidos perciben correctamente, un desvirtuamiento al que parece contribuir la también dañada fantasía, y así lo explicita:

las dos facultades del alma de don Quijote que él tiene permanentemente desacordadas de principio a fin de la historia: la imaginativa y la fantasía. Ahora bien, si le falla la imaginativa a nuestro héroe, las imágenes que percibe no pueden menos que llegarle adulteradas (1976: 109).

Pudiera resultar cuando menos paradójico observar como los mismos que postulan esta teoría de forma paralela siguen sin ningún tipo de reparo a Américo Castro en lo que él vino a acuñar a raíz del episodio del yelmo de Mambrino como realidad oscilante (1972: 82-94). Si sostienen que tanto la imaginativa como la fantasía están lesionadas, ¿cómo explican el hecho de que tras la supuesta actuación de los encantadores Don Quijote perciba y declare la realidad tal y como es, o bien la turbación que experimenta al ver a su idílica Dulcinea rebajada a una simple y prosaica labradora cuando antes bien la realidad que Sancho le está pintando es otra bien distinta? Mas la explicación a este tipo de incongruencias creo encontrarla en la misma base de fundamentación, pues si bien todas ellas hacen referencia al término imaginativa, el referente lógico de cada una no siempre es idéntico. Esta facultad puede ser entendida como una de las facultades racionales encargada de retener las imágenes provenientes de lo sensorio, pero de forma paralela se

concibe como un pintor interior, como una especie de intelecto particular que permite la proyección de esas mismas imágenes, y así podemos leer en *Examen de ingenios para las ciencias* lo siguiente: “Esto mismo hace la imaginativa: escribir en la memoria y tornar a leer cuando se quiere acordar” (Huarte, 1989: v, 363). Se trata por tanto de dos especializaciones funcionales que si bien competen a una única facultad del alma su deficiencia traerá consecuencias bien distintas. Para Avalle-Arce, tras una perfecta percepción sensorial de la realidad, esta, siguiendo la secuencialización propuesta por el estagirita y aun por Vives², será recibida por la imaginativa donde supuestamente se localiza la disfunción que se traduce en una incorrecta aprehensión de lo que le rodea: “es en el paso de lo sensorial a lo anímico que estas imágenes quedan totalmente trastocadas: el alma de don Quijote registra, en vez de venta, un castillo, y dos hermanas doncellas en lugar de dos mozas del partido” (1976: 109).

Ahora bien, si las imágenes sensoriales son por naturaleza imperfectas³, una dañada imaginativa no hará más que acuciar ese grado de imperfección y máxime si como en el caso que nos atañe, esta a priori viene dada por la no adecuación de lo sensorial a la realidad mítica. Pero en un vertiginoso salto de entidades, su dañada imaginativa lejos de acrecentar el distanciamiento de realidades lo mitiga en aras a los intereses del caballero, algo que se escapa a toda lógica. Otorgar veracidad a las palabras de Avalle-Arce conllevaría tener que afirmar que el caballero en ningún momento pueda hacer juicio recto de la realidad, pues esta siempre distará de la verdad un punto, de modo que cuestiones como las anteriores quedarían sin explicación. Mas este no es el único riesgo que se corre al reducir la locura del personaje a una mera afección de la imaginativa entendida como receptora de lo sensorio, por cuanto el estar esta facultad dañada traería consigo otra serie de daños colaterales que no podemos obviar y que en ningún momento se corroboran en nuestro personaje.

Esto es así en tanto que facultades como el entendimiento o la memoria precisan de aquellos fantasmata para llevar a cabo correctamente sus respectivos cometidos, y Cervantes no sólo dotó a su personaje de un excelente entendimiento —“el más delicado entendimiento que había en toda la Mancha” (I, v, 74)— sino que aun lo perfiló como un ser de felicísima memoria⁴. Ciertamente este buen entendimiento parece quedar anulado en aquellos casos en los

² Véase Huarte (1989: v, 334).

³ “las impresiones sensoriales recorren diferentes estadios desde el *sensus communis* a la memoria, en un proceso de desmaterialización gradual que las va a hacer aptas para la reflexión, contemplación, creación de *figurae*, etc.; esto es para el *intellectus*” (Huarte, 1989: v, 334, nota 38).

⁴ La vinculación funcional existente entre imaginativa y entendimiento aparece constatada en Huarte: “el entendimiento [...] no trabaja directamente sobre los objetos, se sirve de los fantasmas de la imaginativa y de la memoria” (p. 37). Sobre ello vuelve a incidir en tres pasajes más de su obra: v, p. 352; v, p. 354, nota 23; vii, p. 356, y finalmente v, p. 363. Aceptación similar la encontramos en el *Diccionario del cristianismo* donde podemos leer: “facultad sensible interna que conserva y produce las imágenes, semejantes a lo que recibe de los sentidos exteriores o imitando lo que recibe. Constituye uno de los cuatro sentidos internos, y desempeña un importante papel de intermediario entre las sensaciones externas y la inteligencia: coopera con el entendimiento agente en la formación de las *species impressae*”.

que alguno de los personajes que lo acompaña trae a colación materia referente a la caballería —“que en cuanto hablaba y respondía mostraba tener bonísimo entendimiento: solamente venía a perder los estribos, como otras veces se ha dicho, en tratándose de caballería” (I, XLIX, 562); “solamente disparataba en tocándole en la caballería, y en los demás discursos mostraba tener claro y desenfadado el entendimiento” (II, XLIII, 973)— pero esto no nos legitima para determinar que el problema radique en esta facultad. Este tipo de fluctuaciones experimentadas por el caballero mantiene estrechas similitudes con las que presenta Demócrito, protagonista de una clásica anécdota recogida en el *Examen* (I, p. 202) y de la que tal vez pudo haberse valido Avalle-Arce para la fijación del marbete. Esta anécdota, al igual que debió acontecer con los precursores de este parecer nos conduce hasta el capítulo XVIII de la II parte en la que el hijo de don Diego de Miranda, Lorenzo, conocedor de la extraña dolencia que presentaba el caballero, ansía dilucidar hasta qué punto las consideraciones de su padre acerca de esta son ciertas. Tras una prolija conversación, digna de encomio desde la perspectiva de la dialéctica socrática, por cuanto supo encauzar el diálogo por los derroteros que le convenían a su propósito, Lorenzo acabará por ratificar las sospechas iniciales de su padre: “No le sacarán del borrador de su locura cuantos buenos médicos y escribanos tiene el mundo” (II, XVIII, 776). Sin embargo, al igual que Hipócrates, y pese a que la mayor parte de la conversación versó sobre materia de caballería, valga decir “discursos de la imaginativa”, no será capaz de un enjuiciamiento taxonómico, por lo que lo calificará como: “un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos” (II, XVII, 776), parecer este del que participan el resto de los personajes. Han sido por tanto estas concomitancias existentes entre ambos lesionados⁵ las que han llevado a catalogar bajo idéntico rótulo sus dolencias. Sin embargo, no podemos por ello reducir la locura de Don Quijote a esos momentos puntuales de exaltación colérica, pues la locura del caballero abarca la totalidad del ser, es decir, sigue siendo a expensas de cualquier acicate exterior que avive su cólera, de modo que la imaginativa por sí sola no puede dar explicación a su locura de querer ser algo que per natura no le es dado. Y es que la vida del caballero se constituirá sobre un perpetuo “discurso de la imaginativa”. La explicación a tal disenso de realidades ha de radicar por ende en la sede de otra de las facultades del alma.

El doctor Ullersperger, en su obra *Historia de la psicología y de la psiquiatría en España*, haciéndose eco de las teorías de Vives ofrece una explicación sumamente certera al caso del caballero cervantino:

Los sentimientos, dice Vives, no pueden engañarse, si bien pueden engañar; se equivoca quien toma lo falso por verdadero, o al revés, pero los conceptos de verdad y falsedad son propios del pensamiento y no caen dentro del dominio de los sentidos, que se limitan a conocer sus objetos, sin añadir que tal cosa sea esto o lo otro (1954: 165).

Así, en ese proceso de reconocimiento de realidades nada tienen que ver por tanto los sentidos, y por ende la imaginativa, sino antes bien la estimativa,

⁵ Las concomitancias existentes entre ambos personajes fueron puestas de relieve por Otis Green (1957: 179).

aquella facultad del alma de la que hablaba Vives encargada precisamente de conferir la calidad de verdadero o falso a lo percibido. De este modo pareció entenderlo Edwin Williamson al señalar que:

el problema del lunático no es el de las alucinaciones, sino el del reconocimiento: al percibir la realidad como los otros, tiene luego que distinguir entre los fenómenos que no tienen sentido alguno dentro del sistema de caballería y aquellos que se prestan a una interpretación caballeresca (1984: 144).

En efecto, Don Quijote puede ver molinos, rebaños, ventas y cueros de vino, pero si en su caballeresca memoria no están contenidas como tales su estimativa no será capaz de conferirles corporeidad. El problema radica por ello en lo estrictamente intelectual más que en lo sensitivo, y si no, valgan para el caso las siguientes palabras del caballero: “quizá por no ser armados caballeros como yo lo soy [...] y tendrán los entendimientos libres, y podrán juzgar las cosas deste castillo como ellas son real y verdaderamente” (I, XLV, 523). Sustantivos como *juzgar* o *entendimientos* antes nos hacen pensar en un daño en el intelecto que en el orden sensitivo⁶. Mas mi disenso con las ideas defendidas tanto por Avalor-Arce como por sus epígonos, no radica en haber determinado como causa que explica la creación quijotesca una “lesión de la imaginativa”, sino antes bien en haberlo conceptualizado desde la perspectiva de Vives; al querer circunscribir el significado de imaginativa a un mero receptáculo de lo sensorio y no ya como aquel pintor interior platónico que permite proyectar las imágenes contenidas en el seno de la memoria. Pero Avalor-Arce no limita esta deficiencia a la imaginativa, sino que la hace extensiva a otra facultad, la fantasía: “y una vez que se imprime en su alma la imagen de un castillo acude su lesionada fantasía a perfeccionarla con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintaban” (1976: 109). Sin embargo, esa labor de perfeccionamiento vuelve a estar en última instancia subordinada a esos fantasmas aristotélicos, por lo que no tiene razón de ser hablar de una dañada fantasía si con anterioridad no se ha hecho juicio análogo de la memoria, cuya funcionalidad se ha obviado por completo en esta formulación.

Por ello, tanto la imaginación, como la fantasía, deben ser contempladas como las verdaderas facultades subsidiarias y no ya la memoria como se ha venido haciendo desde el momento en que ambas facultades no pueden crear o recrear *ex nihilo* por precisar, como decía San Juan de la Cruz, de las imágenes contenidas en esa platónica tablilla de cera: “la imaginación no puede fantasear ni imaginar cosa alguna fuera de las que con los sentidos exteriores ha experimentado” (1980: 281). Si bien, la imaginativa es la que permite al

⁶ Otro ejemplo en el que se alude a esa ofuscación intelectual lo encontramos en el capítulo X de la segunda parte: “Siendo, pues, loco, como lo es, y de la locura que más veces toma unas cosas por otras, y juzga lo blanco por lo negro y lo negro por lo blanco, como se pareció cuando dijo que los molinos de viento eran gigantes, y las mulas de los religiosos dromedarios [...] no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; y cuando él no lo crea juraré yo; y si él jurare, tornaré yo a jurar” (II, X, 703). Estas palabras de Sancho al respecto de ese reiterativo juzgar unas cosas por otras del caballero, contribuyen sobre manera a corroborar la teoría de que el fallo del caballero se encuentra en el intelecto, en la estimativa, por cuanto su plan de encantar a Dulcinea se va a sustentar no ya sobre una errónea percepción sino sobre una creencia.

caballero proyectar su mundo, lo cierto es que sin pinturas no hay cuadro posible y estas están contenidas en la paleta de su memoria: “y finalmente la pintó en su imaginación de la misma traza y modo que lo había leído en sus libros de la otra princesa” (I, XVI, 173).

En efecto, la prontitud con la que el caballero retoma la materia caballeresca como asunto para un nuevo diálogo se explica por el hecho de que un nombre tan significativo como el de Amadís, o unas simples bellotas actúan como acicates para su memoria avivando el recuerdo en una especie de potencia y acto aristotélico. Será la memoria, por tanto, la piedra angular, la que garantice en último término la existencia del personaje y no ya la imaginativa, pues este era caballero mucho antes de convertir ventas en castillos y rebaños en ejércitos.

En este punto vuelvo a disentir de los que postulan teorías como la de Avalle-Arce al obviar la enorme influencia que la memoria ejerce sobre la locura del caballero, instigados tal vez por el papel subsidiario que a esta facultad se le concedía o bien por entender sea la memoria facultad contraria a la imaginativa. No obstante, la primacía de esta facultad no exime a la imaginativa de su actuación, pues precisamente una y otra aparecen unidas en esa labor de proyección de mundos ideales por el lazo de la reminiscencia como se lee en *Examen*: “de manera que hacer memoria de las cosas es acordarse de ellas después de sabidas es obra de la imaginativa como el escribir y tornarlo a leer es obra del escribano y no del papel (X, p. 364). La existencia del caballero y traslaticiamente la de su mundo sólo podrá materializarse si el recuerdo de las lecturas le asiste conforme al reiterado: “trújole su locura a la memoria” (I, V, 71).

A la luz de esta interrelación funcional cobran sentido oraciones como “se le representó en su imaginación” (I, XIX, 201), “se le representó en la memoria” (I, XLV, 525), vaciadas de contenido lógico por la teoría de Avalle-Arce⁷. Así, en una especie de representación del aserto tomista, “et ideo memoria *praeteritorum necessaria est ad bene consiliandum de futuris*”, Don Quijote se valdrá del pasado para iluminar un presente —“sólo me fatigo por dar a entender al mundo en el error en el que está en no renovar en sí el felicísimo tiempo donde campeaba la orden de la andante caballería” (II, I, 633)— con la salvedad de que ese pasado *magister* no es el suyo, no es vivencial o existencial, sino el de una colectividad de seres ajenos a su tiempo a los que nuestro personaje tiene como ejemplares modelos existenciales. Pero la singular naturaleza del pasado del caballero supone algo más que una mera sopesación de épocas pasadas para no incurrir en errores similares, implica una

⁷ El resto de los ejemplos los encontramos distribuidos de la manera que sigue: *representó*: I, XIX, 202; I, XLIII, 506; I, II, 49; I, II, 49; I, IX, 201; I, XLIII, 506. La forma *representa* aparece en una única ocasión: I, XXII, 525; al igual que *representaba*: I, XLVI, 536. Por su parte la forma *trújole* aparece consignada en: I, V, 71 y finalmente *reducir* II, LXVII, 1176. En tres ocasiones más serán otros personajes lo que se valgan de idéntico proceso: I, IX, 108; I, XXII, 245 y I, XXXIV, 414.

labor de recreación que llevará al pasado a convertirse en presente mismo e incluso en devenir en una especie de ciclicidad tempórea⁸.

Siendo por tanto la reminiscencia aquella facultad del alma con que se traen a la memoria las imágenes pasadas y, por tanto, la que permite ilustrar y reconocer un presente, no cabe duda de que el anacrónico vivir del personaje no es sino el resultado de un continuo acto de reminiscencia y su vida la más clara tipificación del *cogito* cartesiano, pues ha de pensar en esos “pasos” de los libros para poder ser. Y es que el Quijote, antes se sustentará sobre procesos intelectuales en base a ese “ver, pensar e imaginar”, que sobre una acción en riguroso término. Pero tal vez más importante que reconocer en la figura del caballero a un loco rememorador de pretéritas hazañas, a un estandarte de filosóficos postulados, se presenta el hecho de que la capacidad rememorativa aparece circunscrita por Aristóteles tan sólo a aquellos seres con capacidad volitiva, de lo que se colige que en el acto creador del personaje ha de residir un poso de consciencia que active la memoria permitiendo así a la imaginativa proyectar el recuerdo que es a fin de cuentas a lo que se reduce la reminiscencia: “Cuando un hombre recuerda actualmente no puede suponer que no lo hace, y recordar sin ser consciente de ello” (1982: 100). Para que sea posible la visión del pensamiento, o lo que es lo mismo, la rememoración, ha de surgir en la memoria, por medio del sentido, una semejanza entre la mirada del alma cuando piensa y la vista cuando mira. Conocer, y en este caso crear, se traduce en un ejercicio de reconocimiento de los datos previamente procesados en el que recuerdo y percepción caminan parejos. Pero ese lapso temporal que media entre el mundo que habita en su memoria y el que lo rodea provocará que el caballero, al mirar a su alrededor con los ojos corporales, no encuentre en el poso de su memoria mítica los parámetros que den respuesta a lo percibido. Sin embargo, será la propia realidad la que se preste a ser interpretada como signo, en terminología de M. Foucault, de lo que se colige que la capacidad de rememoración que posibilita la instauración de su mundo se sustenta sobre un método de reconocimiento de base semiótica (1971: 54).

Reducido el anacrónico vivir del caballero a un continuo escrutinio de realidades⁹, en el que el filtro será la estimativa coadyuvada de su memoria, cabría entonces preguntarse cuál es el engranaje que permite a la imaginativa apropiarse de la sensitiva. La respuesta proviene una vez más de la autoridad de E. Williamson: “para la tarea de identificar cualidades ocultas relacionadas con la caballería, adopta el venerable criterio medieval de la semejanza y la analogía” (1984: 144). De este modo, Don Quijote percibe la realidad por sus incólumes sentidos del mismo modo que los demás personajes, siendo recibida por su no menos indemne imaginativa, pero la estimativa no encontrará en la memoria la identidad necesaria para conferirles la calidad de verdaderas. Puede

⁸ Para un estudio más prolijo acerca del papel de la memoria en la novela cervantina véase el trabajo de Egido, “La memoria y el *Quijote*” (1994: 93-131).

⁹ De idéntico parecer es Maravall, quien señala al respecto lo siguiente: “Las cosas son los medios que nos permiten vivir de una u otra forma, trazarnos uno u otro programa de existencia. Y las cosas, tal y como se daban en su tiempo, no permiten a Don Quijote realizar su proyecto de vida, de figura humana. Tiene, pues, que transmutarlas en otras para cumplir su destino” (1948: 195).

acontecer, no obstante, que estas imágenes mantengan ciertas similitudes formales con las ya procesadas y así la fantasía correrá a mitigar tal distancia perfilando la realidad con las pinturas contenidas en su memoria para que finalmente la imaginativa pueda proyectarla dialécticamente. Y es que no hay que olvidar que la identidad de los objetos variará exclusivamente en el plano lingüístico, en el modo de ser nombrada, siendo este precisamente el gran poder que la palabra adquiere en la creación quijotesca¹⁰. Para crear ese nuevo mundo el caballero tendrá que volver a nombrar la realidad sensible, pero, a diferencia de Platón, el nexo de unión entre el objeto a designar y el nombre en sí no radica en la esencia de las cosas, sino, una vez más, en las imágenes contenidas en el interior de su memoria. Así, si crear es nombrar y nombrar es conocer y conocer es interpretar la realidad al trasluz de los datos contenidos en su tablilla, el caballero ha de encontrar esas similitudes formales en el poso de su memoria si quiere que su mundo adquiera corporeidad. Así, como si de una interpretación teatral se tratase la realidad le dará el pie para que su imaginativa lea el guión que esos libros han escrito en su memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (1982): *Del sentido y lo sensible y la memoria y el recuerdo*, ed. F. P. Samaranch, Madrid, Aguilar.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1976): *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Fundación Juan March.
- CASTRO, Américo (1972): *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Noguer.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1999): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Barcelona, Crítica.
- CRUZ, San Juan de la (1980): *Obras completas*, ed. J. Vicente Rodríguez y Fco. Ruiz Salvador, Madrid, Editorial de Espiritualidad.
- Diccionario del cristianismo* (1974) dir. O. De la Brosse, H. Antonin-Marie y P. Rouillard, nº 131, Barcelona, Herder.
- EGIDO, Aurora (1994): *Cervantes y las puertas del sueño: estudios sobre La Galatea, El Quijote y El Persiles*, Barcelona, PPU.
- FOUCAULT, Michel (1971): *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI.
- GREEN, Otis (1957): "El ingenioso hidalgo", *Hispanic Review*, 25, pp. 175-193.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan (1989): *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. G. Serés, Madrid, Cátedra.

¹⁰ La importancia que adquiere la dialéctica, la palabra, en la materialización del mundo caballeresco, se hace claramente perceptible en el capítulo XVIII de la primera parte en el que Don Quijote no sólo se conformará con recrear la llegada de dos magnánimos ejércitos, sino que en esta ocasión su imaginativa va más allá al ofrecernos datos como nombres, heráldica, etc.

- MARAVALL, José Antonio (1948): *El humanismo de las armas en Don Quijote*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- RÓTTTERDAM, Erasmo de (1976): *Elogio de la locura*, textos Bilingües, Barcelona, Bosch.
- ULLERSPERGER (1954): *Historia de la psicología y de la psiquiatría en España*, Madrid, Editorial Alambra.
- VIVES, Juan Luis (1984): *De anima et vita*, ed. I. Creixell Vidal-Quadras, intr., trad. y notas de I. Roca, Barcelona, Quaderms Crema.
- WILLIAMSON, Edwin (1984): *El "Quijote" y los libros de caballerías*, trad. M^a J. Fernández Prieto, revisada por el autor, Madrid, Taurus.

LA IMAGEN DEL BUEN REY EN UN SONETO DE QUEVEDO A FELIPE III

M^a de la Fe Vega Madroñero
Universidade de Santiago de Compostela

¡Oh cuánta majestad, oh cuánto numen
en el tercer Filipo, invicto y santo,
presume el bronce que le imita! ¡Oh cuánto
estos semblantes en su luz presumen!

Los siglos reverencian, no consumen,
bulto que igual adoración y espanto
mereció amigo y enemigo en tanto
que de su vida dilató el volumen.

Osó imitar artífice toscano
al que a Dios imitó de tal manera
que es, por rey y por santo, soberano.

El bronce, por su imagen verdadera,
se introduce en reliquia, y este llano
en majestad augusta reverbera

(Quevedo, 2001: 45)¹.

Éste es el soneto con el que se abre la *musa Clío*, la primera sección de *El Parnaso español* de Francisco de Quevedo, que consiste fundamentalmente en poemas encomiásticos y circunstanciales dedicados a personajes destacados, en su mayoría reyes y nobles contemporáneos al autor. Aunque esta poesía fue muy cultivada en los siglos XVI y XVII, ya que servía como vehículo para exaltar los valores de la monarquía, la crítica actual ha mostrado escaso interés hacia ella, y la producción de Quevedo no ha sido una excepción hasta fechas recientes. Esto se debe, en parte, a que los valores que se plasman y los hechos que se conmemoran en los poemas —nacimientos, bodas, festejos cortesanos, muertes...— resultan a menudo alejados de la sensibilidad moderna.

Sin embargo, debe reconocerse la importancia de composiciones como la que nos ocupa, pues responden a las concepciones literarias, culturales y sociales de su momento de redacción. Es necesario un análisis de los tópicos encomiásticos, con el fin de constatar su pervivencia y la manera en que fueron

¹ Para los poemas de *Clío* seguiremos esta edición.

adaptados por cada autor. Por otra parte, a pesar de que no puede pasarse por alto que la literatura epidíctica cae con frecuencia en la adulación, y aunque la tradición y el género condicionan el tono de las obras, así como los temas y su tratamiento, la *laudatio* puede trascender el acontecimiento que la motiva y reflejar las concepciones políticas y morales de su autor, como se podrá comprobar en el poema de Quevedo.

El soneto I de *Clío*² está dedicado a una estatua del rey Felipe III³ en la que se le representa a caballo y empuñando el bastón de mando, como corresponde a su dignidad real⁴. El arte tuvo una función propagandística y laudatoria similar a la de la literatura, y fue también empleado por el poder civil y religioso para transmitir mensajes ideológicos a todas las capas sociales⁵. Pinturas y esculturas hacían presente al monarca ante sus súbditos y les recordaban su grandeza; como indica Gállego (1972: 259-277), el retrato del rey equivalía casi a su presencia.

Quevedo no lleva a cabo la descripción exhaustiva de la estatua, sino que se centra en las cualidades de su modelo, que, como es habitual en los poemas dedicados a obras de arte, son asumidas por su retrato. Emplea para ello tópicos propios del elogio de gobernantes, lo que lo pone en relación no sólo con poetas sino también con tratadistas políticos contemporáneos. Asimismo, se pueden encontrar puntos de contacto con el tratamiento de la figura del emperador en los discursos retóricos latinos, como los que se recopilaban bajo el título de *Panegyrici latini*, al igual que en la poesía clásica. Debe considerarse que la estatua a caballo evocaría para los que la contemplaran las representaciones clásicas de emperadores, y que Quevedo contaba con un destacado precedente de un poema a una estatua ecuestre, la silva 1, 1 de Estacio, *Ecus Maximus Domitiani Imp*. En cuanto a los lugares comunes poéticos sobre las representaciones artísticas, se subordinan en el poema a la alabanza del rey.

Pero, además, Quevedo adapta los tópicos sobre el monarca a su ideología. Al abordar las virtudes que el escritor atribuye a Felipe III en el soneto, es necesario tener en cuenta sus tratados de doctrina política, dirigidos siempre al rey o a altos miembros del gobierno, y sus obras históricas, en las que también expresa su pensamiento político, centrado esencialmente en el monarca. Como podrá verse, el escritor se aleja de la imagen concreta de Felipe

² En relación con este poema, véanse también Schwartz y Arellano (1998: 87-88 y 713-714), Roncero (2000: 252-254), Arellano y Roncero (2001: 13-15 y 45-48) y Martinengo, Cappelli y Garzelli (2005: 15, 48-49 y 147-148).

³ Iniciada por Giovanni Bologna, a su muerte fue terminada por su discípulo Pietro Tacca en 1614, y en 1616 llegó a Madrid, donde se instaló en los jardines de la Casa de Campo (García y Bellido, 1931). Sobre las referencias a la estatua en composiciones literarias de la época, véanse Simini (1997: 36) y Jauralde (1998: 331). El soneto II de *Clío*, "Más de bronce será que tu figura", tiene como objeto el mismo grupo escultórico.

⁴ Véase Gállego (1972: 272-275), quien dice: "el caballo montado es símbolo de poder y de destreza, de majestad heroica".

⁵ Maravall (1975: 495-520) destaca el uso de las artes plásticas con el fin de captar la adhesión del pueblo.

III que se desprende de esas obras, y construye en el poema la figura de un gobernante ideal.

Las primeras cualidades que destaca de este rey son la “majestad” y el “numen” que emanan de su persona y son captados por la estatua: “¡Oh cuánta majestad, oh cuánto numen / en el tercer Filipo, invicto y santo, / presume el bronce que le imita!”⁶ (vv. 1-3). El *isocolon* bimembre del verso inicial, realizado por la anáfora, pone de relieve que se trata de atributos situados al mismo nivel. Estos términos remiten a dos campos, el político y el religioso, que se entrecruzan tradicionalmente en la figura del gobernante y a los que se hace referencia constante a lo largo del soneto⁷. La asociación entre la majestad que reside en el rey con cualidades y términos de carácter religioso se ajusta a la imagen de Felipe III como monarca piadoso, habitual en la época; pero, además, se corresponde con el empleo original de este vocablo⁸ y hace presente asimismo la naturaleza divina de la monarquía, tal y como se concebía en el siglo XVII.

La *maiestas* es también una de las características de los emperadores romanos resaltadas en los discursos que se les dedican, ya que se consideraba un atributo incuestionable de su persona, al igual que de la divinidad⁹. Las referencias a la majestad de la persona real son asimismo muy frecuentes en la literatura del XVI y XVII, pues es sinónimo de autoridad y superioridad. Esta cualidad, intrínseca al monarca, se manifestaba en su persona, tanto en su apariencia como en sus gestos: la impasibilidad y el dominio de sí mismos, que llegaron a convertirse en característicos de los Austrias españoles, eran un reflejo externo de su majestad. La vida cortesana estaba también diseñada para destacarla a través del esplendor de la casa real, así como del ceremonial: la etiqueta aislaba al monarca de la mirada pública, al tiempo que lo convertía en el centro total de atención, dando una imagen de solemnidad propia de un gobernante que trascendía lo propiamente humano y establecía un vínculo especial con Dios (Brown y Elliott, 1981: 33-42; Elliott, 1990: 179-200).

⁶ El verbo *presumir* tiene en el verso 3 el sentido de ‘sospechar’, ‘juzgar’, ‘apreciar’, mientras que en el 4 —“Oh cuánto / estos semblantes en su luz presumen” (vv. 3-4)— significa ‘vanagloriarse’. La estatua reconoce los atributos del monarca y disfruta de su luminosidad.

⁷ A pesar de la relación que se establece aquí entre los dos atributos, y de la conexión de ambos con el campo conceptual de la religión, el primero apunta preferentemente al terreno de lo político, mientras que el segundo lo hace más específicamente al de lo sagrado. En dos de las dualidades que se presentan en el poema se puede observar que cada uno de los términos remite a uno de los ámbitos mencionados —“invicto y santo” (v. 2); “por rey y por santo” (v. 11)—. El orden de colocación propicia la correlación de sentido entre “majestad” y los vocablos que se asocian con la actividad política. Al igual que en el primer cuarteto, en el terceto final del soneto se alude tanto al carácter sagrado de Felipe III como a su majestad.

⁸ *Autoridades* dice: “Título honorífico, que propiamente pertenece a Dios, como a verdadera majestad infinita, y después a sus retratos en la tierra, cuales son los emperadores y reyes, y así se dice, vuestra majestad, su majestad, &c”. Véase Maravall (1986: 254-257) para la apropiación del título de majestad por parte de los reyes, así como Arellano y Roncero (2001: 14-15).

⁹ Así lo indica Saylor Rodgers (1986: 71-75) al analizar los rasgos divinos de los que los panegiristas de la época imperial tardía revisten a los emperadores.

En términos políticos, la conservación de la majestad por parte del monarca dependía de su reputación¹⁰, basada a su vez en su apariencia pública y en su modo de actuar. En su obra política Quevedo expresa con frecuencia su preocupación acerca de la imagen pública del rey y del respeto que éste debe suscitar, el cual está sujeto a que ejerza por sí mismo las funciones reales y a que así quede patente ante sus súbditos. Estas ideas se desarrollan sobre todo en *Política de Dios*, obra en la que se ocupa especialmente de la relación entre el rey y el valido, y cuya Primera parte supone una censura de la actitud de Felipe III al respecto. Quevedo advierte repetidamente de que el monarca no debe permitir que se usurpen sus funciones, pues además de incumplir su principal responsabilidad, perderá su autoridad y provocará el desprecio del pueblo¹¹:

Nada ha de rezelar tanto vn Rey, como ocasionar desprecio en los suyos, y este solo por vn camino le ocasionan los Reyes, que es dexandose gouernar; vn Rey cruel, es un Rey cruel, y assi en los demas vicios; mas vn Rey falto de discurso y entendimiento, si tal permitiesse Dios, como para ser Rey ha de ser primero hombre, y hombre sin entendimiento y razon no puede ser, ni seria Rey, ni hombre, y el desprecio le hallaria semejante a qualquier afrentosa comparación (Quevedo, 1966: 114-115).

Acorde con esta crítica indirecta de Felipe III, la imagen que plasma de él en *Grandes anales de quince días* es la de un rey descuidado y sin voluntad y, por lo tanto, carente de majestad. También en *El chitón de las tarabillas* alude en tono de crítica a la pérdida del poder real a manos de Lerma —“¿qué majestad ves llorada por indicios?” (Quevedo, 2005c: 228)—. Así pues, el énfasis que se hace en el soneto I de *Clío* en la majestad de este rey responde más bien a la imagen de un monarca perfecto y no a la visión que Quevedo da de él en sus obras en prosa. Asimismo, dada su asociación dentro del poema con el término “numen”, así como con la cualidad de “invicto” (v. 2) que también atribuye a Felipe III, dicha majestad remite a la manera en que se caracterizaba al emperador en la retórica y la literatura latina.

El calificativo *invictus*, que evoca los triunfos militares del emperador, es frecuente en los *Panegyrici latini*¹². También Estacio destaca esta cualidad de Domiciano en sus silvas, e incluso en 4, 8, 61-62 la vincula con su divinidad (Newmyer, 1979: 106-107), lo que recuerda la unión de los dos campos en Quevedo: “si modo prona bonis inuicti Caesaris adsint / numina” (Estacio, 1961)¹³. Como es lógico, es también un epíteto que en los Siglos de Oro acompaña habitualmente a los monarcas; por lo tanto, cuando, a pesar del pacifismo que caracterizó la mayor parte de su reinado, Quevedo califica a Felipe III no sólo de “santo”, sino de “invicto”, lo presenta de nuevo investido con

¹⁰ Para Saavedra Fajardo la monarquía se sustenta en la reputación del rey, según expone en la empresa 31 de *Empresas políticas* (Saavedra Fajardo, 1999: 435-443).

¹¹ Véase Peraita (1997: 71-72 y 83-84).

¹² Los oradores lo emplean en fórmulas para dirigirse a él (L'Huilier, 1992: 166-170; Saylor Rodgers, 1986: 72-73); véase *Mamertini panegyricus Maximiano Augusto dictus* 1, 4 o *Incerti panegyricus Constantio Caesari dictus* 7, 3. Para los panegiristas latinos —exceptuando a Plinio— seguimos la edición de Galletier (1949-1955).

¹³ Las citas de Estacio serán siempre por esta edición.

los atributos de un rey ideal, y convierte la conjunción de esos términos en una fórmula que repite de manera casi idéntica al inicio de otro soneto de *Clío*: “Yo vi la grande y alta jerarquía / de el magno, invicto y santo Rey Tercero”. Además, se corresponde con la manera en que este rey está representado en la estatua, con coraza y bastón de mando, y evoca igualmente el modo en que Estacio describe a Domiciano en la silva 1, 1. En la semblanza que aparece al final de *Grandes anales*, Quevedo caracteriza también a Felipe III como monarca victorioso¹⁴; es un fragmento que contrasta con el resto de este retrato del rey, donde se muestra cómo fue dominado por sus validos. Cabe destacar que aquí, al igual que en el soneto I, vincula su faceta militar con sus cualidades espirituales y, por lo tanto, con su rasgo más significativo, la religiosidad¹⁵:

Fue [...] tan virtuoso que se podían esperar de la pureza de su espíritu tantos milagros como hazañas de su poder. Acabó de restaurar a España, agotó los puertos en África, reprimió los designios de Saboya, fatigó a Levante, mortificó a Venecia, resucitó el imperio en la Casa de Austria, y en la invasión de los herejes hizo lugar para que respirasen los católicos. Hazañas todas de su valor, acciones de su prudencia, que en grave desacato de su rey ostentaría quien, siendo vasallo, se los usurpase con nombre de servicios (Quevedo, 2005b: 111).

Los versos 5-8 del soneto recrean otros temas propios tanto del elogio poético del monarca como de la literatura política: “Los siglos reverencian, no consumen¹⁶, / bulto que igual adoración y espanto / mereció amigo y enemigo en tanto / que de su vida dilató el volumen”. Aunque “bulto” se refiere en primer término a la estatua objeto del poema, dada la equivalencia fónica con el vocablo *vulto*, cabe la posibilidad de que Quevedo, por dilogía, esté también haciendo alusión al rostro de la estatua¹⁷ y, por tanto, del propio rey. Esto último es algo característico de las obras encomiásticas: al describir la apariencia física del emperador en los discursos panegíricos latinos, se suele dar relieve a su rostro, donde se muestran la dignidad que va aparejada a la *maiestas* y sus otras virtudes (L’Huillier, 1992: 306-307)¹⁸. Asimismo, en la silva 1, 1, 15-16, Estacio resalta en el semblante de la estatua de Domiciano cualidades que trascienden la belleza: “iuuat ora tueri / mixta notis belli placidamque gerentia pacem”. Tanto en los textos políticos como encomiásticos de los Siglos de Oro se presta también atención a lo que el monarca transmite mediante su expresión¹⁹.

¹⁴ Fray Hortensio Paravicino alaba asimismo a este monarca como militar en sus discursos fúnebres, *Epitafio o Elogio funeral al Rey Don Felipe III, el Bueno, el Piadoso* (Paravicino, 1994a: 97-101) y *Panegírico funeral del Rey Felipe III* (Paravicino, 1994b: 199-204), donde pasa revista a sus éxitos.

¹⁵ La unión de ambos aspectos aparece de nuevo en el soneto que dedica a su fallecimiento, “Mereciste reinar, y mereciste”, vv. 9-14, así como en la comedia *Cómo ha de ser el privado* (Quevedo, 1927: 10).

¹⁶ El tópico de la inmortalidad del arte frente a la caducidad de la vida humana —*Ars longa, vita brevis*— se pone aquí al servicio de la *laudatio*: el paso del tiempo no afecta a la estatua porque es la imagen del rey.

¹⁷ Así lo indican también Arellano y Roncero (2001: 47).

¹⁸ Véase *Incerti panegyricus Constantio Caesari dictus* 19, 3, o *C. Plinii Caecilii Secundi panegyricus Traiano imperatori dictus* 4, 7 (Plinio, 1972); para el panegírico de Plinio emplearemos esta edición.

¹⁹ Véanse las empresas 38 y 39 de Saavedra Fajardo (1999: 490 y 493-497).

En *Grandes anales* (Quevedo, 2005b: 110-112), Quevedo utiliza las semblanzas de Felipe II, Felipe III y Felipe IV para llevar a cabo reflexiones políticas y morales sobre su actuación; al describirlos físicamente hace referencia explícita al rostro para poner de relieve su carácter y capacidades como monarcas. En el caso del primero y del último, demuestra cómo transmiten mediante sus facciones la majestad y severidad acordes a su dignidad, mientras que el semblante de Felipe III deja ver su indolencia como gobernante. Por el contrario, en el soneto I, su “bulto” provoca “adoración y espanto”, lo que alude a una cuestión propia de los tratados políticos: si es preferible que el príncipe sea temido o amado²⁰. Puesto que estos términos se encuentran en correlación con “amigo y enemigo” en el verso siguiente, el soneto podría simplemente referirse al amor que sienten por Felipe III sus súbditos y al temor que suscita en sus oponentes, ideas tópicas en la literatura encomiástica²¹ que el escritor también plasma en la semblanza de Felipe II de *Grandes anales*: “Dejó paz en sus reinos, reputación en sus armas, amor en sus vasallos, temor en sus enemigos” (Quevedo, 2005b: 111). No obstante, es asimismo posible que estos versos indiquen que el monarca provoca ambos sentimientos, adoración y terror, tanto en unos como en otros, lo que se sumaría a su caracterización como rey modélico²². Quevedo plantea esta dualidad en *Discurso de las privanzas*, donde expone que lo ideal es que el príncipe sepa ser al mismo tiempo amado y temido:

Un príncipe puede ser amado y temido de los buenos todo junto, como se vehe en el amor que el justo tiene a Dios; y acá, en el del mundo, nadie ama una cosa sin temor de perderla u de enojarla (Quevedo, 2000: 242).

Como se observa en la cita, se trata de un rasgo propio no sólo del buen rey, sino de Dios²³, por lo que su atribución a Felipe III en el soneto I contribuye a su sacralización, igual que la majestad. La intención de Quevedo en el poema es claramente idealizar al rey, pues no coincide con lo que expone en *Grandes anales*, donde se queja de su “clemencia y benignidad no conveniente” (Quevedo, 2005b: 59).

²⁰ Lo tratan, entre otros, Séneca, *De clementia* 1, 19, 6; Cicerón, *De officiis* 2, 8; Maquiavelo, *El príncipe*, capítulo XVII; y Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, empresas 22 y 38.

²¹ Se recrea aquí además el motivo de la referencia a la actuación del elogiado tanto en el ámbito de la guerra como en el de la paz, según hace también Estacio en 1, 1, 15-16.

²² La unión de dulzura y severidad en quien detenta la autoridad se repite en la poesía laudatoria de los Siglos de Oro; véase, por ejemplo, el soneto de Antonio de Solís y Ribadeneyra a Felipe IV, “La cerviz más rebelde, sin violencia”, vv. 5-6: “De tus vasallos, te hace tu clemencia / amado, sin dejar de ser temido” (Rosales y Vivanco, 1943: 703).

²³ En *Política de Dios* 2, 12 se lee: “Palabras son del Espíritu Santo: *El principio de la sabiduría es el temor del Señor*. Lo primero que nos manda en el Decalogo, es amar a Dios, y no se manda que le temamos, porque no ay amor sin temor de ofender, ò perder lo que se ama: y este temor es enamorado, y filial” (Quevedo, 1966: 210). Arellano y Roncero (2001: 47) señalan diversos pasajes bíblicos en que aparece esta idea; véanse además Arellano y Roncero (2001: 15) y Roncero (2000: 254). Quevedo retoma el amor y el temor hacia el monarca en *Carta del rey don Fernando el Católico* (Quevedo, 2005a: 38), y en *Cómo ha de ser el privado* (Quevedo, 1927: 5); en *Política de Dios* 2, 7, elogia así a Felipe IV: “todos los que os sirven, os reverencian, os aman, y os temen” (Quevedo, 1966: 177).

La importancia que en el poema tiene el componente religioso se debe en buena medida a la personalidad de Felipe III²⁴, pero también apunta tanto a los tópicos del elogio de gobernantes como a la concepción de la monarquía española vigente en la época de Quevedo y, más específicamente, a las ideas de éste. Desde los versos iniciales se pone de manifiesto no sólo la religiosidad de este rey —“santo” (v. 2)—, sino su naturaleza sobrenatural, cercana a la divinidad —“numen” (v. 1)—. La voz “numen”, aunque matizada en el verso inmediatamente posterior por la afirmación de la santidad de Felipe III, remite a la figura clásica del emperador²⁵. Asimismo, Quevedo da aquí al monarca un tratamiento que es propio de la divinidad, como lo demuestra el empleo de los términos “reverencian” (v. 5) y “adoración” (v. 6)²⁶. A pesar de que la divinización se produce bajo una óptica cristiana, también se aproxima a los textos latinos, en los que el emperador es retratado como un dios y donde se refleja el culto a su figura: así, en la silva 1, 1 Estacio muestra a Diocleciano como *deus praesens*, y su representación en estatua se considera un objeto sagrado ante el cual se realizarán ofrendas (Hardie, 1983: 131 y 190-191). A este respecto hay que destacar que en el soneto de Quevedo la estatua de Felipe III también se convierte en un objeto de devoción, aunque a causa de la santidad del rey: “El bronce, por su imagen verdadera, / se introduce en reliquia” (vv. 12-13).

Quevedo comparte con muchos de sus contemporáneos la concepción del origen divino de la autoridad del monarca, teoría basada en la Biblia —*Proverbios* 8, 15; *Romanos* 13, 1— según la cual el poder real procede de Dios (Ruiz de la Cuesta, 1984: 70-78). Por tanto, como afirma en *Política de Dios* 2, 10, los reyes son “Vicarios de Dios en la tierra” (Quevedo, 1966: 201). En la España de los Siglos de Oro la asociación entre el monarca y la divinidad tenía una finalidad política: a partir de Carlos V, los reyes españoles asumieron el papel de defensores del cristianismo (*miles christianus*) frente a herejes y musulmanes, como elegidos por Dios para mantener la fe católica. La referencia a la religiosidad del rey fue, por consiguiente, un lugar común en literatura y política²⁷. Por ser la cualidad más sobresaliente de Felipe III, Quevedo recurre a ella para elogiarlo en diversas obras: además del soneto “Mereciste reinar, y mereciste” y del principio de “Yo vi la grande y alta jerarquía”, pueden destacarse *Cómo ha de ser el privado* (Quevedo, 1927: 9-10 y 30) y *Política de Dios* 1 y 2, 3 (Quevedo, 1966: 41 y 161), donde lo propone como ejemplo de

²⁴ La piedad fue su principal atributo, y el que todos sus contemporáneos mencionan sistemáticamente en sus alabanzas. Véase, por ejemplo, Saavedra Fajardo (1999: 316), o las cartas de Almansa y Mendoza (2001: 173, 226 y 261).

²⁵ Estacio 1, 1, 74-75: “Salve, magnum proles genitorque deorum, / auditum longe numen mihi”. En los *Panegyrici latini* el término se emplea en ocasiones para designar al emperador en sustitución del nombre o pronombre, igual que *maiestas* (Saylor Rodgers, 1986: 72-73); véase *Mamertini panegyricus Maximiano Augusto dictus* 14, 4.

²⁶ En la poesía del XVII es común que se apliquen vocablos del campo semántico de lo religioso al monarca; así, en el poema de López de Zárate a un retrato de Felipe IV, “Este, que ves, de azero el pecho armado”, vv. 17-19: “Porque ya que te eleua la persona, / Diuino (adores, al que Rey veneras,) / Mirale coronado, aun sin corona” (López de Zárate, 1947).

²⁷ Quevedo enfatiza también el cristianismo de Felipe IV en *Política de Dios* 1, 24 y 2, 3 (Quevedo, 1966: 130 y 161).

comportamiento religioso, así como Carlos V lo es de rey guerrero y Felipe II de monarca prudente. No obstante, desde una óptica política la religiosidad de Felipe III es también objeto de crítica para Quevedo: en *Grandes anales*, donde lo califica insistentemente de “santo”, le reprocha asimismo la interferencia de los intereses religiosos en el gobierno y, sobre todo, lo retrata como un monarca profundamente piadoso, pero, como se ha visto, inepto en el terreno político²⁸.

Sin embargo, en el primer terceto del soneto I Quevedo une explícitamente la alabanza de la religiosidad de Felipe III y de su cumplimiento de las labores regias, lo que lo convierte en un rey perfecto: “Osó imitar artífice toscano / al que a Dios imitó de tal manera / que es, por rey y por santo, soberano”²⁹. Como en el verso 3, Quevedo recrea el tópico de la obra de arte que remeda la realidad³⁰, para después elogiar al rey como cristiano, lo que evoca la *Imitatio Christi* de Tomás de Kempis; pero también lo alaba por emular a Dios en el desempeño del oficio real, y remite así a lo que expone en *Política de Dios* sobre cómo debe actuar el gobernante. Para Quevedo, como para otros tratadistas del XVI y XVII, Cristo es el monarca ideal (Hafter, 1959), y la principal obligación del rey que lo imita es gobernar; aquel que deja que el valido ejerza el poder en su nombre no sólo provoca el desprecio de sus súbditos, sino que va contra los mandatos divinos. Así lo expresa en *Política de Dios* 2, 17:

No han de crecer los Reyes en sabiduría, gracia, y edad solo para Dios, sino para los hombres también; porque su oficio es regir, no orar: no porque esto no les convenga, sino que por esto no han de dexar aquello que Dios les encomendò (Quevedo, 1966: 244).

Finalmente, la luminosidad es otro rasgo que se atribuye en el soneto a Felipe III y a su representación³¹: “¡Oh, cuánto / estos semblantes en su luz presumen!” (vv. 3-4); “y éste, llano, / en majestad augusta reverbera”³² (vv. 13-

²⁸ La caracterización de este rey como religioso o santo, pero con un matiz negativo, aparece asimismo en los *Sueños —El alguacil endemoniado* (Quevedo, 2003: 265-266) y *Sueño de la muerte* (Quevedo, 2003: 429)— y en *El chitón de las tarabillas* (Quevedo, 2005c: 226).

²⁹ Según *Autoridades, soberano* es “Lo que es alto, extremado y singular”. Entendemos el fragmento así: ‘el artista se atrevió a imitar a quien imitó a Dios de manera tan perfecta, tanto en su actuación como monarca como por sus virtudes religiosas, que es superior a los demás’. Recuerda la caracterización de Trajano como modelo de gobernante en *C. Plinii Caecilii Secundi panegyricus Traiano imperatori dictus*, reflejada en el título de *Optimus* que se le otorgó, según se indica en 88, 6-7: “quae simul omnia uno isto nomine continentur. Nec uideri potest optimus nisi qui est optimis omnibus in sua cuiusque laude praestantior [...] Minus est enim imperatorem et Caesarem et Augustum quam omnibus imperatoribus et Caesaribus et Augustis esse meliorem”.

³⁰ Para Quevedo, el atrevimiento del escultor no reside en este caso en recrear la vida, sino en que su objeto es Felipe III, quien, a su vez, imita a Dios, por lo que se lleva a cabo una copia indirecta de la divinidad. El políptoton —“imitar”, “imitó”— realza estos contenidos. Para la idea de la imitación artística como osadía, véase Bergmann (1979: 81-101).

³¹ Estacio también destaca la luz de la estatua de Domiciano en 1, 1, 71-72 y 75-78. La referencia a los *semblantes* —‘facciones de la estatua’— evoca la idea de que el resplandor del gobernante reside en su rostro, especialmente en los ojos. Véase *Incerti panegyricus Constantino Augusto dictus* (310 d.C.) 17, 1, o *Incerti panegyricus Constantino Augusto dictus* (313 d.C.) 19, 6.

³² En los versos 13-14 seguimos la puntuación de las ediciones de Blecua (1969: 417) y Schwartz y Arellano (1998: 87-88 y 714); por lo tanto, interpretamos que el resplandor radica en la estatua —*llano*, adjetivo aplicado al bronce, significaría ‘de superficie lisa’—. Según la que proponen Arellano y Roncero (2001: 45 y 48), es el terreno el que brilla, pues *llano* se entiende como sustantivo —‘espacio’—: “y este llano / en majestad augusta reverbera”.

14). En la primera estrofa se menciona tras las cualidades del rey para el ejercicio del poder —“majestad”, “invicto”— y como ser sagrado, tanto desde el punto de vista pagano como cristiano —“numen”, “santo”—; el soneto se cierra de forma circular con una nueva referencia al carácter sacro y la majestad que el bronce adquiere por ser la imagen de Felipe III, a lo que se une otra vez una alusión a la luz. Esto se ajusta al empleo del sol como metáfora del bien, de la divinidad y del gobernante desde la Antigüedad greco-latina³³, y también utilizada en la tradición cristiana. Se trata, por lo tanto, de una constante en la literatura encomiástica de los Siglos de Oro³⁴, así como en los tratados políticos y en la emblemática política, festiva y funeraria; en concreto, los diversos monarcas de la Casa de Austria se vincularon estrechamente con lo solar³⁵.

Quevedo emplea las imágenes luminosas en sus obras políticas³⁶. En *Marco Bruto* presenta al sol como encarnación de todas las cualidades que el rey debe poseer:

Esclarecido y digno maestro de los monarcas es el sol: con resplandeciente doctrina los enseña su oficio cada día, y bien clara se la da a leer escrita con estrellas. Entre las cosas de que se compone la república de la naturaleza, espléndida sobre todas es la majestad del sol [...] Es vigilante, alto, infatigable, solícito puntual, dadivoso, desinteresado y único [...] No da a nadie parte en su oficio (Quevedo, 1992: 933).

Así pues, el énfasis que se hace en el soneto en los rasgos solares, además de ratificar la relación especial de Felipe III con la divinidad, le dota implícitamente de todos los atributos del buen rey³⁷.

Tras contrastar lo que Quevedo expone sobre Felipe III en su obra en prosa con el soneto I de *Clío* resulta evidente la idealización del rey en el poema. Puede suponerse que su propósito fue la adulación, o bien que se viera condicionado por la intención laudatoria y la personalidad del monarca. No obstante, las cualidades que destaca no sólo se orientan a la perfección en el plano espiritual, sino también en el gobierno activo, y tienen su correspondencia en las obras políticas del escritor. De esta manera traza en el soneto la figura de un rey modélico.

³³ Entre otros, Platón, *República* 6, 509a y 509d, Plutarco, *Moralia* 780f, y Juliano, *Al rey Helios* 132d-133b.

³⁴ También en los *Panegyrici latini* los atributos luminosos del emperador se presentan como una cualidad intrínseca a éste, tan importante como la *maiestas*, que además pone de manifiesto ante el pueblo su carácter sobrenatural. Véase *Mamertini panegyricus genethliacus Maximiano Augusto dictus* 10, 4.

³⁵ Para estas ideas, véanse Mínguez (1994) y Bermejo Vega (1994).

³⁶ Vaíllo (1998: 393-397) ha indicado su presencia, con diferente valor, en *Discurso de las privanzas*, *Política de Dios*, *Marco Bruto* y *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV*.

³⁷ Por el contrario, Quevedo representa la pérdida de la autoridad del monarca a través de la imagen del sol eclipsado o nublado, como en *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV*: “Acabasteis los años que vuestra luz nos la dispensaron pálida, vapores que levantasteis y se condensaron nubes, por cuyos ceños el día que nos enviábades como sol clarísimo descendía a nuestros ojos anochecido en los tránsitos que le esquivaron con sombras (Quevedo, 2005d: 483). Véase Vaíllo (1998: 395-396).

BIBLIOGRAFÍA

- ALMANSA Y MENDOZA, Andrés (2001): *Obra periodística*, eds. H. Ettinghausen y M. Borrego, Madrid, Castalia.
- ARELLANO, Ignacio, y Victoriano RONCERO, eds. (2001): Francisco de Quevedo, *La Musa Clío del Parnaso español de Quevedo*, Pamplona, EUNSA.
- BERGMANN, Emilie L. (1979): *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- BERMEJO VEGA, Virgilio (1994): "Princeps ut Apolo. Mitología y alegoría solar en los Austrias hispanos", en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 473-492.
- BLECUA, José Manuel, ed. (1969): Francisco de Quevedo, *Obra poética*, volumen I, Madrid, Castalia.
- BROWN, Jonathan, y John H. ELLIOTT (1981): *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente-Alianza Editorial.
- Diccionario de Autoridades* (1963): 3 volúmenes, Madrid, Gredos.
- ELLIOTT, John H. (1990): *España y su mundo 1500-1700*, Madrid, Alianza.
- ESTACIO (1961): *Silves*, ed. H. Frère y H. J. Izaac, 2 tomos, Paris, Les Belles Lettres.
- GÁLLEGO, Julián (1972): *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar.
- GALLETIER, Édouard, ed. (1949-1955): *Panegyriques latins*, 3 tomos, Paris, Les Belles Lettres.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1931): "Sobre la estatua ecuestre de Felipe III: Una carta de Gómez de Mora al duque de Lerma", *Revista de la biblioteca, archivo y museo del Ayuntamiento de Madrid*, 29, pp. 95-96.
- HAFTER, Monroe (1959): "Sobre la singularidad de la *Política de Dios*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 13, pp. 101-104.
- HARDIE, Alex (1983): *Statius and the Silvae. Poets, Patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World*, Liverpool, Francis Cairns.
- JAURALDE, Pablo (1998): *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia.
- L'HUILLIER, Marie-Claude (1992): *L'empire des mots. Orateurs gaulois et empereurs romains 3^e et 4^e siècles*, Paris, Les Belles Lettres.
- LÓPEZ DE ZÁRATE, Francisco (1947): *Obras varias*, ed. J. Simón Díaz, tomo II, Madrid, CSIC.
- MARAVALL, José Antonio (1975): *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.

- , (1986²): *Estado moderno y mentalidad social (Siglos xv a xvii)*, tomo I, Madrid, Alianza Editorial.
- MARTINENGO, Alessandro, Federica CAPPELLI y Beatrice GARZELLI, eds. (2005): Francisco de Quevedo, *Clío. Musa I con un'appendice da "Melpomene" Musa III*, Napoli, Liguori Editore.
- MÍNGUEZ, Víctor (1994): "Los emblemas solares, la imagen del príncipe y los programas astrológicos en el arte efímero", en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, pp. 209-225.
- NEWMYER, Stephen Thomas (1979): *The Silvae of Statius. Structure and Theme*, Leiden, E. J. Brill.
- PARAVICINO, fray Hortensio (1994a): *Epitafio o Elogio funeral al Rey Don Felipe III el Bueno, el Piadoso*, en *Sermones cortesanos*, ed. F. Cerdan, Madrid, Castalia, pp. 89-105.
- , (1994b): *Panegírico funeral del Rey Felipe III*, en *Sermones cortesanos*, ed. F. Cerdan, Madrid, Castalia, pp. 189-217.
- PERAITA, Carmen (1997): *Quevedo y el joven Felipe IV. El príncipe cristiano y el arte del consejo*, Kassel, Edition Reichenberger.
- PLINIO EL JOVEN (1972⁴): *Panegyrique de Trajan*, en *Pline le Jeune*, ed. M. Durry, tomo IV, Paris, Les Belles Lettres, pp. 86-184.
- QUEVEDO, Francisco de (1927): *Cómo ha de ser el privado*, en *Teatro inédito de don Francisco de Quevedo y Villegas*, ed. M. A. Artigas, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, pp. 1-115.
- , (1966): *Política de Dios, Gobierno de Christo*, ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia.
- , (1992⁶): *Marco Bruto*, en Francisco de Quevedo, *Obras completas. Obras en prosa*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, pp. 915-991.
- , (2000): *Discurso de las privanzas*, ed. E. M. Díaz Martínez, Pamplona, EUNSA.
- , (2001): *La Musa Clío del Parnaso español de Quevedo*, eds. I. Arellano y V. Roncero, Pamplona, EUNSA.
- , (2003): *Sueños y discursos de verdades soñadas, descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, ed. I. Arellano, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dirección A. Rey, volumen I, pp. 185-467.
- , (2005a): *Carta del rey don Fernando el Católico*, ed. C. Peraita, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dirección A. Rey, volumen III, pp. 3-41.

- , (2005b): *Grandes anales de quince días*, ed. V. Roncero, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dirección A. Rey, volumen III, pp. 43-115.
- , (2005c): *El chitón de las tarabillas*, ed. M. A. Candelas, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dirección A. Rey, volumen III, pp. 185-247.
- , (2005d): *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV*, ed. A. Rey, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dirección A. Rey, volumen III, pp. 473-495.
- RONCERO, Victoriano (2000): "Poesía histórica y política de Quevedo", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 3, pp. 249-262.
- ROSALES, Luis y Luis Felipe VIVANCO, eds. (1943): *Poesía heroica del Imperio*, tomo II, Madrid, Ediciones Jerarquía.
- RUIZ DE LA CUESTA, Antonio (1984): *El legado doctrinal de Quevedo. Su dimensión política y filosófico-jurídica*, Madrid, Tecnos.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego (1999): *Empresas políticas*, ed. S. López Poza, Madrid, Cátedra.
- SAYLOR RODGERS, Barbara (1986): "Divine Insinuation in the *Panegyrici Latini*", *Historia*, 35, pp. 69-104.
- SCHWARTZ, Lía e Ignacio ARELLANO, eds. (1998): Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica.
- SIMINI, Diego (1997): "La statua equestre di Filippo III nei sonetti di Quevedo", *Rassegna Iberistica*, 59, pp. 33-38.
- VAÍLLO, Carlos (1998): "Imágenes matemáticas y economía del discurso en la *Vida de Marco Bruto* de Quevedo", en *Littérature et politique en Espagne aux Siècles d'or*, ed. J. P. Étienvre, Paris, Klincksieck, pp. 393-407.

LA GALATEA EN LA TRADICIÓN PASTORAL CLÁSICA: EL CONCEPTO DEL AMOR

Zaida Vila Carneiro
Universidade de Santiago de Compostela

En la literatura greco-latina la “Bucólica” aparece definida como aquella composición poética en la cual intervienen pastores y cuyo motivo es la vida rústica. Poco a poco, esta definición se fue ampliando y el motivo del amor se fue abriendo un importante paso convirtiéndose en el eje. De hecho, se suele señalar que el asunto de la literatura pastoril son las quejas amorosas de los pastores. Menalcas le dice a Mopso en la *Bucólica* v que existen tres argumentos para el canto y señala en primer lugar el amor, seguido de las alabanzas y la llamada disputa alterna.

En *La Diana* de Jorge de Montemayor se ve, al igual que en *La Galatea* de Cervantes, que el Amor es uno de los tres temas operantes en este tipo de obras junto con la Naturaleza y la Fortuna. Aunque cabría hablar también de la sustitución de éste último por el tema de la Muerte, presente en Virgilio (*Bucólicas* v, VIII y X) y en buena parte de la literatura renacentista, tanto en prosa como en verso.

Desde Teócrito, pasando por Virgilio, las distintas *Dianas* y otras obras de no menor importancia, hasta *La Galatea*, hemos podido observar como este gran tema ha sido tratado y expuesto sobre el papel de muy diversas maneras. Cada autor ha concebido el amor de un modo distinto, y aunque hay muchos tópicos que estos libros comparten, también hay bastantes disonancias entre ellos.

La canción pastoril suele ser una queja de un amor que siempre es desgraciado, ya sea por ausencia, esquividad o infidelidad de la persona amada. En Garcilaso son tan frecuentes los lamentos por ausencia como por la condición esquivada del ser al que se quiere, como se puede ver en el canto de Salicio de la *Égloga* I (vv. 57-224) motivado por la esquividad de Galatea.

En *La Galatea* de Cervantes e incluso en una obra no pastoril como es *El Quijote* también nos encontramos con la mujer esquivada, desamorada: Gelasia y Marcela, respectivamente. El episodio de Marcela y Grisóstomo (caps. XI-XIV) se remonta al de Gelasia y Galercio (Libros IV, VI). Son dos mujeres desamoradas, cuya condición esquivada conduce a sus amantes al suicidio. Es una defensa clara de la libertad de elección de la mujer. Otro caso similar, pero con final más ambiguo, es el de la historia de Leandra en el capítulo LI de la primera parte de

El Quijote. Este personaje que, en principio, también protagoniza un episodio pastoril, hace uso del libre albedrío para elegir su amor.

Lo que en Gelasia y Marcela se da como una voluntad de querer seguir siendo algo (mujeres libres y desamoradas), en Leandra aflora como una voluntad de querer dejar de ser algo (una modesta moza pueblerina) y la diversidad de tensión se resuelve en la catástrofe personal de Leandra (Avalle-Arce, 1959: 221).

El desdén es lo que suele originar el conflicto de las obras pastoriles. Un ejemplo de esto lo podemos ver al final del libro II de *La Diana* en donde Silvano dice: “Desdeñado soy d’amor, / guárd’os Dios de tal dolor” (1991: 222, vv. 1-2); o también en el libro IV de *La Galatea* donde Rosaura, al borde del suicidio, le dice a Grisaldo: “¡Déjame, traidor enemigo, acabar de una vez la tragedia de mi vida sin que tantas tu desamorado desdén me haga probar la muerte! (1999: 389).

Vicente Cristóbal, en *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica* (1980), hace mención de varios motivos y tópicos referentes al amor en la literatura pastoril. Uno de ellos es la hermosura de la persona amada. Podría afirmarse que la pastora amada responde a un arquetipo de belleza incuestionable: su condición ideal hace que su belleza sea una característica preconcebida que armoniza con la belleza del entorno. Esta cualidad aparece con bastante frecuencia en las *Bucólicas* de Virgilio. Un ejemplo lo vemos en el siguiente verso: “formosam renonare doces Amaryllida siluas” (1988: I, 67, v. 5).

También en *La Diana*, en *La Galatea* y en otros libros de pastores como *La Arcadia* de Lope de Vega nos encontramos con la presencia de este tipo de adjetivos para hacer referencia a la persona a la que se quiere:

hubo una pastora, llamada Diana, cuya hermosura fue extremadísima sobre todas las de su tiempo (Gil Polo, 1973: argumento, 108).

Sabed que la pastora Belisarda, tan desdichada como hermosa, y la más hermosa del mundo (Sannazaro, 1990: I, 69).

Por la incomparable belleza de la sin par Galatea (Cervantes, 1999: I, 167).

Sin saber cómo, sentí que mi alma se alegraba de tener puestos los ojos en el hermoso rostro del no conocido pastor (Cervantes, 1999: II, 219).

atraído también de tu belleza,
que fue la red que Amor tendió primero (Cervantes, 1999: III, 311, vv. 47-48).

el amor y tu hermosura,
Silena, en esta ocasión,
juzgarán a discreción
lo que tendrás tú a locura (Cervantes, 1999: V, 473, vv. 5-8).

si las fuerzas de mi poder llegaran al deseo que tengo de serviros, hermosa Galatea (Cervantes, 1999: VI, 625).

La locura de amor es otro tópico que aparecía frecuentemente en Teócrito, un ejemplo lo tenemos en el *Idilio XI* que nos presenta a Polifemo alterado por el amor de Galatea hasta el punto de perder la razón. El propio personaje en un soliloquio se amonesta a sí mismo: “¡Oh Cíclope, Cíclope! ¿Dónde se te han volado las mientes?” (1963: 123). Finalmente decide recobrar el entendimiento volviendo a sus labores pastoriles, pasaje que servirá de

modelo a la *Bucólica* II de Virgilio. Al final de la *Bucólica* mencionada, Coridón se pregunta qué locura se ha apoderado de él: “Corydon, Corydon, quae te dementia cepit!” (1988: 85, v. 69).

Pero no sólo aparece en el anterior ejemplo, en la *Bucólica* X vemos a Galo afectado por una especie de locura que lo lleva al suicidio y en cierto modo en la VIII también, donde Damón, desesperado, se lanza al agua. Este episodio inspira el pasaje de la locura de Albanio en la *Égloga* II de Garcilaso, personaje que intenta arrojarse desde un precipicio, impidiéndoselo una ráfaga de viento.

La carta de Lauso a Silena, en el libro V de *La Galatea* hace referencia en varias ocasiones a un vaivén entre cordura y locura en el que se halla inmerso el poeta:

El amor y tu hermosura,
Silena, en esta ocasión,
juzgarán a discreción
lo que tendrás tú a locura.
El me fuerza y ella mueve
A que te adore y escriba; [...]

este bien de ser sufrido,
que si no lo hubiera sido,
ya el mal me tuviera loco.

que ya que haya de morir,
que muera sufrido y cuerdo (Cervantes, 1999: 474, vv. 5-32).

En este mismo libro, Maurisa relata a Galatea como Teolinda está a punto de matarse o volverse loca al conocer el matrimonio de su hermana con Artidoro:

Leonarda se ha desposado con mi hermano Artidoro, por el más sutil engaño que jamás se ha visto y Teolinda, la otra, está en término de acabar la vida o de perder el juicio (Cervantes, 1999: 532).

Una comparación muy arraigada en el petrarquismo y muy común en la literatura pastoril es la de la concepción del amor como fuego. En la *Bucólica* V, por ejemplo, Menalcas hace referencia al “amor ardiente” que Coridón sentía por Alexis. A este mismo se alude en el primer verso de la *Bucólica* II: “Formosum pastor Corydon ardebat Alexim” (Virgilio, 1988: 78).

Existe un empleo transitivo del verbo “ardeo” por analogía con “amo”. Según Vicente Cristóbal (1980: 338) habría que traducirlo como “abrasarse por” —algo así como “Coridón se abrasaba por Alexis”—.

Hallamos nuevamente el empleo de esta metáfora o comparación en otras obras de carácter bucólico:

Tu llama está encendida,
en las soberbias cortes, y entre gentes
bravasas y valientes (Gil Polo, 1973: IV, 194, vv. 3-5).

Yo ardo y no me abraso, vivo y muero (Cervantes, 1999: I, 178, v. 49).

¡Oh más dura que mármol a mis quejas,
y al encendido fuego en que me quemo
más helada que nieve, Galatea! (Vega, 1972: 121, vv. 57-59).

Tú, que los abrasados corazones
con yelo enciendes y con fuego yelas (Torre, 1984: 247, vv. 170-171).

Cuando el amante comienza a lamentarse suele acompañar el nombre de la persona amada con el adjetivo “cruel” o sinónimos. Generalmente, después expone los reproches que le hace. Un ejemplo lo tenemos en la *Bucólica* II donde observamos como se tacha a Alexis de cruel: “O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?” (Virgilio, 1988: 78, v. 6).

Otros ejemplos son:

O crudelissima e fiera piú che le truculente orse (Sannazaro, 1990: prosa VIII, 136).

la cruel enemiga de mi descanso atajó mis razones (Montemayor, 1991: I, 129).

aquel pastor que allí parece es un hermano mio, que por aquella pastora ante quien está hincado de hinojos, sin duda alguna él dejará la vida en manos de su crueldad (Cervantes, 1999: IV, 457).

a Galercio tan pesada y enojosa, cuanto le es dulce y agradable la compañía de la cruel Gelasia (Cervantes, 1999: V, 532).

En este tipo de literatura, donde debe primar, supuestamente, lo armónico, se suele evitar todo lo turbulento como las alusiones lascivas o las muertes violentas. En los *Idilios* de Teócrito se ven algunas referencias eróticas, lo que tiene que ver con la mitología satírica muy relacionada según Vicente Cristóbal con lo pastoril. Quizá el caso más ilustrativo es el *Coloquio amoroso* (*Idilio* XXVII), de atribución dudosa a Teócrito, donde observamos un diálogo bastante subido de tono entre el pastor Dafnis y su amada. En las *Bucólicas*, Virgilio prescinde de estas alusiones, idealizando a sus pastores. Se pueden destacar los versos 7, 8 y 9 de la *Bucólica* III, donde hace una referencia de este tipo, pero con un lenguaje bastante púdico a través de la aposiopesis —o reticencia— irónica:

Parcius ista uiris tamen obicienda memento.
Nouimus et qui te, transuersa tuentibus hircis,
Et quo —sed faciles nymphae risere— sacello (Virgilio, 1988: 88).

En *La Galatea* podemos observar una mención, un tanto oculta, al amor carnal en la página 264 donde se cita el siguiente verso: “Sale el aurora, y de su fértil manto”. Este verso en la obra se atribuye a Tirsi aunque, realmente, es el comienzo de una composición de Francisco de Figueroa¹, amigo de Cervantes. Es una canción en la que una pastora acude a una cita con su amado y ambos gozan del amor. Representa el disfrute de la relación amorosa en un marco pastoril.

Respecto a las muertes violentas, en relación con el tema que estoy tratando, he de aludir al suicidio por amor. El *Idilio* I de Teócrito, por ejemplo, consiste en un lamento por la muerte de Dafnis que se suicida por el amor de una ninfa.

¹ Este texto se incluye en el Apéndice II de la edición de Cátedra de *La Galatea* (Cervantes, 1999: 652).

En la *Bucólica* x se canta la muerte del poeta Galo, se dice que padecía un amor no correspondido que finalmente lo arrastró al suicidio. También parece que en la VIII Damón se arroja al agua por un motivo similar.

En *La Galatea*, tenemos varios intentos frustrados de suicidio: Galercio en dos ocasiones por el desdén de Gelasia (libros IV y VI), Rosaura en el libro IV por el compromiso de Grisaldo con Leopersia y Teolinda en el libro V al tener noticias del casamiento de su hermana con Artidoro. Al final la muerte no se presenta en estos casos, pero sólo su posible advenimiento pone de relieve la intensidad con la que se vive el amor en este tipo de obras.

El modo de solucionar la casuística amorosa no coincide en todos los libros. Teócrito había propuesto varios remedios, entre ellos estaban la muerte —de la que también hace uso Virgilio en la *Bucólica* VIII—, el canto, el alistamiento como soldado... En las *Bucólicas* II, VIII y X, en las que se refleja un amor desgraciado, Virgilio quiere demostrar que la mejor medicina para los amores desafortunados es la vida pastoril. Así, en la *Bucólica* II, Coridón encuentra remedio para su amor en el trabajo agrícola.

Sannazaro alude a la “fuente de Cupido” que, según, Vicente Cristóbal (1980: 389) suministra a sus imitadores españoles el motivo de la pócima o agua remediadora de amores. En la prosa X se nos habla de la hechicera Massilia que con sus ritos puede librar del amor.

En la *Égloga* II de Garcilaso también se habla de un hombre llamado Severo al que se le describe como un brujo. La aparición de personajes de este tipo tiene cabida también en *La Arcadia* de Lope: Anfriso tras la decisión de su amada Belisarda de casarse con Salicio —sin amor— se dirige a la cueva de Polinesta que le promete una cura a la pasión que lo envenena, para lo cual se encaminan al templo del Desengaño y al palacio de las Artes Liberales.

En Montemayor y Gil Polo es la famosa sabia Felicia quien rodeada de unas ninfas debe ayudar a los pastores. Tiene características de las magas de la literatura antigua, combina lo mágico con la experiencia.

Avallé-Arce (1959: 68) dice que Montemayor ha introducido este elemento sobrenatural para que no exista un anquilosamiento en los casilleros neoplatónicos que negaría “lo mejor de la posibilidad novelística”.

Cervantes criticó duramente las soluciones aportadas por esta sabia. En el escrutinio que tiene lugar en el capítulo VI de la primera parte de *El Quijote* se salva a *La Diana* siempre y cuando “se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada” (1997: 136). Según Américo Castro (1980: 145) lo que se quiere condenar es “la frivolidad del autor, para quien el impulso erótico, la esencia vital más poderosa, según Cervantes, puede cambiar de carácter y rumbo mediante un trago de agua”.

Probablemente esto sea cierto, aunque también hay que tener en cuenta que nos encontramos ante una solución que quebranta la verosimilitud que tanto reivindicaba Cervantes. *La Diana* tiene una solución forzada y por eso la censura, porque atenta contra lo que él entiende por un desenlace natural y una solución emanada del propio transcurso de la narración. Observando esta crítica

no es de extrañar que Cervantes haya prescindido de este motivo tradicional de incluir un ser mágico y milagroso en su obra.

Todas las obras mencionadas poseen ciertas similitudes, pero asimismo también se observan diferencias. En las *Bucólicas* de Virgilio nos encontramos principalmente con una concepción epicúrea del amor. Epicuro creía que el amor era solamente apetito sexual y aconsejaba su rechazo mediante la supresión del trato y contacto con la persona amada. La *Bucólica* II, por ejemplo, es la canción del amor doloroso y no correspondido de Coridón por Alexis. Coridón lo amaba sin esperanzas e iba asiduamente a quejarse a un bosque de hayas. Finaliza esta égloga con un parecer completamente distinto: afirma que si Alexis lo desdeña ya encontrará a otro.

En La *Arcadia* de Sannazaro, el sentimiento amoroso se da con mayor pureza y aparece únicamente como privilegio de pastores.

Jorge de Montemayor con su *Diana* nos ofrece una visión del amor más coherente e ideal. Plantea el tema desde una óptica neoplatónica en la que se hace especial hincapié en la firmeza, castidad y fidelidad, que son los requisitos que se requieren para poder entrar en el palacio de Felicia. En esta obra nos encontramos con un depuradísimo adúltero amor cortés que enlaza con el refinado amor platónico que postula el “deseo de hermosura” tan de moda en el Renacimiento y que aparece nítidamente en dos de los libros más influyentes del siglo XVI: *Diálogos de amor* de León Hebreo y *El cortesano* de Castiglione. Jorge de Montemayor sigue a León Hebreo, pero profundiza más en el tema. Analiza continuamente el amor en toda su complejidad lo que provoca que el asunto amoroso se multiplique, dándose tantos casos como pastores. El amor es lo que mueve al pastor.

En la continuación de *La Diana* de Alonso Pérez nos encontramos con que el neoplatonismo ha desaparecido, dejando paso al escolasticismo. El amor se ve como una pasión dañina, ya que puede llegar a trastornar las potencias del alma. Aparece un apetito que puede llegar a ser mortal como postulaba Santo Tomás de Aquino. Cuando el individuo se libra de esta pasión hay que alegrarse. Nos encontramos en esta obra con una pasión que muda fácilmente de objeto, por ejemplo Delicio pasa de un amor pasional al olvido y Fausto tras amar a Cardenia se enamora de Diana. También se da el caso —imposible en el neoplatonismo— de que una misma persona ama a dos individuos distintos, como ocurre con Crimene y Stela enamoradas ambas de los mellizos Delicio y Partenio.

En la *Diana enamorada* de Gil Polo observamos una actitud negativa hacia el amor. Se manejan argumentos estoicos con los que se trata de mostrar que el amor ofusca la razón. Debe primar esta última, por lo que Felicia trata siempre de hacer razonar a los personajes. Avalle-Arce (1959: 104) dice al referirse a esta obra que “la artificialidad inevitable en Montemayor se ha visto ahora sustituida por el racionalismo y el autoconocimiento”. Acorde con esta orientación ética tiene lugar el final: el matrimonio. Gil Polo casa a Diana, viuda de Delio, con Sireno.

El amor en *La Galatea* adquiere una complejidad conceptual que ya intuía Montemayor en 1559. Es el tema principal de la obra como es propio de la literatura pastoril. La peripecia de los pastores es el relato base en el que se da lo amoroso con variedad de enfoques. Hay que señalar también que al igual que Sannazaro, Cervantes afirma que el verdadero amor tiene cabida sólo en el pecho de los pastores y así encontramos esta aserción en el libro IV: “En este punto acabo de conocer cómo la potencia y sabiduría de amor por todas las partes de la tierra se extiende, y que donde más se afina y apura es en los pastorales pechos” (1999: 451).

Hay pasajes en los que se trata más teóricamente el amor. Famoso es el del Libro IV, la contienda entre Tirsi y Lenio. Según López Estrada y López García-Berdoy (1999: 65) es la parte menos original de la obra, herencia de un género llamado “tratados de amor” que se extendió por Europa en la primera mitad del siglo XVI. Cervantes se sirvió, en esta ocasión, de varios tratados como el *Libro di natura d’amore* de Mario Equicola o los ya citados *Diálogos de amor* de León Hebreo.

En este pasaje Lenio y Tirsi se enfrentan manejando argumentos de muy distinta procedencia. Así Lenio emplea argumentos escolásticos y estoicos, que ya aparecían en Gil Polo, y Tirsi oscila entre un platonismo y un cristianismo, que lo relacionan con *La Diana*. A lo largo del relato vemos como la teoría se invalida y anula al confrontarse con la práctica. Estamos ante una de las novedades que aporta Cervantes al género: su vitalismo. Los argumentos teóricos de Lenio se desmoronan a través del propio devenir narrativo, de forma que en el futuro cae víctima del amor.

No es una obra encerrada en un rígido esquema platónico, como pudiera parecer. El concepto del amor aquí a veces responde a estos principios, pero otras se da en la personalidad del pastor como humano que es. AVALLE-ARCE (1959: 208) señala que “el concepto del amor se empapa de la vida concreta y se aparta de la teorización abstracta”. Hay un desapego de Cervantes a encajonar la vida en armazones teóricos, se sitúa en la tradición siguiendo las normas fijadas por sus antecesores, sin embargo, no se deja encerrar dentro de los límites de lo establecido. Nos presenta un mundo poético que se ve invadido por la circunstancia histórica.

Así pues, son muchas las concomitancias con las obras pastoriles anteriores, pero Cervantes innova, traslada la bucólica a un ámbito más realista, intentando eliminar en la medida de lo posible lo que pueda resultar inverosímil. La vida triunfa sobre la teoría en *La Galatea*.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1959): *La novela pastoril española*, Madrid, Revista de Occidente.
- , (1985): *La Galatea de Cervantes. Cuatrocientos años después (Cervantes y lo pastoril)*, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta.

- BAYO, Marcial José (1959): *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*, Madrid, Gredos.
- CASTRO, Américo (1980): *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Mogueer.
- CERVANTES, Miguel de (1987): *Teatro completo*, eds. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Barcelona, Planeta.
- , (1999): *La Galatea*, eds. F. López Estrada y M^a. T. López García-Berdoy, Madrid, Cátedra.
- , (1997): *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Sevilla Arroyo, tomos I y II, Madrid, Castalia.
- CRISTÓBAL, Vicente (1980): *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, (tesis doctoral inédita) Madrid, Universidad Complutense.
- CURTIUS, Ernst Robert (1976): *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de cultura económica.
- FERNÁNDEZ CAÑADAS DE GREENWOOD, Pilar (1983): *Pastoral Poetics: the use of conventions in Renaissance Pastoral Romances*, "Arcadia", "La Diana", "La Galatea", "L'Astrée", Madrid, Porrúa Turanzas.
- FINELLO, Dominick (1994): *Pastoral themes and forms in Cervantes' fiction*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- GARROTE PÉREZ, Francisco (1979): *La naturaleza en el pensamiento de Cervantes*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GIL POLO, Gaspar (1973): *Diana enamorada*, ed. R. Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1974): *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1991): *La Diana*, ed. A. Rallo, Madrid, Cátedra.
- SANNAZARO, Iacopo (1990): *Arcadia*, ed. F. Ersparmer, Milán, Mursia.
- TEÓCRITO (1963): *Idilios*, ed. A. González Laso, Navarra, Aguilar.
- TORRE, Francisco de la (1984): *Poesía completa*, ed. M^a. L. Cerrón Puga, Madrid, Cátedra.
- TRABADO CABADO, Jose Manuel (2001): *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de La Galatea*, Madrid, CSIC.
- VEGA, Garcilaso de la (1972): *Poesías castellanas completas*, ed. E. L. Rivers, Valencia, Castalia.
- VEGA, Félix Lope de (1975): *La Arcadia*, ed. E. S. Morby, Valencia, Castalia.
- VIRGILIO (1988): *Bucólicas*, ed. M. Ruiz de Loizaga y V. J. Herrero, Madrid, Gredos.

III. Teatro de los Siglos de Oro

DOS CARTAS INÉDITAS DE ACTORES EN MANUSCRITOS TEATRALES

Verónica Arenas Lozano
Universitat de València

Al realizar un estudio de la actividad teatral en los Siglos de Oro, los investigadores recurrimos, en muchas ocasiones, a poderes notariales, escrituras de obligación y contratos, entre uno o varios actores con un *autor*, que nos permiten dar constancia documental de la pertenencia de un actor / actriz como miembro de una compañía dirigida por uno o varios *autores* y, con ello, trazar su trayectoria teatral. En cambio, no es habitual, entre la crítica, encontrar referencias a cartas manuscritas de actores, y no porque no aporten información relevante acerca de la profesión o actividad teatral, como trataremos de hacer ver a continuación, sino porque en la mayoría de los casos no se han conservado o, al menos, no se tiene constancia de su existencia. Además, hay que tener presente que el alto índice de analfabetismo de la época, sobre todo entre las mujeres, hacía que tuvieran que recurrir a personas letradas que escribiesen, e incluso firmasen, en su lugar. En la carta dirigida por Antonio de Arroyo a dos actores, Fernando de Salas y Diego Antonio, la letra del manuscrito del texto no se corresponde con la letra de la firma de Antonio de Arroyo. Este actor, como tantos otros en la época, apenas sabía escribir, aunque sí sabía firmar.

Me ha parecido interesante sacar a la luz dos cartas inéditas, conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid, y transcribirlas¹, por ser un testimonio excepcional que da cuenta de una práctica de pre-contratación, quizá más habitual de lo que pudiera parecer. Podríamos decir que, previo a la firma de la escritura notarial, estas cartas funcionaban como un contrato “de palabra”, como un ajuste *a priori*, entre uno o varios actores con un *autor* bien para formar parte de su compañía, bien para representar con su compañía en las fiestas de una ciudad, o con alguno de los organizadores de dichas fiestas.

En el *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, en la entrada correspondiente al entremés de *Las Gallegas*, Paz y Melia anota: “Al fin hay una carta al Lido. Agustín Bueno dirigida á Domingo Cano Jil (gracioso), fechada en Valladolid á 22 de Julio de 1690”. Y en la comedia *¿Qué habrá que no venza amor?* figura: “Hay al principio una carta firmada por Antonio de Arroyo en

¹ La transcripción obedece a criterios lingüísticos modernos: se han actualizado acentos, puntuación, resuelto abreviaturas, etc.

Granada á 11 de Septiembre de 1688, sobre ajuste de compañía de cómicos, en que se cita á Fernando e Salas y á Diego Antonio” (Paz y Melia, 1899: 211 y 427).

Pese a la noticia de su existencia, estas cartas no habían suscitado la atención de la crítica especializada. Sin embargo, la información procesada en la base de datos del *Diccionario Biográfico de Actores del Teatro Clásico Español*², proyecto dirigido por la Dra. Ferrer, y en el que participo, me ha posibilitado relacionar los datos contenidos en estos textos, insertando su estudio en el marco de la trayectoria profesional y personal de los actores cuyos nombres aparecen mencionados en las cartas.

La primera de ellas se conserva al final del manuscrito del entremés *Las Gallegas*, escrita en Valladolid por el licenciado Agustín Bueno y dirigida al actor Domingo Cano Gil, con fecha de 22 de julio de 1692. Está inserta en un cuadernillo independiente de papeles varios, protegido en cuartilla de papel, junto al sainete —o entremés— de *Las Gallegas*, de Domingo Cano Gil. El cosido es moderno cruceta. La carta corresponde a la última hoja de este cuadernillo, con el mismo tipo de papel y la misma tinta que la del entremés pero con diferente letra. La encuadernación independiente es moderna pero se ha respetado el orden en que estaba porque a pesar de estar encuadernada al revés —la carta— la numeración, antigua, es correlativa.

La segunda, firmada por Antonio de Arroyo en Granada el 11 de febrero de 1688, que se incluye en un cuadernillo al principio de un manuscrito de la comedia *¿Qué habrá que no venza amor?*, hace referencia al ajuste de una compañía de cómicos, citándose a los actores Fernando de Salas y Diego Antonio. La encuadernación, en cuartilla, es valenciana con pasta de papel moderna. Probablemente la encuadernación de la carta y la comedia se ha producido en diferentes lugares según las marcas de deterioro que se notan en la pieza teatral. Parece que son de distinta letra y tiempo e incluso que proceden de diferentes colecciones de papeles varios puesto que la primera hoja marcada con numeración al margen derecho de época con el número 1 también recoge el mismo título que aparece en la carta en el vuelto inferior, al revés de la epístola, sobre el que se fija, también de época, una numeración central con el número 22. El papel de la comedia es más viejo que el de la carta, o al menos, está peor conservado. En cambio, la tinta y la pluma de la comedia es mejor que la de la carta. La carta va desde la hoja 2v^o hasta la 3v^o en numeración moderna.

Paso a analizar la carta escrita por el licenciado Agustín Bueno que dice así:

Muy Sr. mío, recibí la de V[uestra] M[erced] en que me dice le remita la lista de las comedias que hizo en esta ciudad Manuel Ángel para, con vista de ella, se llegue aquí su autor, para tratar del ajuste. Y para que no haya dilación se la remito a V[uestra] M[erced] con esta, que son todas las comedias que representó en ambas temporadas, que registradas con la lista que V[uestra] M[erced] me envió, son pocas

² En la base de datos del Proyecto *Diccionario Biográfico de Actores del Teatro Clásico Español*, dirigido por la Dra. Teresa Ferrer Valls (BFF 2002-00294) se han reunido alrededor de doscientas fuentes bibliográficas.

DOS CARTAS INÉDITAS DE AUTORES EN MANUSCRITOS TEATRALES
Verónica Arenas Lozano

las que se encuentran, con que estoy cierto que esa compañía ha de lograr una muy buena temporada y la están en la ciudad esperando con ansia por las buenas noticias que han venido de Benavente, y de esa ciudad de Palencia. Y así, no hay sino que el autor vista ésta se ponga en esta ciudad al instante, y yo deseara que V[uestra] M[erced] fuera el representante compañero, que la cercanía da lugar a poderlo hacer, y sus amigos y parientes se alegrarán de verle por acá. Es cuanto se me ofrece decir a V[uestra] M[erced] a quien guarde Dios muchos años. En Valladolid y Julio 22 de 1692.

[Fórmula de cortesía]

[Firma:] Ldo. Agustín Bueno.

Advierto que las comedias que se encuentran con la lista se pueden hacer en días festivos, que el mes que viene tiene muchos días de fiesta, y la ciudad ha de tener fiestas para postreros de Agosto, y así animarse que se ha de lograr esta temporada.

[Al margen izquierdo:] Señor Domingo Cano Gil.

Quiero hacer hincapié en que, aunque Paz y Melia ofreció la fecha de 1690, he podido leer en el manuscrito que, en realidad, la carta está fechada el 22 de julio de 1692. Podemos confirmar además, a través de los datos ya conocidos sobre la actividad del *autor* Manuel Ángel, que es 1692 el año en el que se debe contextualizar el contenido de la carta.

Para hacer emerger el sentido último de la epístola, se requiere llenar las lagunas informativas que contiene. Motivada por ello, he investigado, por un lado, la trayectoria teatral del autor Manuel Ángel, constatando que verdaderamente representó en Valladolid las dos temporadas anteriores a julio de 1692; y en segundo lugar, he indagado cuál fue el *autor* que representó con su compañía en las fiestas de agosto de 1692 en Valladolid y el repertorio de comedias que realizó.

Así pues, en la carta se hace referencia a que la compañía que representó durante dos temporadas era la de Manuel Ángel, “le remita la lista de las comedias que hizo en esta ciudad, Manuel Ángel, [...] que son todas las comedias que representó en ambas temporadas”, pero no se especifica el período de ambas temporadas ni cual fue la lista de las comedias, pues aunque en este último caso Agustín Bueno diga que “se la remito [la lista] a V[uestra] M[erced] con esta [carta]”, y al final advierta que “las comedias que se encuentran con la lista se pueden hacer en días festivos” dicha lista no ha llegado a nosotros, bien porque no se haya conservado junto a esta carta, bien porque se haya perdido o extraviado con el paso de los años.

Según la *Genealogía*, el verdadero nombre de Manuel Ángel era Baltasar de Rojas (Shergold y Varey, 1985: 276), aunque también figura en documentos como Baltasar de Rojas y Calderón (González Hernández, 1986: 135) y fue uno de los *autores* nombrados por Su Majestad, es decir, poseía título para representar en los circuitos teatrales oficiales.

Las dos temporadas que este autor estuvo representando con su compañía en Valladolid, a las que se hace referencia en la carta, corresponden a una primera temporada, que abarcaría el período comprendido entre después de la Navidad de 1691 hasta Carnaval [19 de febrero] de 1692 y, a una segunda

temporada, que empezaría el día de Pascua de Flores [6 de abril] de 1692 hasta el Corpus [5 de junio] del mismo año. Por tanto, se habla de dos temporadas porque las representaciones se debieron interrumpir en el período de Cuaresma [desde el 20 de febrero hasta el 5 de abril], período en el que la compañía permaneció en dicha ciudad³.

Respecto a la lista de las comedias, el investigador Alonso Cortés ofrece una información detallada del repertorio de comedias que Manuel Ángel representó en ambas temporadas —desde Navidad de 1691 hasta el Corpus de 1692— especificando el mes y el día en que se realizó cada comedia, y aquellos días en que no hubo representación⁴.

Después de esclarecer todo lo relativo a la representación que realizó Manuel Ángel con su compañía queda por dilucidar cuál es el autor que iría a representar en las fiestas de agosto de Valladolid, motivo por el que el licenciado Agustín Bueno escribe al actor Domingo Cano Gil para que consiga que “el autor vista esta [carta] se ponga en esta ciudad al instante”.

Tras un largo e intenso recorrido por diversas fuentes documentales he llegado a la conclusión de que dicho autor fue Manuel (Domingo) (de) Salas pues, tal y como informa detalladamente Alonso Cortés⁵, el autor Miguel de Salas representó con su compañía en Valladolid los días 28, 29 y 31 de agosto⁶ y durante el mes de septiembre hasta el día 19, recibiendo 686 rs. de vellón, de los cuales se le dio de ayuda de costa 343 rs., y quedaron “en limpio” para la Cofradía de San José 343 rs. —Cofradía de la cual Agustín Bueno sería uno de los organizadores para las fiestas—, que junto con 114 rs. “que toca pagar a los ospitales” sumarían 457 rs. (Cortés, 1923: 309).

Además, en la carta se dice que a la compañía “la están en la ciudad [Valladolid] esperando con ansia por las buenas noticias que han venido de Benavente, y de esa ciudad de Palencia” y, efectivamente, Miguel de Salas antes de ir a representar con su compañía a Valladolid estuvo representando en Palencia, pues según un acta municipal, fechada en Burgos el 11 de agosto, y otra, fechada en Burgos el 14 de agosto, se indica que dicho autor se encontraba representando en Palencia y se solicitaba su traslado a Burgos para representar con su compañía en esta ciudad (Miguel Gallo, 1994: 288).

³ Consta un concierto, fechado en Valladolid el 19 de octubre de 1691, por el que Gregorio Bautista Fernández, representante y apoderado de la compañía de Manuel Ángel, estante en Burgos, se comprometía con el alcalde del Hospital y Cofradía de San José, para que la compañía fuera a representar a Valladolid, en donde estarían actuando después de la Navidad de 1691 y hasta Carnaval de 1692, permaneciendo en dicha ciudad durante la Cuaresma, y comenzando de nuevo a representar desde el día de Pascua de Flores hasta el Corpus de 1692. Además, se comprometió a pagar una multa de 300 dcs. en caso de incumplir el contrato (Fernández Martín, 1988: 123; Rojo Vega, 1999: 280, 310).

⁴ Para una información detallada del título de las comedias que la compañía de Manuel Ángel realizó y de su fecha de representación remito a Cortés (1923: 306-309).

⁵ Para una información detallada del título de las comedias que la compañía de Manuel (Domingo) (de) Salas realizó y de su fecha de representación remito a Cortés (1923: 310).

⁶ Con la aportación de este dato acerca de la representación que la compañía de Miguel de Salas realizó a finales de agosto, concretamente, los días 28, 29 y 31 se corrobora lo que en la carta se cita como “la ciudad ha de tener fiestas para postreros de Agosto”.

Y, llegados a este punto, sólo queda por explicar por qué Agustín Bueno se dirige a Domingo Cano Gil expresando su deseo de que sea él quien acompañe al autor “y yo deseara que V[uestra] M[erced] fuera el representante compañero, que la cercanía da lugar a poderlo hacer, y sus amigos y parientes se alegrarán de verle por acá”.

A través de la *Genealogía* sabemos que Domingo Cano Gil, apodado ‘Ranilla’ “porque decía que ni Juan Rana auía llegado a su agilidad”, nació en Valladolid, en fecha que desconocemos, y estuvo casado con Bernarda María —a veces aparece también como Bernarda Badrán—. Trabajó como “criado de la comedia” y después fue apuntador y representó papeles de gracioso (Shergold y Varey, 1985: 171).

Aunque no teníamos hasta el momento constancia documental de que Domingo Cano Gil fuese miembro de la compañía de Miguel de Salas, a través de la carta conocemos la vinculación del actor a dicha compañía en ese periodo. Una vinculación que queda ratificada por una obligación posterior de Domingo Cano. Se conserva una escritura, fechada en Burgos el 30 de octubre de 1692, por la que el autor Antonio de la Rosa y Ardara completaba su compañía con Domingo Cano, gracioso, y su mujer, Bernarda Badrán y les prestaba cierta cantidad de dinero para que, aparte de pagarse su manutención, devolvieran lo que le debían al autor Domingo de Salas (Miguel Gallo, 1994: 289-90). A partir de este nuevo dato reconstruimos la trayectoria del matrimonio de actores: antes de formar parte de la compañía de Antonio de la Rosa y Ardara fueron miembros de la compañía de Miguel Domingo de Salas, *autor* con quien trabajarían, de nuevo, a finales de ese mismo año⁷.

Los datos que hemos ido ofreciendo progresivamente respaldan la identificación anterior de Miguel Domingo de Salas con el *autor* que se requiere para representar en las fiestas de agosto en Valladolid, de cuya compañía formaba parte Domingo Cano Gil.

La segunda y última carta que me ha llamado la atención es la firmada por Antonio de Arroyo en Granada el 11 de septiembre de 1688, referida al ajuste de una compañía de cómicos. Paz y Meliá, al dar cuenta de esta carta incluida al principio del manuscrito de la comedia *¿Qué habrá que no venza amor?*, de nuevo, vuelve a equivocar la fecha. En este caso, este investigador indica que está fechada “el 11 de septiembre de 1688”, pero la fecha correcta que se lee en el manuscrito es “Granada a 11 de febrero de 1688”. Entre las fuentes críticas relativas a la actividad teatral en la época hay un vacío documental en el año 1688 tanto en la trayectoria profesional de Fernando de Salas como en la de Diego Antonio. Por ello, esta epístola adquiere mayor importancia al aportar una noticia que da constancia de la presencia de ambos actores y de su vigencia en la profesión.

En esta carta se lee:

⁷ En una escritura, fechada en Burgos el día 17 de noviembre, se señala que Domingo Cano y su mujer eran actores en la compañía de Miguel de Salas (Miguel Gallo, 1994: 291).

Amigo y S[eño]ra de mucho gusto fue para mi y Teresa el ver carta de V[uestra] M[erced] por las nuevas que me participa de su salud, y de la de su esposa y así digo que hoy hace quince días con poca diferencia que ajusté con el arrendador de esta ciudad [Granada] para empezar el año aunque dicen que están esperando al autor de V[uestra] M[erced] y juzgo, si viniese, que le pongo duda, se volverá como se vino, con más aumento, que será lo que hubiera gastado cosas gobernadas por mi amigo y señor Fernando de Salas, y así le suplico me haga merced de decirle a Diego Antonio que no me atrevo a escribirle en esta conformidad, que es si quiere venir para terceros galanes y su hija para quinta dama y V[uestra] M[erced] para su parte de graciosos. Sin que se le ponga por delante cosa alguna, me enviara a decir lo que ha de menester y, si V[uestra] M[erced] quiere que salga su mujer a las tablas, me avisara, pues con su aviso y su palabra, que ya se lo que monta, me pondré a caballo. No se me ofrece más sino que Teresa le envía muchos recados. Granada a 11 de febrero de 1688.

[Al margen izquierdo:] No envío lista de la compañía porque mañana me han enviado a llamar los comisarios y no poderla enviar verdadera.

[Fórmula de cortesía]

[Firma:] Antonio de Arroyo.

Antonio de Arroyo, que fue autor, apuntador y cobrador, estuvo casado con la actriz Teresa Escudero.

En la carta Antonio Arroyo se dirige a un "Amigo" al que conoce personalmente y por el que muestra cierta simpatía informándole del ajuste que, aproximadamente, quince días antes de la fecha de esta carta trató con el arrendador de Granada para concertar la representación en dicha ciudad. Era habitual en la época que los autores junto con sus compañías fueran contratados para toda una temporada. Por la fecha en que se escribe esta carta —11 de febrero de 1688—, probablemente el contrato sea para la temporada que empezaba después de Pascua hasta Corpus —en el año 1688 el período de Cuaresma terminaba el 17 de abril, fecha a partir de la cual se reanudarían las representaciones—.

El vacío documental me impide establecer una identificación inequívoca del nombre del *autor* que fue a representar con su compañía a Granada con posterioridad a la fecha de la carta.

Siguiendo a Paz y Melia, que apunta el nombre del actor Fernando de Salas y del actor y autor Diego Antonio [Velarde], he intentando establecer una vinculación profesional entre ambos para poder afirmar que fueron miembros, en algún momento determinado, de una misma compañía pero el vacío documental en las fuentes consultadas me ha imposibilitado afirmar tal suposición. No obstante, sí puedo documentar a ambos por separado, tanto en el terreno profesional como en el personal.

Así, Fernando de Salas, tal y como se cita en la carta, o Manuel Fernando de Salas que es, al parecer, su nombre completo, nació en Sevilla y murió en Vitoria —en fecha que desconocemos—, y tuvo dos hermanos, el actor Baltasar de Salas y otro que fue canónigo de la parroquia de San Salvador en Sevilla. Se casó con Leonor de Concha —aparece también en otras fuentes como Leonor María— aunque, según la *Genealogía*, "no hicieron vida maridable" (Shergold y Varey, 1985: 179). La primera noticia que se encuentra

acerca de su actividad teatral es en agosto del año 1671 en Illescas (Toledo), fecha a partir de la cual lo encontramos representando en diferentes compañías y por diversas ciudades importantes —Málaga, Córdoba, Madrid, Valencia— hasta el año 1694 —a partir de este año ya no se encuentran noticias relativas a su actividad como actor—.

Entre la documentación conservada, se indica, en algunas noticias, que Fernando de Salas representó galanes, especificando, en contadas ocasiones, su especialidad. Por ejemplo, en una obligación de 1678, se señala que representaría como segundo galán en la compañía de Carlos [de] Salazar, mientras que en el año 1683 figuraba como tercer galán en la lista de la compañía que Matías de Castro presentó el 23 de marzo a los organizadores del Corpus de Madrid. Y es esta última noticia la que quiero resaltar, pues al dar constancia de que Fernando de Salas representó como “tercer galán” me permite suponer que la referencia que en la carta se hace a “mi amigo y señor Fernando de Salas y así le suplico me haga merced [...] en esta conformidad, que es si quiere venir para terceros galanes”, Antonio Arroyo está expresando su deseo de que Fernando de Salas asista, como actor, representando “terceros galanes” en la compañía que iría a representar a Granada.

Asimismo, podemos documentar la actividad teatral del autor y actor Diego Antonio (Velarde), casado con la actriz Josefa Estrada (González Hernández, 1986: 211 y 253), desde el año 1673 —único año en el que se documenta como autor— hasta 1693. La mayoría de las noticias que sobre él se conservan apuntan a que fue representante, especificando, aunque no siempre, cuál era su especialidad. Por ejemplo, lo encontramos representando como segundo galán en 1674, en la compañía del autor Juan Manuel —marido de Bernarda de Rueda— y en la compañía de Cristóbal Caballero. Seguiría representando con esta especialidad en 1687, en Valencia, con la compañía de Isidoro Ruano. En cambio, aparece representando, en la compañía del autor Cristóbal Caballero, los papeles de sobresaliente en 1690 y, como segundas barbas, en 1691 y 1693.

La identificación del actor Diego Antonio me lleva, correlativamente, a la posterior identificación de la “su hija”, a la que alude Antonio de Arroyo en la carta, para que represente como “quinta dama” como Gabriela Velarde (Estrada) —que también aparece documentada como Gabriela Velarde Estrada (González Hernández, 1986: 211); Estrada era el apellido de su madre adoptiva Josefa Estrada, mujer de Diego Antonio Velarde— que, según la *Genealogía*, al quedarse huérfana, fue adoptada por Diego Antonio (Velarde) ya que sus padres biológicos eran Eugenio Velarde y Manuela de Figueroa [y Garcerán], y era hermana de Francisco Velarde (Shergold y Varey, 1985: 268, 461 y 477). Según la misma fuente se casó con Carlos de León (Shergold y Varey, 1985: 170) aunque no se conservan noticias que la documenten como su esposa.

Gabriela Velarde aparece documentada por diversas fuentes entre los años 1689 y 1706, representando siempre como quinta dama, papel en el que debió especializarse. Si nos fijamos en los años en los que empieza a documentarse la actividad teatral de la actriz, es fácil deducir que en 1688 —año en el que está firmada la carta por Antonio Arroyo— Gabriela debía ser menor

de edad —es decir, menor de 25 años— puesto que Antonio Arroyo pide al padre que se comprometa en nombre de su hija a que ésta iría a representar a Granada junto con la compañía: “que es si quiere venir para terceros galanes y su hija para quinta dama”. Con ello, deducimos que, aunque la *Genealogía* afirma que estuvo casada con Carlos de León, en estas fechas todavía estaba soltera pues es el padre, Diego Antonio, el que se concerta en su nombre. De hecho, existe un documento de 1692, con fecha de 27 de agosto en Zaragoza, en el que se indica que entre los miembros de la compañía del autor Cristóbal Caballero, residentes en Barcelona, figuraba Gabriela Velarde, “mujer moza” hija de Diego Antonio Velarde y Josefa Estrada (González Hernández, 1986: 249-250).

Ésta era una práctica muy frecuente en la época, en la que aquellas actrices que eran menores de edad —en la época menor de edad significaba tener menos de 25 años— no tenían autonomía legal para concertarse como “sujeto” independiente sino que era el padre de la actriz “menor” quien lo hacía en su nombre, y en caso de que éste hubiese fallecido, el cargo pasaba a otro miembro de la familia, preferentemente su madre o un hermano mayor. En el caso de que estuviesen casadas, el marido adquiriría la responsabilidad de concertarse en nombre de su mujer para que ésta representase en diferentes compañías y por diversas ciudades⁸.

Espero que mi exposición haya servido para “rescatar” algunos apuntes que complementen las trayectorias de los actores protagonistas de estas prácticas, a medio camino entre el ámbito de lo profesional y el de lo personal, que debieron ser más comunes de lo que la documentación conservada pudiera hacernos pensar.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PRIEGO, Rafael (1962): “Aportaciones documentales a las biografías de autores y comediantes que pasaron por la ciudad de Córdoba en los siglos XVI y XVII”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 84, pp. 281-313.
- CORTÉS, Narciso Alonso (1923): *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.
- DE SALVO, Mimma (2004): “La importancia de las sagas familiares en la transmisión del oficio teatral en la España del Siglo de Oro” en *Líneas actuales de investigación. Estudios de Literatura Hispánica*, Valencia, Universitat de València, pp. 187-189.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis (1988): *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid, Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid-Estudios y Documentos, XLIV.

⁸ Para un estudio de las sagas familiares de actores véase el artículo de Ferrer Valls (2002: 139-160), y De Salvo (2004: 187-189).

- FERRER VALLS, Teresa (2002): "La incorporación de la mujer en la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro", eds. F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega, *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Logroño, Universidad de La Rioja, pp. 139-160.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1986): *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, Zaragoza, Diputación Provincial Institución Fernando el Católico.
- Las Gallegas* (XVII): Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 14.516, 5 hojas.
- LLORDENS, Andrés (1975): "Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)" en *Gibralfaro. Revista del Instituto de Estudios Malagueños*, 28, pp. 121-164.
- MIGUEL GALLO, Ignacio Javier de (1994): *El teatro en Burgos (1550-1752). El patio de comedias, las compañías y la actividad escénica*. Estudio y documentos, Burgos, Excelentísimo Ayuntamiento de Burgos.
- PAZ Y MELIA, Antonio (1899): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Imprenta del Colegio nacional de Sordomudos.
- ¿Qué habrá que no venza Amor?* (XVII): Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 14.973, 30 hojas.
- ROJO VEGA, Anastasio (1999): *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*, Ayuntamiento de Valladolid.
- RUANO DE LA HAZA, Jose M^a (1999): "Autos y representantes en Madrid después de la muerte de Calderón (1682-1688)" en *Diablotexto*, 4/5, pp. 245-287.
- SHERGOLD, Norman David y John VAREY (1985): *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, "Fuentes para la Historia del Teatro en España", II, Londres, Tamesis Books.

REFUNDICIONES: *EL VILLANO EN SU RINCÓN*, DE LOPE DE VEGA, Y *EL SABIO EN SU RETIRO Y VILLANO EN SU RINCÓN*, JUAN LABRADOR, DE JUAN DE MATOS FRAGOSO

Ana Barral Martínez
Universidade da Coruña

1. Introducción

En el teatro español del siglo XVII se acostumbra a diferenciar dos grandes ciclos, constituidos alrededor de las dos figuras principales de la dramaturgia áurea, Lope de Vega y Calderón de la Barca. Dos de las características definitorias del llamado ciclo o escuela de Calderón¹ son la escritura en colaboración y las refundiciones. Ambos aspectos han sido poco estudiados por la crítica.

En esta comunicación nos centraremos en la cuestión relativa a las refundiciones, partiendo de uno de los dramaturgos del ciclo: Juan de Matos Fragoso. Este autor, de origen portugués, escribió un numeroso conjunto de comedias y teatro breve en castellano. Una de ellas es *El sabio en su retiro y villano en su rincón*, Juan Labrador, refundición de la comedia de Lope de Vega, *El villano en su rincón*.

Nuestro objetivo es la comparación de ambas comedias y el análisis de sus similitudes y diferencias, para establecer cómo trabajó Matos Fragoso con la comedia de Lope de Vega y en definitiva, qué tipo de refundición realizó.

2. Sobre las refundiciones

El fenómeno de la refundición ha recibido a menudo por parte de la crítica un tratamiento peyorativo, juzgándose las obras refundidas como de baja o nula calidad. Desde hace algún tiempo, han ido surgiendo voces en defensa del

¹ Tanto Ignacio Arellano como José Luis Sirera lo denominan ciclo de Calderón (véase Arellano, 2001 y Sirera, 1982). Ann. L. Mackenzie habla de escuela de Calderón (Mackenzie, 1993). El ciclo o escuela de Calderón de la Barca agrupa a autores como Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, Juan Pérez de Montalbán, Cristóbal de Monroy, Juan Bautista Diamante, Álvaro Cubillo de Aragón, Juan de Matos Fragoso, Antonio Coello, Juan de la Hoz y Mota, y Antonio de Solís y Francisco Bances Candamo como epígonos.

necesario estudio y valoración de estos textos, por considerarse expresión de un momento creativo muy concreto como es el del teatro de la segunda mitad del siglo XVII y su evolución hacia el teatro del siglo XVIII.

Marc Vitse señala la necesidad de fijar la terminología² y de desechar todo tipo de:

calificaciones despectivas como *robo*, *plagio*, *parasitismo*, *servilidad*, *traición*, *desfiguración*... con miras a una definitiva reafirmación de los derechos textuales y de nuestro constante deber de interpretación y de reactualización del legado histórico (Vitse, 1998: 8).

Relacionado con esto, Zamora Vicente indica sobre la refundición de Matos Fragoso “que no sirve más que para demostrar a qué extremos de irrespetuosidad podían llegar los adaptadores y refundidores. La comedia de Matos Fragoso es verdaderamente desgraciada y no merece la pena ocuparse de ella” (Vega, 1963: 71). Entrambasaguas, por su parte, comenta que:

con una falta absoluta de inventiva y sobrada desenvoltura metió el portugués en la comedia sus manos pecadoras, sustituyendo, suprimiendo —a veces lo más valioso— adicionando —rarísima vez con acierto— cuanto le pareció, desde lo más elemental a lo más trascendente, como si intentara la descabellada idea de disimular el escandaloso plagio que cometía (Entrambasaguas, 1961: 419).

En su estudio sobre *La escuela de Calderón*, Ann Mackenzie señala que los dramaturgos del llamado ciclo de Calderón reelaboraban comedias antiguas con la intención de crear comedias propias y originales³. Esta estudiosa comenta que:

tenemos la fuerte impresión de que un examen pormenorizado de estos dramas generalmente denunciados como meros plagios, comparándolos con sus modelos correspondientes, revelaría un resultado más positivo que la mera regularización dramática de la estructura de las obras explotadas. Estamos dispuestos a creer, por ejemplo, que el que realizara el estudio comprensivo del teatro de Matos Fragoso, que todavía nos falta, descubriría que este dramaturgo, hecho notorio plagiarista por los historiadores de la literatura a base de comedias como *Ver y creer* y *El ingrato agradecido*, aun en estas imitaciones aparentemente serviles da unas cuantas muestras típicamente calderonianas de querer recomponer, elaborar y cambiar su drama-fuente de manera creadora (Mackenzie, 1993: 18).

El fenómeno de las refundiciones puede analizarse desde diferentes perspectivas. Carol Bingham Kirby propone una metodología de análisis para afrontar la comparación de la obra refundida con el texto base⁴. Formula seis categorías de examen que podemos resumir de la siguiente manera: qué número de versos se mantienen, se modifican, se reducen, se amplían, se eliminan y se añaden en el texto refundido con respecto al texto de referencia. Una vez realizada la estadística, comienza el análisis del porqué de estas variaciones: ¿cuáles son los cambios más significativos? ¿a qué obedecen? Vamos a intentar aplicar este análisis a las obras que nos ocupan; debido a la

² Existe una terminología muy variada: refundición, reelaboración, revisión, remodelación...

³ Véase Mackenzie (1993: 15).

⁴ Véase Bingham Kirby (1994).

extensión de esta comunicación lo podremos estudiar únicamente a grandes rasgos.

3. Las comedias: argumento y personajes

3.1. *El villano en su rincón*

El villano en su rincón fue escrita por Lope de Vega hacia el año 1611⁵. Su argumento es el siguiente: Otón, mariscal del Rey de Francia, ve a Lisarda, vestida de cortesana, por las calles de París, quedando prendado de ella. Descubre, por medio de su criado Marín, que en realidad es una villana que habita en la aldea de Belflor. Es la hija de Juan Labrador, villano rico que se vanagloria de no haber visto nunca al rey. El monarca y su séquito van a cazar a la villa y descubren una lápida en la iglesia destinada a Juan Labrador. El Rey siente curiosidad por este hombre y quiere conocerlo, pasando la noche en su casa. Valiéndose de la fidelidad profesada por Juan Labrador, el monarca le pide por carta una enorme suma de dinero y también la presencia de sus hijos, Lisarda y Feliciano, en la corte. Una vez allí, reclama la presencia de Juan Labrador, quien reconoce, humildemente, el error de no haber querido conocer hasta entonces al rey. El monarca nombra a Lisarda dama de compañía de su hermana la Infanta, casándola con Otón; a Feliciano, que antes había contraído matrimonio con la villana Costanza, lo nombra alcalde de París y a Juan Labrador, su mayordomo.

3.2. *El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador*

La comedia de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador*⁶, presenta un argumento idéntico al de la obra de Lope de Vega. Los personajes se mantienen, cambiando únicamente algunos nombres. Se conservan los de Juan Labrador, los villanos Tirso y Bruno y la villana Constanza⁷. Lisarda pasa a ser Beatriz; Otón, Don Gutierre; Belisa, la sobrina de Juan Labrador, es Jacinta; Feliciano, Montano; los cuatro labradores —Fileto, Bruno, Salvano y Tirso— son ahora sólo tres, cambiándose uno de los nombres por el de Antón; el criado Marín pasa a ser Martín y el consejero Finardo es ahora Alvar Núñez. El Rey Ludovico de Francia se convierte en el Rey Alfonso X el Sabio. Desaparece el personaje de la Infanta doña Ana y del Almirante con el que esta se casa.

La acción, que en la obra de Lope se desarrollaba entre París y Belflor, lo hace ahora entre Sevilla y Vega-Florida.

Un cambio significativo es el relativo al título de la comedia. Matos Fragoso lo triplica, conservando el de la comedia de Lope de Vega y añadiendo *El sabio en su retiro* y el nombre del protagonista, *Juan Labrador*. Identifica

⁵ Utilizamos la edición de *El villano en su rincón* recogida en las *Obras escogidas* de Lope de Vega (Vega, 1990).

⁶ El ejemplar que utilizamos es el recogido por la Biblioteca de Autores Españoles (Matos Fragoso, 1951). No existe ninguna edición actual de esta comedia.

⁷ Costanza en la comedia de Lope de Vega.

ambos títulos y aclara quién es el villano. Pese a la identificación, no son iguales. El título de Matos Fragoso hace hincapié en el tópico horaciano del *Beatus ille*, en la idea de apartamiento, y no tanto en la diferencia Corte-Aldea que marca el de Lope de Vega. El alargamiento del nombre de la comedia, realmente extenso, responde, además, al barroquismo de la época.

4. Análisis comparado

El villano en su rincón tiene 2973 versos distribuidos de la siguiente forma: 975 en el primer acto; 1036 en el segundo y 962 en el tercero. *El sabio en su retiro y villano en su rincón* tiene 3288 versos dispuestos como sigue: 1047 en la primera jornada; 1082 en la segunda y 1159 en la tercera.

En la primera jornada de la comedia de Matos Fragoso, las categorías propuestas por Carol Bingham Kirby se reflejan de este modo⁸:

CATEGORÍA	TOTAL DE VERSOS	TOTALES	% DE LA JORNADA
Versos mantenidos	66	versos mantenidos: 66	6.30
Versos modificados	355		
Versos reducidos	36		
Versos ampliados	151	versos modificados: 981	93.69
Versos añadidos	439		

El principal cambio afecta al personaje del Rey. En *El villano en su rincón*, este personaje es Ludovico, rey de Francia, mientras que en *El sabio en su retiro* se transforma en Alfonso X el Sabio. Matos Fragoso parece pretender una caracterización verosímil, de visos históricos. El Rey alude a su labor de cronista e historiador y manifiesta su rechazo de la ficción literaria y su afición a la astrología. Este personaje expresa su enamoramiento de Beatriz, a quien ha visto en Vega-Florida estando de cacería. Todo esto se corresponde con unos doscientos de los versos añadidos en la jornada. En *El villano en su rincón*, el Rey se queda prendado de Lisarda una vez que habla con ella en el pueblo, pero apenas lo manifiesta, sólo a través de alguna expresión tipo "El talle es, por Dios, gallardo". En la comedia de Matos Fragoso, el enamoramiento del Rey es más fuerte y acompaña todos sus encuentros con Beatriz.

Otra relación que tiene más desarrollo es la que mantienen Montano, el hijo de Juan Labrador, con la villana Constanza. Si en la comedia de Lope de Vega asistimos en la segunda jornada al galanteo y fijación de la boda entre

⁸ En la tabla no contemplamos los versos de la comedia de Lope de Vega que Matos Fragoso elimina. Los comentaremos en el análisis posterior al cuadro.

ambos, en la de Matos Fragoso, presenciamos un tira y afloja previo, en el que Constanza se resiste un poco antes de aceptar el casamiento. Esta es la parte que Matos Fragoso añade, en concreto, veinticuatro versos. Su relación, en general, es más paulatina y se nos muestra más conformada en la refundición.

En *El sabio en su retiro* se desarrolla el personaje del gracioso, Martín. En *El villano en su rincón*, el peso humorístico recae sobre los villanos Fileto, Bruno, Salvano y Tirso, que se reparten las bromas, y no tanto en el criado de Otón, Marín. Ahora, el chiste y el juego lingüístico también se concentra en Martín, quien representa el papel del gracioso prototípico: acompaña siempre a su señor, es agudo, establece una seudorelación con Jacinta, la amiga de Beatriz, o protagoniza diálogos en los que se le interroga como voz principal. Su presencia es significativamente mayor en la primera jornada. Del total de sus versos, ciento diez corresponden a versos modificados con respecto a *El villano en su rincón*, diecinueve están ampliados, doce se mantienen y treinta y cuatro son de nueva creación. En las restantes jornadas, la participación de Martín se reduce, pero sus apariciones están añadidas por Matos Fragoso: cuarenta y un versos en la segunda jornada y diecinueve en la tercera.

Hay una serie de escenas que apenas se desarrollan en *El sabio en su retiro*, como son las relativas a la estancia del Rey y su séquito en la iglesia, donde descubren la tumba de Juan Labrador. Matos Fragoso elimina el parlamento entre Lisarda, Feliciano y Belisa sobre los fastos de la corte y la belleza del séquito real, que enfatiza el deseo de los hermanos por convertirse en cortesanos y abandonar el pueblo. El diálogo que precede al hallazgo de la tumba de Juan Labrador tampoco se conserva; en él se rememoraban otros epitafios curiosos, como el de Semíramis o el de Herodes. También se eliminan las referencias a la humanidad del Rey, algo que se recalca bastante en la obra de Lope: “¿Cómo turbar? ¿No veis cuán apacible / cuán humano, es el rey? Que los leones / son graves con los graves animales, / y humildes con los tiernos corderillos. / No temáis porque el rey hablaros quiere”, dice Otón a los villanos.

En la segunda jornada, las categorías se reflejan de este modo:

CATEGORÍA	TOTAL DE VERSOS	TOTALES	% DE LA JORNADA
Versos mantenidos	69	versos mantenidos: 69	6.37
Versos modificados	299		
Versos reducidos	24		
Versos ampliados	107	versos modificados: 1013	93.62
Versos añadidos	583		

Las primeras escenas se desarrollan en el campo, donde Beatriz ha citado a Don Gutierre. El interés del valido por tener una relación íntima con

Beatriz está más desarrollado aquí, pues también el final estará directamente relacionado con esa insistencia. Consideremos que se añaden unos sesenta versos relacionados con este motivo al inicio de esta jornada. Las escenas alrededor del olmo se desenvuelven de manera diferente a las de *El villano en su rincón*. El encuentro entre Don Gutierre y Beatriz es inmediato y Matos Fragoso apenas se detiene en recrear las escenas de ocio de los labradores. Las canciones cambian y también el orden de los acontecimientos. Por ejemplo, en *El sabio en su retiro*, Beatriz recita un romance para decirle a Don Gutierre dónde se pueden encontrar por la noche, mientras que en *El villano en su rincón*, Lisarda habla directamente con Otón para indicarle la puerta de su casa donde la ha de esperar. Junto con esto, en la obra de Lope, el villano Fileto juega a casar a los mozos y mozas entre sí, centrándose en Feliciano y Costanza, en Lisarda y en Beatriz, a quien se disputan varios de ellos. En la comedia de Matos Fragoso, el papel de casamentero lo tiene Juan Labrador y se centra únicamente en su hijo y en Constanza, concertando la boda entre ambos.

En la comedia de Matos Fragoso se reducen las conversaciones que la protagonista y su prima tienen en *El villano en su rincón*, algo que vemos de manera especial en el segundo acto. La confianza entre ambas mujeres se torna más funcional en *El sabio en su retiro*, Beatriz habla cuando ha de comunicar algún hecho importante, como sucede, por ejemplo, en la tercera jornada al transmitir a Jacinta su temor por las consecuencias de su entrega bajo promesa de matrimonio a Don Gutierre. Es la escena que abre la tercera jornada y está íntegramente añadida por Matos Fragoso con un total de unos ciento cuarenta versos de nueva creación. Matos Fragoso elimina el deleite de la conversación entre amigas presente en la comedia de Lope de Vega.

El autor portugués también suaviza la envidia que el Rey tiene de Juan Labrador y que manifiesta ampliamente en *El villano en su rincón*. Reduce, asimismo, el galanteo entre el Rey, Lisarda y Belisa en casa de Juan Labrador, cuando aquel se prepara para acostarse. En *El sabio en su retiro*, sus súplicas amorosas se centran sólo en Beatriz, que como ocurría con Lisarda, lo rechaza.

La reacción de Otón —en la comedia de Lope de Vega— y de Don Gutierre —en la de Matos Fragoso— es diferente al encontrarse estos con el monarca en casa de Juan Labrador, en la escena que cierra este acto. Mientras que en *El villano en su rincón*, el Rey no está manifiestamente enamorado de Lisarda y Otón le confiesa de inmediato lo que siente por la villana, en *El sabio en su retiro*, es el Rey quien confiesa primero sus sentimientos hacia Beatriz, dejando totalmente turbado a Don Gutierre, que no sospechaba nada. El monarca, al ver cómo su valido renuncia a su pasión en señal de lealtad, se compadece y decide ser él quien ceje en su empeño de conquistar a Beatriz.

En la tercera jornada, las categorías se reflejan de este modo:

CATEGORÍA	TOTAL DE VERSOS	TOTALES	% DE LA JORNADA
Versos mantenidos	6	versos mantenidos: 6	0.52
Versos modificados	179		
Versos reducidos	4		
Versos ampliados	63	versos modificados: 1153	99.48
Versos añadidos	907		

Como podemos ver en los porcentajes, esta jornada es en la que se producen mayores modificaciones con respecto a la comedia de Lope de Vega. El número de versos añadidos es casi el doble que en las jornadas anteriores y los versos mantenidos o modificados descienden considerablemente. *El sabio en su retiro* comienza con el diálogo entre Beatriz y Jacinta que mencionábamos antes. Matos Fragoso introduce un problema de honra, ausente en la comedia lopesca, donde se hace más hincapié en las diferencias sociales que separan a los enamorados.

En la comedia de Matos Fragoso, Juan Labrador ha concertado el matrimonio de Beatriz con un labrador rico, algo que ella rechaza apasionadamente por dos motivos: uno, el concerniente a lo ocurrido con Don Gutierre y otro, el eterno deseo de Beatriz de ser cortesana. En la comedia de Lope de Vega, Juan Labrador sólo llega a manifestar su deseo de ver casada en breve a su hija.

Beatriz confiesa al Rey lo sucedido con Don Gutierre a través de una carta, reclamando el restablecimiento de su honra por la afrenta sufrida. El monarca hace alarde de las cualidades de un buen soberano, impartiendo la justicia solicitada por su vasalla. En la escena final de la jornada, el Rey concierta la boda entre Don Gutierre y Beatriz. Una vez realizado el matrimonio, el valido será ajusticiado. Ante las súplicas de clemencia de Beatriz y Juan Labrador, el monarca perdonará la vida a Don Gutierre.

En esta jornada, Matos Fragoso añade un largo parlamento, unos cincuenta y tres versos, en el que Juan Labrador se dirige a su hijo Montano para prevenirle de los peligros de la corte. En sus palabras refleja su opinión sobre la vida cortesana caracterizada por la opulencia, la tentación, el ocio y la murmuración. Lo que Juan Labrador tanto teme le llega también a él al exigirle el Rey que acuda a Sevilla. Es entonces Martín el que le recuerda al villano cómo ha de comportarse en la corte; el parlamento del gracioso es el contrapunto humorístico de las palabras de Juan Labrador: para ser un buen cortesano tendrá que proceder como aquello que rechaza.

Matos Fragoso prescinde de las escenas de campo que inician el tercer acto de la comedia de *El villano en su rincón*. Al no contemplar el personaje de la Infanta doña Ana, también elimina la concertación del matrimonio entre esta y

el Almirante. Asimismo se desechan amplias escenas en las que el Rey conversa con Feliciano y le nombra alcalde de París, y otras en las que Feliciano y los labradores planean su vida en la corte.

En la comedia de Lope de Vega, el diálogo entre el Rey y Juan Labrador, una vez que este está en la corte, recalca con mayor énfasis lo absurdo y poco acertado de la actitud huidiza del villano para con su señor. Este arrepentimiento llega incluso a la petición de muerte, que Juan Labrador propone para pagar su error.

5. Conclusiones

En una primera lectura de *El sabio en su retiro*, uno puede tener la sensación de que la obra de Matos Fragoso apenas se separa de la comedia que imita. Percibe ciertas variaciones, pero no lo suficientemente fuertes como para tratarse de una obra diferente. El análisis del texto nos permite calibrar la naturaleza de estas variaciones, reflexionar sobre las partes que Matos Fragoso no contempla en su refundición y apreciar los añadidos que el dramaturgo realiza.

La trama principal, la actitud de un villano rico, Juan Labrador, que se niega a ver al Rey, manteniéndose apartado de la Corte, apenas sufre variación. Pero Matos Fragoso introduce varios cambios fundamentales en su obra comenzando por el título. El personaje del Rey está caracterizado de manera diferente que en la comedia lopesca: no se limita a asignarle el nombre de Alfonso x el Sabio, sino que incluye alusiones a la figura histórica del monarca. Es, además, un rey enamorado de una villana, que ceja en su empeño de conquistarla por compasión de su vasallo Don Gutierre. Se introduce un caso de honra, pues Beatriz ha sido burlada bajo promesa de matrimonio, negándose Don Gutierre a cumplir lo acordado. La resolución de este caso tiene la función de demostrar la justicia y compasión del poder real. Por último, se desarrolla el personaje del gracioso, encarnado en Martín.

La comedia de Matos Fragoso, como vemos en los porcentajes, se aparta del modelo de Lope de Vega progresivamente. Si la modificación del personaje del Rey afecta a toda la comedia ya desde la primera jornada, no ocurre lo mismo con otros cambios que se desarrollan sobre todo en la tercera jornada. Es aquí donde la comedia refundida da el giro que la separa de manera definitiva del texto base. Matos Fragoso añade más de 900 versos, pero lo más importante, son versos que varían el enfoque: la burla de Don Gutierre, además de introducir un caso de honra, modifica la función del personaje, que se nos muestra ahora interesado y egoísta. La recuperación de la honra perdida refuerza la figura del Rey, que será el encargado de reordenar el universo de la comedia. En conclusión, los cambios que Matos Fragoso introduce no deben pasar desapercibidos. Nos demuestran que no hay una simple copia, sino que existe un trabajo de selección, modificación y adición. Nos demuestran, en definitiva, cómo trabaja un refundidor del siglo XVII.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio (2001): *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- BINGHAM KIRBY, Carol (1994): "On the Nature of *Refundiciones* of Spain's Classical Theater in the Seventeenth Century", en *The Golden Age Comedia. Theory and Performance*, ed. Ch. Ganzlin y H. Mancing, Indiana, Purdue U. P., pp. 293-308.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1961): *Lope de Vega y su tiempo. Estudio especial de El villano en su rincón*, Barcelona, Teide.
- SIRERA, José Luis (1982): *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Calderón*, Madrid, Playor.
- MACKENZIE, Ann (1993): *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool U. P.
- MATOS FRAGOSO, Juan de (1951): *El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, ed. R. de Mesonero Romanos, tomo 47, Madrid, Aguilar, pp. 289-318.
- VEGA, Lope de (1963): *El villano en su rincón y Las bizarrías de Belisa*, ed. A. Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe.
- , (1990): *El villano en su rincón*, en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, pp. 1173-1207.
- VITSE, Marc (1998): "Presentación", *Criticón*, 72, pp. 5-10.

DE AMOR Y CELOS: SOBRE LA FUNCIONALIDAD DE DOS SONETOS CALDERONIANOS

María J. Caamaño Rojo
Universidade de Santiago de Compostela

La comedia del Siglo de Oro es polimétrica. Comenzar una comunicación con obviedad de tal calibre supone asumir el riesgo de que, al igual que los sonetos de los personajes calderonianos, mis palabras siguientes se conviertan en un monólogo o, lo que es incluso peor, en un soliloquio. No obstante, y aun a sabiendas de que tal contingencia pueda darse, me reitero en mi afirmación inicial, que no por sobradamente conocida ha sido valorada y comprendida en toda su extensión. En efecto, la escasez de estudios sobre la funcionalidad de la polimetría del teatro áureo es un hecho que se constata cuando han de seguir destacándose, por señeros, los trabajos de Diego Marín (1962: 1983) para Lope y Calderón¹. Asimismo, una simple ojeada a las ediciones críticas más solventes mostrará que las que incluyen algo más acerca de la *res metrica* que una simple tabla de versificación constituyen una verdadera excepción a las pautas habituales de un estudio preliminar. Por todo ello, la insistencia en el carácter polimétrico de la comedia resulta imprescindible, pues es condición *sine qua non* para llegar a establecer la verdadera funcionalidad de la variedad estrófica en la estructura de las piezas dramáticas áureas.

Es evidente que el espacio de una comunicación no es el adecuado para acometer la tarea de reubicar en el lugar que le corresponde, por su función estructuradora y no meramente ornamental, la condición multiestrófica de la comedia. Sin embargo, un objetivo menos pretencioso, el análisis de dos sonetos calderonianos, permitirá observar también sin lugar a dudas la relevancia que un dramaturgo como Calderón otorgaba a la selección del molde estrófico; y con ello, aun sin pretender extrapolar las conclusiones de este caso particular a toda la comedia áurea —procedimiento insostenible desde una perspectiva metodológica— sí podremos contribuir a la reafirmación de la

¹ Los artículos posteriores de Williamsen (1977) o Dixon (1985), aunque subrayan la funcionalidad estructural de la polimetría, se centran más en cuestiones concernientes a la práctica editorial. El interesante planteamiento de Vitse (1998: 268-283), que supedita la versificación a la configuración temporal de la comedia, adolece de los constreñimientos propios de un capítulo de libro. Garnier Verdaguer (1996), que incide también en la falta de estudios de conjunto sobre esta singularidad del teatro clásico, elabora un enjundioso repaso por las diferentes perspectivas críticas con respecto a la polimetría de la comedia, desde la arbitrariedad defendida por Moerly, hasta la óptica temática de Diego Marín, que asocia los cambios métricos con la división en escenas, o la concepción estructuralista, defendida, entre otros, por Williamsen o Vitse.

polimetría como mecanismo estructural y conceptual efectivo en la dramaturgia clásica.

Los sonetos en cuestión son los incluidos en *El mayor monstruo del mundo* y la segunda versión de la pieza, *El mayor monstruo los celos*. Como es sabido, la tendencia calderoniana a la reescritura es una constante en su producción dramática que afecta a un buen número de obras, que presentan, por causas diversas, dos versiones autoriales diferentes. En este caso, la primera versión se publica en 1637, en la *Segunda parte de comedias* del dramaturgo, mientras que de la segunda se conserva un manuscrito con el tercer acto autógrafo y licencias para la representación fechadas en 1667 y 1672. Aunque se han planteado hipótesis divergentes para explicar las posibles motivaciones del proceso de reescritura² en las que no es necesario entrar aquí, lo cierto es que los dos textos son sustancialmente distintos de principio a fin. Calderón no se limita, como en otras ocasiones, a incluir alguna que otra escena por motivos de circunstancias, sino que lleva a cabo un proceso de revisión completo que afecta a la propia concepción del drama, de forma que se incrementan las referencias históricas y la presencia de la música, se desarrolla toda una acción secundaria prácticamente inexistente en la primera versión, se perfecciona el texto desde una perspectiva estilística y se modifica levemente la trama argumental, lo que conlleva también cambios en la caracterización de algunos personajes, especialmente en el Tetarca, su protagonista. El proceso de revisión es de tal magnitud que se refleja incluso en el título de la pieza, que en el manuscrito se presenta como *El mayor monstruo los celos*.

Como era de esperar, la reescritura autorial deja también su huella en la *res metrica*. Aunque los cambios entre una y otra versión en este aspecto no son muy numerosos, cuando se presentan, las divergencias entre ambas son sumamente significativas. El soneto es uno de los moldes estróficos que más acusa esta revisión autorial, pues, aunque en el texto de 1637 se incluía uno en la primera jornada, mantenido en la segunda versión, en esta última Calderón introduce uno más hacia el final de la comedia que no figuraba en el texto primigenio.

La utilización de la estrofa petrarquista por antonomasia no era muy frecuente en las piezas dramáticas del Siglo de Oro. Aunque Boscán, y sobre todo Garcilaso, habían logrado implantar con éxito la estrofa italiana en España y el soneto gozaba ya de un total aclimatamiento en la tradición poética castellana³, sus apariciones en las piezas dramáticas del diecisiete fueron, comparativamente, bastante escasas. Es posible, como sugiere Fernández Mosquera (2002: 764), que la complejidad de la estrofa determinase su reducida presencia en la comedia, ya que la sujeción al decoro y la verosimilitud obligaba a que sólo personajes elevados pudiesen declamarla. Curiosamente,

² Confróntense al respecto Ruano de la Haza (1998) y Caamaño (2002).

³ El Marqués de Santillana fue realmente el introductor del soneto en la literatura española, aunque sus composiciones, al igual que las de Villalpando, no gozaron de la aceptación de sus contemporáneos. Ni Boscán ni Garcilaso recurrieron a sus predecesores del xv para aclimatar la estrofa de Dante y Petrarca a la tradición castellana, que en el siglo xvii inundaría, con Lope a la cabeza, la poesía española (Baehr, 1989: 393-397).

sin embargo, y pese a esta escasez, Lope hace referencia a la utilización del soneto en su tratado teórico, el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. En los versos que dedica a la descripción —que no prescripción— de la polimetría que rige su fórmula dramática, y siguiendo su máxima inicial que vincula métrica y temática, dice el Fénix que “el soneto está bien en los que aguardan”, con la consabida imprecisión y ambigüedad que caracteriza todo el *Arte nuevo*. Tanto Prades en su edición de la obra (Lope de Vega, 1971: 197-199) como Rozas (1976: 127) coinciden en interpretar la lacónica frase de Lope en un sentido amplio, entendiendo por “los que aguardan”, los que están en situación de espera o de esperanza, en especial la amorosa. La identificación del soneto con el soliloquio dramático no procede tanto de los postulados expresados por el Fénix en el *Arte nuevo* como del análisis crítico posterior de su producción dramática. Diego Marín (1962: 50) llega a la conclusión de que el soneto en Lope

Es, en efecto, el metro preferido para el soliloquio lírico, tanto con tensión dramática como razonador y conceptuoso, aunque tiende a disminuir en la época final. Su forma típica es la combinación de pensamientos generales y sentimiento personal por parte de un personaje en situación de espera, que apostrofa a su propio pensamiento o pasión, personificándolos como Amor, Celos, etc., cual si se tratase de una fuerza exterior que le poseyera, más que de un conflicto íntimo propiamente tal.

Si los metros italianos son mucho menos frecuentes que los castellanos en la producción dramática de Lope, en Calderón y sus coetáneos la diferencia se amplía, ya que se produce una simplificación de la polimetría que conlleva el incremento del uso y las funciones del romance —que llega a constituirse en el metro no marcado— en detrimento de las demás estrofas, cuya utilización se restringe a situaciones más específicas. El soneto calderoniano también acusa esta reducción con respecto a las comedias de la primera época⁴, pero presenta algunas particularidades que han despertado el interés de no pocos investigadores. Así, la aparición de sonetos en parejas, a modo de dípticos en los que dos personajes se interpelan mutuamente, en una especie de *joc partit*, es una práctica bastante frecuente y original en el Calderón de la primera etapa (Osuna, 1974: 20). Hasta un total de dieciocho sonetos se encuentran en esta disposición dialogística, pero los dos de Fernando y Fénix en *El príncipe constante* han centrado, con diferencia, la atención de la crítica⁵. La inclusión de estos dos sonetos, el de Fernando dirigido a las flores y el de Fénix invocando a las estrellas, ha sido interpretada en líneas generales como un intento deliberado de contraponer a través del mismo molde estrófico ambos caracteres, antitéticos a lo largo de toda la pieza.

Algo muy similar ocurre con los dos sonetos de *El mayor monstruo*. El primero de ellos, presente en las dos versiones de la obra, aparece en la primera jornada, cerrando un cuadro. El soneto es el que sigue:

⁴ Osuna (1974: 19) señala que, en Calderón, “si son 74 [sonetos] en un total de unas 200 piezas, en Lope, en un total de 179 obras auténticas, se encuentran 346”.

⁵ Pueden verse al respecto Rivers (1969), Porqueras (1977), Cabañas (1980) y Orduna (1991), entre otros.

La muerte y el amor una lid dura
 tuvieron sobre cuál era más fuerte,
 viendo que a sus arpones de una suerte
 vida ni libertad vivió segura.
 Una hermosura amor divina y pura
 perfeccionó, donde su triunfo advierte,
 pero borrando tanto sol la muerte
 triunfó así del amor y la hermosura.
 Viéndose amor entonces excedido,
 la deidad de una lámina apercibe
 a quien borrar la muerte no ha podido,
 luego bien el laurel amor recibe,
 pues de quien vive y muere dueño ha sido
 y la muerte lo es sólo de quien vive (vv. 711-724 de la primera versión, vv.
 803-816 de la segunda versión⁶)

Este primer soneto, común a las dos versiones de la pieza, es un ejemplo prototípico de la utilización en la comedia del molde estrófico heredado de Dante y Petrarca. Es Octaviano, solo en escena, quien pronuncia esta reflexión filosófica acerca de la relación entre la muerte y el amor, y la superioridad de éste último sobre la primera a través de la pintura. El monólogo trascendente de Octaviano es la respuesta del personaje a la escena previa, en la que, tras descubrir un retrato de Mariene y quedar prendado de su belleza, descubre, engañado por Aristóbolo, que la mujer de la pintura está muerta. De ahí su reflexión en forma de soneto, en estilo grave, —como corresponde a la condición de su personaje— acerca de la eternidad del amor sobre la muerte, puesto que él mismo se ha enamorado de una belleza ya difunta al convertirla la pintura en imperecedera. Se cumple pues, la tendencia que ya Marín (1962: 50) había observado en los sonetos dramáticos de Lope, generalmente a medio camino entre el pensamiento generalizador y la propia vivencia individual del personaje.

Esta intervención de Octaviano supone un punto de inflexión en el desarrollo de la acción dramática y en la estructura conceptual de la obra. Por su ubicación, a mitad de la primera jornada, cuando los acontecimientos todavía están desencadenándose, y cerrando el segundo cuadro, supone una interrupción del *tempo* dramático a modo de remanso antes de que todo comience a precipitarse irremediabilmente. Por su temática y los vínculos intratextuales que establece con otros momentos de la pieza, resulta sumamente significativo: el amor y la muerte son dos de los pilares centrales sobre los que se sustenta el edificio conceptual de *El mayor monstruo*, tragedia histórica en la que el amor, los celos y el *fatum* se alían en asociación simbiótica hasta desencadenar la muerte de los protagonistas. La inmortalidad del amor, idea central, en suma, del soneto, establece también relaciones catafóricas y anafóricas con el resto de la obra, puesto que, de un lado, el infausto desenlace

⁶ La segunda versión presenta algunas variantes. En el último verso del primer cuarteto lee: "ni el alma ni la vida sea segura", y el segundo cuarteto se cierra "pero borrando su esplendor la muerte / se vengó del amor y la hermosura". Como puede observarse, se trata de leves variantes estilísticas con las que Calderón probablemente pretendiese mejorar el texto primigenio. Cito por el texto que estoy preparando para la edición crítica de las dos versiones, *El mayor monstruo del mundo* y *El mayor monstruo los celos*.

de Marco Antonio y Cleopatra, relatado versos atrás por Aristóbolo, desata la conclusión de que “aun no divide la muerte / a dos que junta el amor”; y de otro, adelanta, premonitoriamente, el desgraciado fin del Tetrarca, que se arroja al mar tras la muerte fortuita de su amada Mariene. Además, el recurso a la pintura —“la deidad de una lámina”— como muestra de la superioridad del amor sobre la muerte otorga al soneto un claro carácter premonitorio, pues, llegada la segunda jornada, cuando ya Octaviano ha descubierto la traición del Tetrarca y lo llama a capítulo, es un enorme retrato de Mariene el que se interpone entre él y la espada del esposo ciego de celos.

Parece innegable —aun a sabiendas de las reticencias de Vitse (1988: 283) a supeditar la temporalización de la acción a la coherencia abstracta del tema—, que la elección del metro en esta intervención de Octaviano no responde únicamente a las características de la situación dramática o a la condición del personaje, ambos apropiados para la utilización de un soneto, sino que el dramaturgo parece aprovechar las posibilidades que le ofrece este molde estrófico cerrado y sintético para exponer, a modo de catalizador, los ejes temáticos clave sobre los que construye su edificio dramático.

El segundo soneto, presente sólo en la segunda versión, es un tanto atípico, no tanto por su temática como por su ubicación, ya que se incluye en un parlamento del Tetrarca que comienza en romance en ó-o y continúa, después de los catorce endecasílabos, con la misma estrofa y rima. El soneto es el siguiente:

Pues si los celos definir hubiera,
en un camaleón los retratara
que del aire no más se alimentara
y a cada luz nuevo color tuviera.
Ojos de basilisco le posiera
que con ser visto o ver siempre matara,
pies de topo que en todo tropezara
y alas de halcón que todo lo corriera.
De la sirena le añadiera el canto,
del áspid las cautelas, los desvelos
del linco, y de la hiena, en fin, el llanto.
Mas ¿dónde vais? Parad, parad, recelos,
no forméis un compuesto de horror tanto
que el mayor monstruo hayan de ser los celos (vv. 3065-3078 de *El mayor monstruo los celos*)

El Tetrarca elabora esta zoomórfica definición de los celos hacia la mitad de la tercera jornada, después de que Mariene, enterada de que su esposo había ordenado matarla si él moría, y tras haber suplicado por su vida ante Octaviano, le reprocha por su mandato y decide renegar de él encerrándose de por vida en uno de sus aposentos. El Tetrarca se queda entonces solo en escena y comienza su parlamento, en décimas en la primera versión y en romance en la segunda. Es esta la única ocasión en que las dos versiones presentan diferencias en la *res métrica* en la tercera jornada. En *El mayor monstruo los celos* el Tetrarca comienza su disertación continuando el romance en ó-o bajo el que Mariene había llevado a cabo su intervención reprobatoria y lo continúa, interrumpido por el soneto, hasta el encuentro con Tolomeo, donde comienzan las décimas. En la primera versión, sin embargo, Calderón finaliza el

romance con la intervención de Mariene e inserta inmediatamente las décimas, que, según Lope, “son buenas para quejas”. Y es que las diferencias métricas en esta escena se corresponden con diferencias sustanciales en la trama argumental de las dos versiones, puesto que, efectivamente, en la primera versión el Tetrarca se queja, en décimas, de la decisión de Mariene, que se encierra y le deja solo. En la segunda versión, sin embargo, es el Tetrarca el que es encerrado, y su discurso circula por otros derroteros. Además, en esta segunda versión tiene lugar el encuentro con Libia, protagonista de la acción secundaria, inexistente en la primera versión. Todo ello se desarrolla en romance, a excepción del soneto que nos ocupa.

Pese a la vinculación entre *res metrica* y desarrollo argumental que se observa en este pasaje de la pieza, la inclusión del soneto no responde a divergencias en el contenido de ambas versiones, pues el asunto que desarrolla, la definición de los celos, aparece ya en la primera versión bajo el molde de una décima:

Hecho de heridos despojos,
tiene de sirena el canto
y de cocodrilo el llanto,
del basilisco los ojos,
los oídos para enojos
del áspid; luego bien fundo
siendo monstruo sin segundo
esta rabia, esta pasión
de celos, que celos son
el mayor monstruo del mundo (vv. 2691-2700).

La reconversión de esta única décima en soneto cuando el parlamento del Tetrarca se desarrolla íntegramente en romance parece obedecer sin duda a un claro objetivo enfatizador. Teniendo en cuenta además que en su segunda etapa Calderón reduce drásticamente el número de sonetos en sus obras (Osuna, 1974: 19), el hecho de que introduzca uno en esta versión tardía es muy llamativo, y sin duda el dramaturgo esperaba captar la atención del público, al menos la del sector más cultivado, que se percataría del cambio de metro. Significativamente, en el último verso del soneto se incluye el título de la segunda versión de la obra, *El mayor monstruo los celos*. Era muy habitual en la comedia del Siglo de Oro insertar el título en el cuerpo del texto, de ahí la elevada frecuencia de títulos octosílabos. Sin embargo, en *El mayor monstruo los celos* el título únicamente aparece en este soneto, cuando el de la primera, *El mayor monstruo del mundo*, se repite hasta cinco veces en ambos textos, una de ellas precisamente la décima que Calderón convierte en soneto.

El cambio de título en la segunda versión de la pieza no parece, *a priori*, demasiado acertado desde un punto de vista dramático, pues *El mayor monstruo del mundo* resulta mucho más sugerente y ambiguo, y abre todo un abanico de expectativas al receptor. *El mayor monstruo los celos*, más coercitivo, restringe la ambigüedad, pero incrementa el peso de la ironía sofoclea en la pieza, pues el espectador conoce desde un primer momento cuál es el monstruo que amenaza la vida de Mariene, angustiada por esa incertidumbre. Pero, como producto industrial que es la comedia en el diecisiete, no todo se regía en ella por criterios literarios, de manera que en ese cambio de

título pudieron intervenir otros factores, más mundanales, al margen de la ironía sofoclea o el horizonte de expectativas. En efecto, es bien sabido que Calderón cobraba por revisar sus comedias, y que los cambios de título para hacer pasar por piezas nuevas obras que ya habían gastado las tablas estaban a la orden del día, con lo cual los intereses comerciales de los autores de comedias pudieron condicionar, y mucho, la conversión de *El mayor monstruo del mundo* en *El mayor monstruo los celos*. Fuesen o no factores extraliterarios los que determinaron el cambio de paratexto, lo cierto es que Calderón presentó así su nueva versión, que como tal había de incluir el nuevo título en el nuevo texto. ¿Y qué mejor manera de enfatizarlo que colocándolo como cierre de un soneto, molde estrófico poco común ya en esos años, y además atípico por la brusquedad con que irrumpe en medio de un romance?

Por otra parte, es evidente que la reescritura de la décima en forma de soneto otorga un mayor efectismo a la *definitio*, no sólo porque se aumenta la nómina de bestias⁷ acumuladas para formar el “compuesto de horror” final, sino por la propia estructura del nuevo molde estrófico, más trabada y sintética. El énfasis en el terceto final se consigue mediante la configuración estructural del soneto, ya que la conglomeración enumerativa inicial, comprendida entre los dos cuartetos y el primer terceto, cambia radicalmente en los tres versos finales, de índole apostrofica. En ellos, el Tetrarca, al percatarse del resultado monstruoso de su definición y la posible interpretación del vaticinio en su contra, interpela a los “recelos”, término cuidadosamente seleccionado y ubicado en posición de rima con los “celos” finales, y rechaza la asociación inevitable. El terceto subraya el total enajenamiento del protagonista, que se resiste a reconocer que el monstruo vaticinado por el astrólogo para dar muerte a Mariene no es otro que su obsesión celosa. La catarsis del héroe trágico no llega a producirse porque el Tetrarca se impide a sí mismo, con ese “parad, parad, recelos”, darse cuenta de su culpa.

La atipicidad situacional de este soneto, insertado, como decía, en medio de un romance, contrasta, sin embargo, con lo prototípico de su asunto, —los celos— de su estructura, —apelativa y personificadora— y de su condición focal. En efecto, al igual que el primer soneto, “La muerte y el amor una lid dura”, estos catorce versos del Tetrarca desarrollan también uno de los ejes fundamentales en la configuración conceptual de la obra. Los celos obsesivos del Tetrarca, derivados de su enfermizo amor por Mariene, son los que desencadenan la muerte de los dos personajes. Celos, amor y muerte constituyen los pilares temáticos de *El mayor monstruo*, y, significativamente, los dos únicos sonetos que se incluyen giran en torno a ellos. No hay que olvidar además que son pronunciados por Octaviano y el Tetrarca respectivamente, personajes antagónicos a lo largo de toda la pieza. El tono de cada uno de los sonetos, más pausado y resignado el primero, enfermizo y hasta esquizofrénico el segundo, evidencia ya el carácter de cada uno de los

⁷ Nótese las connotaciones negativas que suelen asociarse a cada uno de los animales de los que el Tetrarca se sirve para elaborar su peculiar definición de los celos. El camaleón, el basilisco, el topo, la sirena, el áspid, la hiena... toda una amalgama de tópicos para reflejar lo monstruoso y abominable de su obsesión, que es incapaz de controlar.

personajes, que representan respectivamente la razón —Octaviano— y la pasión —el Tetrarca—, contraposición constante, como es sabido, en el universo dramático calderoniano.

La inserción de este segundo soneto, ausente en el texto publicado en 1637, se inscribe en un proceso de revisión autorial global cuyo resultado es la existencia de dos versiones de la obra: *El mayor monstruo del mundo* y *El mayor monstruo los celos*. Lo esperable, ante una modificación de tal calado, es que la *res metrica* se vea también afectada, pero que se utilice una determinada estrofa como púlpito estratégico para la explicitación de ese proceso de reescritura a través de la inclusión en ella del nuevo título resulta ya más insólito. Esta estrategia métrica es un índice evidente de que la selección de ciertos metros obedece a finalidades muy concretas, y no sólo dramáticas, más allá del ideal de *variatio* o el gusto del público.

El caso del soneto es un buen ejemplo de ello. La aparición de esta estrofa tan poco frecuente en los textos dramáticos áureos, suele ser, como se ha visto, muy relevante por su funcionalidad estructural y temática. Acaso aprovechando su carácter cerrado y sintético, así como su extravagancia auditiva, dramaturgos como Calderón echaron mano de este metro para enfatizar los ejes clave de la comedia, yendo mucho más allá de la ambigua adscripción lopesca a la situación dramática de “los que aguardan”. Y al margen de lo intrínsecamente literario, el soneto sirve también, en el caso de *El mayor monstruo*, para dejar constancia explícita de que se ha llevado a cabo un proceso de reescritura que, culminado en una nueva obra, lleva consigo, consecuentemente, un nuevo título. Atendiendo a todo esto, no parece superfluo recordar una vez más la condición polimétrica de la comedia y su funcionalidad estructural, conceptual e incluso comercial.

BIBLIOGRAFÍA

- CABAÑAS, Pablo (1980): “Los sonetos calderonianos de *El príncipe constante*”, *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. A. M. Gordon y E. Rugg, Toronto, University of Toronto, pp. 132-135.
- BAEHR, Rudolf (1989): *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.
- CAAMAÑO ROJO, María J. (2002): “*El mayor monstruo del mundo*, de Calderón: reescritura y tradición textual”, *Criticón*, 86, pp. 139-157.
- DIXON, Victor (1985): “The uses of polymetry: an approach to editing the *comedia* as verse drama”, en *Editing the comedia*, eds. F. P. Casa y M. D. McGaha, *Michigan Romance Studies*, vol. v., pp. 104-125.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2002): “Los sonetos del Rey y la Hermosura en *El gran teatro del mundo* de Calderón”, en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, vol. II, pp. 756-774.

- GARNIER VERDAGUER, Emmanuelle (1996): "Acerca de la métrica y su función en el teatro del Siglo de Oro", en *Mira de Amescua en candelero. Actas del congreso internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, eds. A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, vol. II, pp. 181-198.
- MARÍN, Diego (1962): *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia.
- , (1983): "Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón", en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, pp. 1139-1146.
- ORDUNA, Germán (1991): "Algo más sobre la función dramática de los sonetos de *El príncipe constante*", en *Homenaje a Hans Flasche*, eds. K. H. Körner y G. Zimmermann, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 162-173.
- OSUNA, Rafael (1974): *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas. Estudio y edición*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1977): "En torno al *Príncipe constante*. La relación Fénix-Fernando", en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, eds. M. Chevalier, F. López, J. Pérez y N. Salomon, Bordeaux, Universidad, vol. II, pp. 687-698.
- RIVERS, Elias L. (1969): "Fénix's sonnet in Calderón's *Príncipe constante*", *Hispanic Review*, XXXVII, pp. 452-458.
- ROZAS, Juan Manuel (1976): *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL.
- RUANO DE LA HAZA, José M^a (1998): "Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón", *Criticón*, 72, pp. 35-47.
- VEGA, Lope de (1971): *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. y estudio preliminar de J. de José Prades, Madrid, CSIC.
- VITSE, Marc (1988): *Elements pour une Theorie du Theatre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- WILLIAMSEN, Vern G. (1977): "La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro", en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, eds. M. Chevalier, F. López, J. Pérez y N. Salomon, Bordeaux, Universidad, vol. II, pp. 883-891.
- , (1985): "A commentary on 'The uses of polymetry' and the editing of the multi-strophic texts of the spanish *comedia*", en *Editing the comedia*, eds. F. P. Casa y M. D. McGaha, *Michigan Romance Studies*, vol. V, pp. 126-145.

LAS FUENTES CLÁSICAS EN *LAS MUJERES SIN HOMBRES* DE LOPE DE VEGA: PERVIVENCIA Y TRANSGRESIÓN¹

Óscar García Fernández
Universidad de León

*Las mujeres sin hombres*² es una obra de Lope de Vega de asunto mitológico y fue publicada por primera vez en la *Decimasexta parte* de comedias en 1621. En total se conservan ocho piezas mitológicas³ inspiradas en los textos de la antigüedad clásica, sobre todo en *Las Metamorfosis* de Ovidio, y posiblemente en la traducción de Jorge de Bustamante de 1585. Pero en el caso de *Las mujeres sin hombres* nos encontramos con una comedia que no está inspirada en *Las Metamorfosis*, sino en otros autores de la tradición griega que vamos a intentar rastrear. Si bien, Lope de Vega se basó en los textos antiguos, éstos sólo fueron el punto de origen, ya que a partir de sus lecturas y conocimientos creó una obra muy diferente a las demás mitológicas.

Los héroes griegos Teseo y Jasón con Hércules al mando, arriban junto a otros soldados en el Terdemonte, río en el que se asienta la ciudad de las Amazonas (Temiscira). Allí se encuentran a Montano, único superviviente de la matanza de las Amazonas, que les refiere su historia y la de las mujeres. Los griegos deciden conquistar la ciudad y para ello mandan a Fineo y a Teseo del que se enamorara la reina Antiopía, mientras el resto consulta el oráculo de Apolo para intentar conseguir la victoria. Tras varias disputas se produce el asalto de la ciudad y la reconciliación final, formándose diferentes parejas de griegos y amazonas.

El propio Lope de Vega apunta a sus posibles fuentes en el prólogo que hace a la comedia dedicada a la señora Marcia Leonarda, seudónimo de su última enamorada Marta de Nevares y Santoyo.

Dice Lope: “hubo antiguamente muchas y en diferentes partes, de las africanas hace memoria Beroso, de las Scithicas Diodoro [...] fueron las que mataron a sus maridos y jamás fueron vencidas de Hércules si Antiopía en Temiscira no se enamora de Teseo” (*Las mujeres sin hombres*, 1621: 87); es

¹ Este trabajo está dedicado a Feli y Domingo, por todo.

² Para las citas del texto de *Las mujeres sin hombres* voy a utilizar la edición príncipe de 1621 que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, con signatura R.14.109, pp. 87-108.

³ Para un estudio más exhaustivo de las otras siete comedias mitológicas veáse Martínez Berbel (2003).

decir, apunta a Beroso como autor que trató de las Amazonas, pero Menéndez Pelayo habla de un Beroso apócrifo que corría en tiempos de Lope de Vega “forjado [...] por Juan Anio de Viterbo en el siglo xv, allí se dice que el rey de Libia, Jarbas, fue vencido por ciertas mujeres belicosas, a quienes tuvo que someterse y ceder su reino” (1956: 220).

Lope de Vega presenta en el prólogo a diferentes amazonas, pero no son las de Beroso las que nos interesan, sino las de Diodoro, que según P. Grimal (1981: 24) eran un pueblo de mujeres luchadoras descendientes del dios de la guerra Ares y de la ninfa Harmonía, con gobierno propio y una reina a la cabeza: este conflicto se ve, en el texto de Lope en el momento en que Deyanira y Antiopía compiten por reinar, siendo, al final, Antiopía la elegida.

Diodoro (1979: II, 130) sitúa a las Amazonas junto al río Termodonte, al igual que hace Lope de Vega: “si es aquesta Temiscira / y lava el pie de este monte / caudaloso Tremedonte” (1621: 88). Continúa Lope la comedia con la disputa por ser reina de Deyanira y Antiopía, siendo elegida ésta, que, a partir de ese momento, se dedica a dictar leyes al igual que hace en Diodoro⁴ la reina: “Y dio leyes por las cuales exhortaba a las mujeres a los empeños belicosos, al paso que a los hombres los reducía a condición servil y a trabajo humilde”. Es decir, Lope sigue de cerca el modelo clásico de Diodoro para presentar a las Amazonas como pueblo guerrero y sin hombres.

Continúa el relato Diodoro con Heracles:

Uno de los trabajos que Eurysteo impuso a Heracles (el hijo de Alcmena y Zeus) fue apoderarse del cinturón de Hipólita, reina de las Amazonas. Para lo cual declarólas la guerra, desbarató sus ejércitos en batalla campal y apoderándose de Hipólita y de su cingulo enflaqueció para siempre las fuerzas de aquel pueblo.

Aquí es donde encontramos el posible origen de la obra de Lope: Heracles —nombre griego de Hércules— acompañado de hombres va en busca del cinturón de Hipólita como noveno trabajo impuesto por Euristeo. Pero Lope lo transforma a su modo de hacer teatro y obvia esta parte de la historia para poder dotar de mayor protagonismo a Teseo al que incluye como compañero de Hércules. Tanto Apolodoro como Pausanias había incluido a Teseo como acompañante del tebanos en la conquista del cinturón de Hipólita.

Además Lope añade a Jasón por dos motivos: la necesidad de un medio de locomoción para llegar a Temiscira, ya que Jasón era el gran capitán de la nave Argos en la que fue acompañado de cincuenta hombres en su expedición a la Cólquide entre los que destacaban Hércules, Teseo, Orfeo, Cástor, Polux... Si bien, Hércules fue abandonado en este viaje: Apolodoro (1985: 74) nos cuenta que cuando la nave Argos se encontraba en Misia, Heracles se construyó un nuevo remo porque había roto el que tenía al remar con demasiado vigor. Mientras, Hilas, el joven protegido de Heracles se había internado en el bosque en busca de agua y estando allí, las ninfas se enamoraron de él y lo ahogaron. Polifemo oyó un grito del joven y fue junto a

⁴ Véase Lope de Vega (1956: 221).

Heracles en su busca, pero no lo encontraron y la expedición partió sin los dos héroes.

Y en segundo lugar, porque según Apolodoro (1985: 77) los argonautas pasaron en su camino a la Cólquide “costeando hasta el Termodonte y el Caucaso, llegaron al río Fasis, que está en la Cólquide”, es decir, tenemos una prueba de que Jasón conocía el lugar en que habitaban las Amazonas, por lo que podía dirigir la nave allí, si bien, no tuvo ningún encuentro con ellas.

Así, Jasón, que en un principio podía parecer fuera de lugar en la obra lopesca, aparece en la tradición clásica como jefe de una expedición en la que estaban Hércules y Teseo y conoce Temiscira con lo cual se justifica la llegada a la isla de las mujeres guerreras.

Montano es el único hombre que queda en el país de las Amazonas y es a éste a quien Hércules se le presenta como capitán de las naves griegas: “que las naves en que vengo / es una nueva invención / del valioso Jasón / que por compañero tengo”; se sigue así la tradición clásica que presenta a la nave Argos como la primera que surcó los mares.

Será Teseo el encargado de presentar a Hércules como gran héroe que ha realizado grandes trabajos:

Después que venció leones
Y Idrás si sus nombres sabes
Las estinfalidas aves,
Gigantes y Geriones
A Busiris y a Diomedes
A los hijos de Crisauro
Mató al robador Centauro [...]
Tuvo en sus hombros el mundo [...]
Y después de conquistado
Con Jasón el vellocino (1621: 89)

Hace referencia a los trabajos que Euristeo le encomendó para conseguir la inmortalidad. Habla del león de Nemea al que venció tendiéndole una trampa y, una vez muerto, tomó sus pieles y cabeza convirtiéndolas en sus símbolos. La hidra de Lerna es un monstruo que derrotó con la ayuda de su sobrino Yolao. Las aves del lago Estinfalo las derrotó con ayuda de unas castañuelas de bronce y disparándoles flechas. Diomedes, Geriones, Busiris y los Centauros fueron todos derrotados por Hércules no sólo en sus trabajos, sino a lo largo de toda su vida; lo importante es que le sirvió para conseguir gran fama como guerrero nunca derrotado. Aunque Teseo en su afán de ensalzar al héroe le atribuye la conquista del vellocino junto a Jasón, hecho que —como acabo de explicar— no realizó el tebano.

Otro de los momentos en que se habla de las hazañas de Hércules es en la presentación de Fineo ante la reina de las Amazonas:

Éste es el que a las dos sierpes,
que enviaba Juno airada,
por los celos de Alcúmena,
les apretó la garganta,
este venció las tartarias
fieras, este ató al Cerbero,

y en las bodas de Hipodamia
a los centauros lascivos (Lope de Vega, 1621: 93)

Aparecen nuevas hazañas llevadas a cabo por el héroe: siendo un niño de cuna venció a dos serpientes que le había enviado Hera, la gran enemiga de Hércules durante toda su vida, por tanto vemos que Fineo confunde diosas de la antigüedad. El haber atado al Cerbero, perro que custodiaba los infiernos, o vencer a los centauros redundaba siempre en la gloria del que luego será héroe griego por antonomasia.

Se completa la descripción de Hércules con la que añade Antiopía cuando sale a enfrentarse al ejército griego y retar a su capitán.

Al que se precia soberbio,
de que a la vista de Adlante
tuvo en sus hombros el cielo,
por Proserpina al infierno,
y que ató las tres gargantas
por donde ladra Cerbero,
al que dio muerte a la Hidra,
y al fiero animal Nemeo,
al español Gerión
y al medio caballo Neso (Lope de Vega, 1621: 94-95)

De nuevo se insiste en ensalzar los hechos de Hércules: la mayor parte de ellos impuestos por Euristeo, como vimos: vencer a la Hidra, a Nemeo, a Gerión o al centauro Neso.

Además tenemos reflejados en la obra de Lope los hechos heroicos de los capitanes de Hércules: Teseo y Jasón. Dice Fineo a Antiopía: "Aquí viene el gran Teseo / el que con industria y armas / mató al Minotauro" (1621: 94). Aparece Teseo como vencedor del Minotauro que se encontraba en Creta; a esto, se le añade la descripción física: "lindo talle, hermosa cara / [...] alto, blanco, buena cara, / discreto, galán" (1621: 94), a través de la que empieza a enamorarse la reina amazona.

Será la propia reina Antiopía la que retoma estos datos que le proporciona Fineo a la hora de retar a los griegos y apremia a Teseo diciéndole: "Pues venciera el Minotauro / si una mujer con su ingenio / no le diera el hilo de oro / de aquel laberinto ciego" (1621: 94). Insiste la reina en que la victoria sobre el Minotauro se produjo gracias a la ayuda de Ariadna, se muestra así gran interés en ensalzar a las mujeres: "mayor valor que los hombres, / y más generoso esfuerzo" (1621: 95).

En lo que respecta a Jasón encontramos una situación paralela; Fineo lo nombra, pero Antiopía ya ha oído hablar de sus hechos más importantes: "él que robó las manzanas / y el vellocino de oro, / mató la sierpe encantada, / dueño de la gran Medea" (1621: 94); hazañas que retoma Antiopía: "Pues Jasón [...] / trajera del fértil reino / de Colcos el vellocino / no ayudándole a emprenderlo / su enamorada Medea" (1621: 95), dando, de nuevo, gran importancia a que Jasón logró sus mayores éxitos gracias a la ayuda de una mujer: Medea.

Mientras Teseo va a negociar con las mujeres la paz, el resto de los griegos conducidos por Montano se dirigen al oráculo de Marte en busca de una respuesta a la guerra que se les avecina. Les responde Marte:

Cuando griegos valerosos,
el mayor poder del suelo,
venza esos pechos famosos,
bajarán del tercer cielo
ramos de oliva amorosos,
y entonces con los leones
harán las mansas corderas,
vida en perpetuas uniones (1621: 96)

Al complicado oráculo es Montano, personaje creación de Lope, el encargado de dar una interpretación:

Dice que el mayor poder
griegos os ha de vencer.
Yo presumo que el mayor
del mundo el poder de amor,
y que este debe de ser
bajar del tercero cielo
los ramos de oliva al suelo
paz presumo que será,
pues Venus en el está,
y casamientos recelo
que el juntarse los leones
a las corderas bien muestra
en tan perfectas uniones (1621: 96)

Es aquí donde se plantean las futuras uniones de griegos y Amazonas, así como el conseguir la paz con la mediación del amor, en este caso, reflejado a través de Venus, diosa que se encuentra en el tercer cielo.

Se observa un conocimiento de la antigüedad clásica en Lope de Vega, que respeta en la aparición del oráculo de Marte y en el tratamiento de los capitanes griegos. La vida de Hércules la encontramos en Apolodoro (1985), en Diodoro (1979) y en otros autores de la antigüedad. La vida de Teseo aparece en la *Teseida* y la de Jasón sobre todo en *Las Argonáuticas* (1996) de Apolonio de Ródas⁵.

Pausanias en su *Descripción de Grecia* (2000: 33-34) dice:

Al entrar en la ciudad se ve la tumba de la Amazona Antíopa que fue raptada por Piríto y Teseo, mientras que en un poema de Hegias de Trecén refiere de ella lo siguiente: Heracles, cuando estaba sitiando Temiscira, junto al Termodonte, no podía ocuparla, y Antíopa, enamorada de Teseo —que acompañaba en esta expedición a Heracles— entregó a traición la ciudad.

Por tanto, no es circunstancial la presencia de Teseo junto a Hércules y que sea éste el enviado a la ciudad en busca de la paz y de una posible conquista pacífica. Autores como Apolodoro, Filocoro, Plutarco, y Diodoro sitúan en el noveno trabajo de Hércules a Teseo.

⁵ Para una información más detallada de las fuentes clásicas en las que aparecen las vidas y hechos de estos personajes véase Grimal (1979).

Hércules, a petición de Euristeo debía conseguir el cinturón de la amazona Hipólita. Este cingulo había sido entregado por Ares y según Apolodoro “era símbolo de su soberanía” (1985: 110), además añade el compilador griego que Admete, hija de Euristeo, era quien quería el cinturón. En principio Hipólita acepta entregárselo a Hércules, pero Hera, la enemiga del tebano, disfrazada de amazona alborota a éstas diciendo que los extranjeros habían raptado a la reina que había subido al barco griego, y así, las Amazonas atacan valientemente y Heracles piensa en que ha sido traicionado y mata a Hipólita. Además, a este trabajo hace referencia Pausanias (2000: 208): “También están esculpidos en Olimpia la mayor parte de los trabajos de Heracles [...] encima de la puerta de la nave posterior está quitando el cinturón a la Amazona”.

Encontramos el origen de la lucha contra las Amazonas en el texto lopesco y el porqué de Teseo como emisario griego. El propio Teseo organizó según Ferecides, Helénico y Herodoro⁶ una expedición posterior a la de Hércules al país de las Amazonas.

Teseo debió engañar a la reina de las Amazonas que había ido a recibirle y a entregarle un presente aprovechando para raptarla. El nombre de la amazona varía según los autores, en Diodoro (1979: II, 433) tenemos Antíope; en Apolodoro, Menalipe y en los tres anteriores Hipólita.

En casi todos los textos griegos Teseo se casa con la amazona y, debido a su rapto, el resto de las Amazonas invaden el Ática y ocupan gran parte de Atenas donde se desarrolla la guerra en la que según Diodoro (1979: II, 434) Antíope lucha junto a Teseo frente al resto de las Amazonas y muere por una flecha de Molpadia a la que luego mata Teseo.

Pausanias añade a este suceso su propia versión:

Cerca del hero de Pandión se halla el sepulcro de Hipólita [...] cuando las Amazonas, que lucharon con los atenienses por causa de Antíopa, fueron vencidas por Teseo, sucedió que la mayoría de ellas murieron en el combate, pero Hipólita, hermana de Antíopa, y jefa entonces de las mujeres consiguió refugiarse con unas pocas en Mégara (2000: 162)

Aquí Hipólita y Antíopa son hermanas, siendo la segunda la nueva reina al mando de los ejércitos en la lucha contra los griegos.

Los nombres de las Amazonas en la obra de Lope —como he tratado de reflejar— están presentes en los textos clásicos: Antiope, Hipólita y Menalipe son los posibles nombres de la reina en la expedición de Teseo o en la de Hércules. Además se añade Deyanira que será la mujer de Hércules en Diodoro (1979) y Apolodoro (1985). A esto se debe sumar que será la amazona con la que se emparejara Hércules al final de la obra.

Así, he intentado rastrear las posibles fuentes de la antigüedad clásica en las que se pudo basar Lope de Vega para la composición de esta comedia *Las*

⁶ Ferecides 3F 151, Helénico 4F 166, Herodoro 31F 26, véase Ruiz de Elvira (1982: 365 y ss).

mujeres sin hombres. Tenemos una serie de elementos que se mantienen, debido seguramente a que son personajes conocidos en la época, si bien, hemos visto que son presentados junto a sus hazañas principales y siempre ensalzados por Lope para que el contraste con las Amazonas sea mayor, ya que se insiste en que Teseo y Jasón fueron ayudados por mujeres para realizar sus proezas. Las Amazonas son un pueblo belicoso dispuesto a luchar, y más, desde el momento en que ven a su reina enamorada a punto de entregar la ciudad a los griegos. Incluso Deyanira traiciona a su reina y se va a luchar junto a Hércules, situación que, como veíamos, se producía con Hipólita luchando junto a Teseo frente a sus propias compañeras.

Pero Lope de Vega llega hasta aquí, conoce las fuentes, respeta a los personajes masculinos, más conocidos, sin duda, que los femeninos por el público del corral, pero impone su genio creador y supera a sus fuentes. Presenta a Jasón dolido con Teseo porque éste se ha quedado en la ciudad a la que fue como emisario en busca de paz y permaneció demasiado tiempo. Así, en la antigüedad nunca los capitanes se van a enfrentar entre sí, pero sí en Lope: primero Jasón piensa que Teseo es retenido contra su voluntad:

Aunque mil veces decía,
que de tu parte venía,
nunca me dieron lugar,
de suerte que he sospechado,
que no es gusto de Teseo,
a quien como Ulises veo,
de su hermosura olvidado
y en poder de su enemigo (1621: 101-102)

Si bien es cierto que ya muestra sus dudas al compararlo con Ulises que, estando con Circe, se abandonó a los placeres carnales olvidándose de su objetivo de regresar a Ítaca.

Pero poco después, los griegos van a asaltar la ciudad y Jasón lo hace dolido, ya no le mueve la venganza del mal que le han hecho a su amigo Teseo, sino que la venganza ahora la centra en el propio Teseo:

Esto pensaba yo hacer
Teseo por tu venganza,
pero ya que se que vives
por deshonra de tu patria,
el primero serás tú,
para quien saque la espada (1621: 104)

Por tanto, Jasón se quiere vengar del hombre que le acompañó en su conquista del vello cino y del que le suponemos no sólo compañero de viaje, sino amigo. El mismo dolor que le produce a Hércules ver que su compañero les ha abandonado.

Teseo	¡A! Valiente general ¡A! Soldados de mi patria ¿No me conocéis?
Hércules	¿Quién eres que desde el muro nos llamas?
Teseo	Teseo soy
Jasón	¿Tú?
Teseo	Yo soy.

LAS FUENTES CLÁSICAS EN *LAS MUJERES SIN HOMBRES* DE LOPE DE VEGA: PERVIVENCIA Y
TRANSGRESIÓN
Óscar García Fernández

Jasón	Sospecho que nos engañas, pero ¿Quién sino tu agora entre mujeres se hallara?
Teseo	¿Pues Jasón tu hablas así?
Hércules	Jasón como debe habla, tú no, que negar no puedes que entre mujeres te hallas (1621: 104).

Hércules siente el mismo dolor y pena que Jasón y por ello le da la razón ante el abandono de Teseo, quien a su vez está dolido con los otros griegos. Como intenté ver, el oráculo de Marte es quien les muestra a los griegos que la victoria se debe producir a través del amor y no de las armas, por tanto es este otro de los elementos transgresores que presenta Lope de Vega, los grandes guerreros griegos van a recurrir al amor y no a la espada para conseguir una victoria sobre las mujeres. Como se ve, Lope de Vega tiene gran aprecio por las mujeres y las muestra dispuestas al combate, si bien, son derrotadas por amor, única manera de resolver con decoro el conflicto que se ha planteado en las tablas.

Hay una pervivencia de las ideas de los textos antiguos pero son modificadas al gusto del público de la época. No debemos olvidar que la obra fue representada en el corral y que por tanto, debe respetar al público que es el que paga por verla. No podía dejar a las mujeres en mal lugar y decide recurrir a esta especie de parodia para resolver las luchas que comienzan como combate y acaban como encuentro amoroso. Recrea a los personajes pero plantea un juego de honor tan del gusto de la época: puede que estemos ante el primer héroe griego que sea vencido por una mujer: el amor que siente Teseo por Antiopía es correspondido, pero Lope de Vega hace que ambos personajes reaccionen ante la inminente lucha y se vaya cada uno por un lado, aunque no va a más la posible reacción negativa de Hércules y Jasón, puesto que ambos también acaban enamorados de una amazona, por lo que les es más fácil perdonar a su amigo Teseo.

Hércules propone la solución a los problemas, basada siempre en el respeto a las mujeres, ya que los hombres sólo podrán llevarse a Grecia a la mujer que les corresponda.

Como la reina conceda
que pueda cualquier soldado
llevar la mujer que quiera,
como ella no se resista
y su persona aborrezca
que en tal caso es razón,
que ninguno las ofenda. (1621: 108)

Y acaba la comedia con Hércules junto a Deyanira, Teseo con la reina Antiopía, Jasón con Menalipe, el gracioso Fineo con Hipólita y abundando la reina en la importancia de las mujeres sin hombres, aunque también reconoce “no los hay sin ellas”, cerrando así esta comedia con un tono un tanto burlesco para lo elevado del tema de los héroes griegos.

BIBLIOGRAFÍA

- APOLODORO (1985): *Biblioteca*, ed. y trad. M. Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Gredos, col. Biblioteca Clásica.
- APOLONIO DE RODAS (1996): *Las argonáuticas*, ed. M. Valverde Sánchez, Madrid, Gredos, col. Biblioteca Clásica.
- GRIMAL, Pierre (1979): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio (2003): *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias de inspiración ovidiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- PAUSANIAS (2000): *Descripción de Grecia, Ática y Élide*, ed. y trad. C. Azcona García, Madrid, Alianza Editorial, col. Clásicos de Grecia y Roma.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio (1982): *Mitología clásica*, Madrid, Gredos.
- SICULUS, Diodorus (1979): *Books*, ed. y trad. C. H. Oldfather, tomos II y III, London, Heinemann Ltd, col. Loeb Classical Library.
- VEGA, Lope de (1621): *Decimasexparte de comedias de Lope de Vega*, Madrid, pp. 87-108.
- , (1956) *Obras completas*, ed. M. Menéndez Pelayo, vol. 188, Madrid, Atlas, col. Biblioteca de Autores Españoles.

LAS POSIBILIDADES DRAMÁTICAS DE LA HISTORIA DE BARLAAM Y JOSAFAT: DE LOPE DE VEGA A SUS EPÍGONOS¹

Alejandro García Reidy
Universitat de València

La historia de la vida del príncipe indio Bodhisatva, más conocido por el nombre de Buda, fue recogida por primera vez en los distintos textos sánscritos que narraban las leyendas que se habían creado en torno a esta figura. Dicha historia, que contaba cómo el príncipe había descubierto el carácter doloroso y mortal de la existencia humana y había abandonado su vida placentera en palacio a favor de un modo de vida contemplativo, pasó a incorporarse a la literatura árabe bajo la forma de un relato sapiencial. De ahí pasó a Europa, donde no sólo los cambios fonéticos transformaron el nombre original de Bodhisatva en el de Josafat, sino donde también se produjo la necesaria cristianización del mito —atribuida durante mucho tiempo a San Juan Damasceno—, por la que la historia ejemplar original se transformó en la historia piadosa de dos santos: Josafat, un príncipe pagano que se convirtió al cristianismo y renunció a su reino para seguir el camino de Dios, y Barlaam, el viejo ermitaño que le instruyó en la doctrina de la salvación. El éxito que esta cristianización de la leyenda tuvo en toda Europa fue tremendo, tanto que terminó por canonizar oficialmente a Josafat y a Barlaam, y su historia se incorporó en las compilaciones hagiográficas más importantes. En España se difundió en la Edad Media a través de dos versiones, y su influencia se dejó sentir también en los varios *exempla* de la leyenda incorporados al *Sendebär*, e incluso en don Juan Manuel, quien se inspiró en dicha historia para elaborar parte de su *Libro de los estados*².

La fortuna de esta leyenda piadosa se mantuvo con vigor a lo largo de todo el siglo XVI, cuando se empleó en la polémica sobre la existencia del libre albedrío que se entabló entre católicos y protestantes (Cañizares, 2000: 260). Fue entonces, en la estela de las virtudes doctrinales que rodeaban la historia,

¹ El presente trabajo se ha beneficiado de mi participación en el proyecto de investigación «Diccionario de argumentos del teatro de Lope de Vega», dirigido por el Dr. Joan Oleza Simó (Universitat de València) y financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología —referencia BFF 2003-06390— y por fondos FEDER.

² Para la transmisión de la leyenda india hasta Europa y su pervivencia a lo largo de la Edad Media, puede consultarse el estudio de Susnigtha Dey (1981), así como la introducción de Cruz Palma (2001).

cuando se aprovecharon por vez primera las posibilidades dramáticas que presentaba la leyenda de Barlaam y Josafat para ponerla en escena. García Soriano (1927: 632-636) dio noticia de la existencia de un borrador inconcluso de una obra titulada *Tragicomedia Tanisdorus*, pieza pensada para la representación en el colegio de los jesuitas de Sevilla y cuyo argumento es un trasunto de la leyenda del príncipe Josafat.

Sin embargo, es la comedia de Lope de Vega titulada *Barlaam y Josafat*, terminada a principios de 1611, la versión dramática más conocida de la leyenda. El Fénix fue el primero en escribir una comedia para un público de corral basada en la vida de los dos santos, inscribiéndola dentro del sistema dramático de la Comedia Nueva y aprovechando las posibilidades que le brindaba un género tan específico como el hagiográfico, pero no fue el único, pues dramaturgos posteriores también recurrieron a la leyenda como argumento para algunas comedias. Mi intención es ofrecer una consideración acerca del diverso tratamiento al que fue sometida la historia de Barlaam y Josafat durante su periplo sobre el escenario, centrándome principalmente en qué conflictos se escogen para articular las tramas y en el uso de rasgos propios de otros géneros.

Recordemos brevemente el argumento de la comedia de Lope: Josafat, príncipe indio que ha vivido recluido por el rey en un lujoso palacio desde que nació para evitar que se cumpla el vaticinio de un horóscopo, según el cual se convertirá al cristianismo, logra permiso de su padre para salir al exterior. Allí queda impresionado por todo lo que ve, pero descubre la existencia de la enfermedad, la vejez y la muerte. De vuelta a palacio, Josafat es instruido en el cristianismo por Barlaam, un ermitaño enviado por Dios para convertir al príncipe. Josafat se bautiza, lo que provoca la furia de su padre, quien trata de obligar a su hijo a que abjure del cristianismo empleando una serie de engaños, de los que el príncipe sale victorioso con ayuda de la fe. El rey finalmente desiste de su propósito y entrega a su hijo la mitad del reino. Sin embargo, cuando la mayoría de los súbditos se marchan con Josafat, el rey termina por convertirse al cristianismo y se reconcilia con su hijo. La comedia concluye cuando Josafat, tras morir su padre, abdica de la corona para retirarse a un páramo y vivir como un ermitaño junto a Barlaam.

No se está seguro de cuál fue la fuente de la que se sirvió Lope para elaborar la traza de su comedia, pero es posible que conociera la leyenda a través de la traducción al español hecha por Juan de Arce Solorceno y publicada en 1608 con el título de *Los dos soldados de Cristo* (Cruz, 1999). En todo caso, un cotejo entre esta versión y la comedia revela que el Fénix siguió de cerca la línea argumental de la leyenda, eliminando o reduciendo drásticamente sólo los episodios meramente catequísticos, como las largas enseñanzas doctrinales de Barlaam a Josafat, pero manteniendo la fábula novelesca. Sólo hay una significativa alteración respecto al original, y es que Lope termina su comedia cuando el príncipe renuncia al trono y se marcha al páramo, dejando de lado una última parte que narra el encuentro de Josafat con

Barlaam y la muerte de ambos en olor de santidad³. Enseguida veremos a qué se debe este cambio.

Cabe señalar que, aunque uno de los rasgos de la comedia de santos que la crítica recuerda constantemente es la falta de cohesión estructural, como si se tratara de una taracea de escenas que se articula exclusivamente en torno a la figura del protagonista⁴, *Barlaam y Josafat* presenta una trama bien trabada, con una intriga unitaria que desarrolla el proceso de conversión de Josafat a través de tres vertientes diferentes⁵. Por un lado, se pone en escena el conflicto central entre el politeísmo —esto es, las fuerzas demoníacas— y el cristianismo, que es el que dota de significado último a la comedia. En segundo lugar, dicho conflicto se manifiesta concretamente en el enfrentamiento que se produce entre el rey y el príncipe: aquél, guiado por el error, trata de impedir que Josafat se convierta al cristianismo para que no renuncie a la corona, pero finalmente es convencido por su hijo. En tercer lugar existe un conflicto de carácter más secundario, en el que interviene el personaje de Leucipe, una hermosa princesa capturada en la guerra que se enamora de Josafat y trata de hacer que le corresponda; el príncipe, no obstante, logra superar las tentaciones y mantiene su propósito de ofrecer su castidad a Dios. En último término, estos tres conflictos, desde el central hasta el periférico, no son más que la plasmación en escena de los tres enemigos a los que se puede enfrentar el santo en su trayectoria vital (Garasa, 1960): el Demonio —identificado en la comedia con el politeísmo—, el Mundo —representado por el poder real al que renuncia Josafat— y la Carne —la hermosa Leucipe y su interés amoroso hacia Josafat—.

Este segundo conflicto, el del enfrentamiento entre el rey y el príncipe, reproduce la oposición típica de la comedia barroca entre los valores representados por la figura paterna y los encarnados por el hijo, sólo que se da aquí una traslación al plano religioso, con lo que la usual oposición orden/deseo se sustituye por la de paganismo/cristianismo. Pero, además, este conflicto determina la estructura misma de la comedia, que se articula en una fábula con una tensión *in crescendo* basada en la relación entre el rey y el príncipe. Así, se parte de una situación inicial en la que Josafat ya no acepta seguir encerrado en palacio más tiempo y pide a su padre permiso para salir. De ahí se pasa en el

³ Difiero en este aspecto de la opinión expresada por Óscar de la Cruz en su citado artículo (1999: 75), donde afirma que la versión de Lope está “tan alejada del original”. El Fénix —especialmente en comparación con las otras versiones dramáticas—, mantiene los episodios fundamentales de la leyenda, que desarrolla de idéntica manera, y se abstiene de introducir nuevas peripecias o personajes.

⁴ Elisa Aragone (1971: 56), apoyándose en las consideraciones del barón Von Schak, señaló que la falta de unidad de las comedias de santos era una constante en este tipo de comedias. Morrison (2000: 25), en el estudio más reciente de este género en Lope de Vega, afirma que en estas comedias “often, unity is absent, plot is scanty, and character development is illogical”. Véase también el artículo de Aparicio Maydeu (1993) sobre la importancia de la *varietas* y la *admiratio* como fundamentos de la concepción dramática de las comedias de santos.

⁵ Ya Diego Marín (1958: 139-40) afirmó que *Barlaam y Josafat* estaba mejor construida que otras comedias hagiográficas del Fénix, aunque seguía considerando que el dramaturgo recurrió a la técnica episódica sin aprovechar plenamente las posibilidades que ofrecía la historia.

segundo y principios del tercer acto a un conflicto abierto al convertirse Josafat, quien se enfrenta a lo largo de las escenas a los intentos del rey de que renuncie, situación que llega al límite cuando el rey divide el reino en dos. El final del tercer acto marca el restablecimiento del orden, con un Josafat triunfante que convierte a su padre y alcanza así la categoría de santo. El carácter central de este conflicto entre el rey y el príncipe se observa claramente en este final de la comedia, cuando aquél se convierte y muere, permitiendo a Josafat, una vez coronado, abandonar las posesiones mundanas por la vida espiritual. En la leyenda, como he señalado, la historia prosigue al acudir Josafat en busca de Barlaam y concluye con la muerte de los dos. Lope, por el contrario, decidió vertebrar su comedia no sólo a partir del proceso de conversión y superación personal de Josafat (Summer, 1993), sino que además concedió una importancia estructural a un conflicto tan característico de la Comedia Nueva como la oposición entre padre e hijo, que marca la apertura, la conclusión y el desarrollo mismo de la trama.

Otro de los rasgos del género hagiográfico que ha sido destacado por la crítica es su carácter ecléctico, que le permite asumir elementos propios de géneros tan distantes como la comedia amorosa o el drama novelesco (Garasa, 1960: 6; Maydeu: 1993: 147-150). En el caso de *Barlaam y Josafat*, hemos visto que la acción se desarrolla en un espacio palatino y tiene por protagonista a un príncipe —posición social a la que renunciará en aras de una vida humilde⁶—, elementos que vienen a Lope determinados por la fuente, pero que a la vez le permiten recurrir a temas propios de otro género —en este caso, el drama palatino— para perfilar ciertas características de los personajes principales y las situaciones⁷. Ya Montesinos, en su análisis de la comedia, señaló que en *Barlaam y Josafat* el Fénix ensayaba “nuevas armonizaciones en comedias sacras y en espectáculos profanos” (Vega, 1935: 189)⁸, y destacó, por ejemplo, que el motivo del horóscopo o el del príncipe encerrado son característicos de dramas no hagiográficos.

Este último, el del príncipe que vive encerrado en palacio, se plantea en determinados lugares de la comedia a partir de rasgos que responden a la cuestión de la *imago regis*, es decir, la manera en la que la figura del monarca se hace presente ante la sociedad y en la relación que debe mantener con sus súbditos. Con Felipe III se potencia el proceso de distanciamiento respecto a estos súbditos iniciado en el final del reinado de Felipe II —como ha estudiado Bouza (1998)—, que se manifiesta especialmente a través del valido como figura de mediación. McKendrik (2000) ha puesto de relieve cómo dicha cuestión halla eco en una serie de obras de corte histórico y palatino del Fénix, quien se inclinaba por la tesis defendida, por ejemplo, por Juan de Mariana,

⁶ Sobre una tipología de los santos que incluya la vertiente sociológica, véase Sirera (1991). La clasificación propuesta por Dassbach (1997) ofrece una categorización a partir de las virtudes religiosas de los protagonistas y no toma en consideración la procedencia social del santo.

⁷ No olvidemos que Lope compone *Barlaam y Josafat* en una época en la que está explotando las posibilidades dramáticas que le ofrecen los dramas palatinos e históricos. Para las características de este período dramático del Fénix, véase Oleza (1997).

⁸ Cito siempre a partir de esta edición de *Barlaam y Josafat*.

según la cual el rey —herencia del modelo renacentista— debía mostrarse cercano y accesible a sus servidores. Así, cuando Josafat sale por primera vez de palacio, uno de los danzantes encargados de hacer placentera la visita del príncipe exclama: “No sé por qué le guardava / su padre, pues es tan bello / como el sol, riyendo el alba” (p. 17). Más adelante, al convertirse Josafat, uno de los consejeros del rey se lamenta de no haber mantenido al príncipe aislado de sus vasallos, idea que resume con una bella imagen poética: “Los reyes han de ser como las cumbres, / cuya niebe no más que el sol la toca” (p. 64). Puesta en boca de un consejero que persigue el cristianismo, la metáfora refleja lo opuesto al ideal del buen monarca. No es casualidad, pues, que Lope recurra a una imagen casi idéntica a la que empleó un par de años antes en su drama histórico *El duque de Viseo* (Vega, 1966: 36), donde también se condena el distanciamiento del rey:

Los reyes son como la nieve,
que tratados, se deshacen.
Para ser mirados nacen,
nadie a tocarlos se atreve.
Conservar esta blancura
conviene a la Majestad.

La similitud es evidente, y es que el Fénix supo aprovechar como pinceladas sueltas elementos presentes en otros géneros para caracterizar su trama en *Barlaam y Josafat*.

El personaje de Josafat, por su parte, no sólo responde a la figura del pagano que se convierte y llega a la santidad, sino que además se construye a partir de rasgos del príncipe ideal. El primero de ellos será el mostrar una tendencia natural a recompensar a aquellos que le prestan un buen servicio, como hace con uno de los servidores de palacio cuando éste le revela las causas de su encierro o cuando entrega una sortija a uno de sus tutores después de que éste haga un panegírico de las mujeres. Es, además, un soberano que demuestra un aprecio por la pintura al descubrir su existencia y que no sólo elogia a los maestros artistas —“al arte pueden llamarla / divina, y a los pintores, [...] / sagrados imitadores / del cielo” (p. 22)—, sino que encarece que sean objeto de especial consideración —“no he visto cosa más digna / de galardón y alabanza” (p. 23)—. Este elogio no es gratuito, sino que remite a la reivindicación de los pintores de obtener un reconocimiento social como artistas y no meros artesanos, posición que defendía Lope y que éste relaciona en varias ocasiones —*ut pictura poesis*— con la consideración misma que los escritores deben recibir (Portús, 1999).

La diferencia entre el príncipe y su padre se manifestará plenamente cuando el rey decida partir el reino en dos y “la gente de más balor” decida seguir al virtuoso Josafat. La multitud, encarnada sobre el tablado por esas voces carentes de corporalidad que provienen del fondo del escenario, irrumpe así como un personaje más a través de este recurso teatral, empleado por Lope en otras comedias suyas (Kirschner, 1998):

<i>Araquis</i>	Vozes dan.	
<i>Rey</i>	Estoy temblando.	
<i>Araquis</i>	¡Ola!, ¿qué es esse ruido?	
<i>Zardán salga</i>		
<i>Zardán</i>	Basta, supremo señor, que tras Josafat se va la gente de más balor y todos diçiendo ya que su ley es la mexor. ¿No escuchas las voces?	
<i>[Rey]</i>		Sí
	<i>Dentro</i>	
<i>[Voces]</i>	¡Cristo viva, Cristo viva!	
<i>Rey</i>	Todos se van, ¡ay de mí! Si esto es verdad, ¿en qué estriva este error que reyna en mí? (p. 110)	

Esta anagnóris final posibilita el arrepentimiento del rey y su conversión. Con ello se soluciona el conflicto central a partir de las convenciones del género hagiográfico —conversión voluntaria y no derrota militar, como sucede, por ejemplo, en *Despertar a quien duerme*, donde también existe un enfrentamiento entre un rey y un joven familiar suyo que recurre a las armas para derrocarlo—. En definitiva, encontramos un conflicto propio de la Comedia Nueva que estructura la historia a través de las convenciones de la comedia de santos pero que a su vez toma elementos de otros géneros.

Pasaré ahora a considerar brevemente las principales características de una serie de comedias que llegan hasta el barroquismo tardío del siglo XVIII y que también se inspiraron en la leyenda de Barlaam y Josafat. En ellas encontramos un tratamiento diferente de la leyenda que la hecha por Lope, caracterizadas principalmente en el empleo de recursos propios de géneros como la comedia o el drama novelesco y el desplazamiento del conflicto entre el rey y el príncipe a un plano secundario en beneficio de la aparición de una intriga secundaria⁹. La versión impresa de la propia comedia de Lope, publicada póstumamente en la *Parte XXIV perfeta* (Zaragoza, 1641), es en realidad una refundición posterior del original, en la que los episodios debidos a la pluma del Fénix se condensan en los dos primeros actos, a los que se añade un nuevo tercer acto¹⁰. Como consecuencia de este reajuste, la armazón estructural desplegada por Lope queda modificada y la trama ya no se desarrolla a la par que va evolucionando el conflicto entre el rey y el príncipe. De entrada, la muerte del padre de Josafat queda relegada a una posición menos importante,

⁹ Existe otra comedia anónima relativa a la leyenda, *El prodigio de la India, San Josafat rey*, que no trataré aquí por conservarse sólo su primer acto. No he podido manejar la comedia *Los defensores de Cristo, Barlaam y Josafat*, publicada en un volumen espúreo de la parte XLVII de la colección de «Diferentes autores» y del que se conserva sólo un ejemplar en Bolonia: véase Profeti (1988: 162, 164-65).

¹⁰ Por desgracia, sigue siendo un texto empleado por la crítica a pesar de que Montesinos diera a conocer la versión original del manuscrito autógrafo. Puede consultarse en la edición de Aguilar (Lope, 1947), que reproduce la de la BAE.

al final del segundo acto, mientras que la acción continúa en el tercer acto fuera de palacio, en un páramo donde habitan unos pastores, y se centra no sólo en Josafat y las tentaciones que padece, sino también en otros dos personajes: por una parte, un gracioso llamado Bato —tipo dramático ausente en el original de Lope—, que se hace ermitaño siguiendo el ejemplo de Josafat y protagoniza una serie de escenas cómicas; por otro lado, la princesa Leucipe, convertida en pecadora arrepentida que muere abrazada a la cruz, escena que pasa a desempeñar la función de cierre de la obra.

Más notables son las transformaciones que sufre la leyenda en la anónima *Los dos luceros de Oriente*, que conservamos sólo en forma manuscrita (BNM, Mss. 15259). El planteamiento inicial parece el mismo que en la versión de Lope: Josafat, príncipe de Persia, vive encerrado en palacio para que no descubra la existencia del cristianismo y se convierta. Josafat, a pesar de su situación, no cuestiona la voluntad de su padre —“e de callar y sufrir. / [...] es rey i basta” (f. 3,)—, a quien de hecho no llega a conocer personalmente hasta el inicio de la tercera jornada. En dicho momento, habiéndose ya convertido el príncipe, el rey trata de engañarlo para que repudie el cristianismo, pero la aparición milagrosa —y tramoyística— de Barlaam logra que el rey descubra su error y se convierta. Y así, en el intervalo de una escena, surge y desaparece la posibilidad de que haya un conflicto centrado en el rey y el príncipe. La acción, por el contrario, se articula de un modo mucho más fragmentario que en la comedia de Lope. El primer acto presenta la relación amorosa que se surge entre Josafat y la infanta Ismenia, hija del rey de Chipre que consigue entrar donde vive encerrado el príncipe atraída por la fama de su belleza. Josafat, deseoso de colmar su amor, llega incluso a irrumpir en la habitación de Ismenia, como si de un galán de comedia se tratara. Sin embargo, lo sucedido en esta jornada inicial no tiene repercusiones en la segunda, que se centra en gran medida en la conversión de Josafat al cristianismo gracias a las enseñanzas de Barlaam y que concede además un gran volumen textual —unos cuatrocientos versos— a una larga relación destinada a dar al público información sobre Ismenia y otro personaje llamado Baraquías. La tercera jornada, por su lado, aparte de la conversión del rey, presenta una larga escena dedicada a las obras de caridad de Josafat y concluye con la renuncia del príncipe al trono. Todo ello sazonado con las intervenciones constantes del gracioso Zoquete, que salpica de comicidad la mayoría de las escenas de la comedia.

Ya del siglo XVIII son otras dos comedias que han llegado a nosotros, ambas en forma manuscrita. La primera es *El príncipe del desierto y ermitaño de palacio*, de Diego de Villanueva y José de Luna. A lo largo de sus más de 4.000 versos se recogen los principales episodios que dan forma a la leyenda de Barlaam y Josafat, como la escena en la que el príncipe descubre la existencia de la enfermedad, la vejez y la muerte, o cuando Barlaam le enseña la doctrina cristiana, e incluso cuando el rey intenta engañar a su hijo para que abandone el cristianismo. Pero esta trama llega a quedar desplazada a un segundo plano durante los dos primeros actos por la irrupción de una historia completamente ajena a la leyenda original —Josafat, de hecho, tarda más de

seiscientos versos en aparecer en escena por primera vez—, centrada en los amores entre Porcia y Barraquías y en la que se incluyen naufragios, hermanos que guardan celosamente el honor de la familia e incluso duelos a la manera de la comedia urbana.

En la anónima *Los dos luceros de Oriente* (BNM, Mss. 14633) —la más compleja escenográficamente— también se sigue de forma laxa la leyenda original, pues las escenas fundamentales de la historia de Josafat sufren pequeñas alteraciones que les confieren un carácter original. Valga como ejemplo el que Josafat recurre a un engaño para lograr que Barlaam lo bautice delante de su padre sin que éste sea consciente de lo sucedido, estratagema que no está presente en ninguno de los casos anteriores en los que se dramatiza la escena del bautismo. Incluso el final es diferente, pues el rey, tras convertirse, decide vivir en el páramo como un eremita con su hijo. A todo ello hay que sumar la presencia de una intriga secundaria, con una relación amorosa entre dos parejas y una anagnórisis familiar, para comprobar que, aunque se sigue más de cerca la historia original que en los casos anteriores, sigue primando una doble acción dramática poco trabada y episódica.

En conclusión: las obras posteriores a las del Fénix son magníficos ejemplos de la ductilidad genérica de la comedia hagiográfica y, aunque amplifican un recurso que ya había empleado Lope, éste sitúa la historia de Barlaam y Josafat en unas coordenadas dramáticas propias, con una trama muy bien estructurada y articulada en torno a una serie de elementos que no sólo responden las convenciones teatrales de una época, sino también a algunas constantes del propio dramaturgo. Una leyenda, la de los dos santos de la India, que alimenta los tablados españoles durante más de cien años y forja una trayectoria teatral todavía por redescubrir.

BIBLIOGRAFÍA

- APARICIO MAYDEU, Javier (1993): “A propósito de la comedia hagiográfica barroca”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, 2 vols., ed. M. García, Salamanca, Universidad de Salamanca, vol. I, pp. 141-51.
- ARAGONE TERNI, Elisa (1971): *Studio sulle “comedias de santos” di Lope de Vega*, Messina-Firenze, Casa Editrice d’Anna.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando (1998): *Imagen y propaganda: capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal.
- CAÑIZARES, Patricia (2000): “La *Historia de los dos soldados de Cristo, Barlaam y Josafat* traducida por Juan de Arce Solorzeno (Madrid 1608)”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 19, pp. 259-71.
- CRUZ PALMA, Óscar de la (1999): “El *Barlaam y Josafat* de Lope de Vega”, en *Anuario Lope de Vega*, 5, pp. 73-82.
- , (2001): *Barlaam et Josaphat. Versión vulgata latina con la traducción castellana de Juan de Arce Solorzeno (1608)*, Madrid y Bellaterra, CSIC-UAB.

- DASSBACH, Elma (1997): *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York, Peter Lang.
- DEY, Susnigdha (1981): "Adaptación de una leyenda de la India al teatro de Lope", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. M. Criado, Madrid, Edi-6, pp. 241-45.
- [*Los dos luceros de Oriente*] (s. XVII): Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 15259, ff. 1_r-38_v.
- [*Los dos luceros de Oriente*] (s. XVIII): Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 14633, ff. 1_r-20_r.
- GARASA, Delfín Leocadio (1960): *Santos en escena (estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega)*, Bahía Blanca: Instituto de Humanidades-Universidad Nacional del Sur.
- GARCÍA SORIANO, Justo (1927): "El teatro de colegio en España", en *Boletín de la Real Academia Española*, XIV, pp. 235-77, 374-411, 535-565 y 620-50.
- KIRSCHNER, Teresa J. (1998): *Técnicas de representación en Lope de Vega*. Londres, Tamesis.
- MARÍN, Diego (1958): *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, Toronto, Toronto University Press.
- MCKENDRIK, Melveena (2000): *Playing the king. Lope de Vega and the limits of conformity*, London, Tamesis.
- MORRISON, Robert R. (2000): *Lope de Vega and the comedia de santos*, New York, Peter Lang.
- OLEZA, Joan (1997): "Estudio preliminar", en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Barcelona, Crítica, pp. IX-LV.
- PORTÚS, Javier (1999): *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia, Nerea.
- [*El prodigio de la India, San Josafat rey*] (s. XVIII): Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 15379, ff. 1_r-16_r.
- PROFETI, Maria Grazia (1988): *La collezione "Diferentes autores"*, Kassel, Reichenberger.
- SIRERA, Josep Lluís (1991): "Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico", en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. M. Diago y T. Ferrer, Valencia, Universidad de Valencia-Departamento de Filología Española.
- SUMMER, Gordon (1993): "Lope de Vega's *Barlán y Josafá*: the Old World reborn", en *Looking at the 'Comedia' in the Year of the Quincentennial*, ed. B. Mújica y S. Voros, Lanham, University Press of America, pp. 413-18.

VEGA, Lope de (1935): *Barlaán y Josafat*, ed. J. F. Montesinos, Madrid, Centro de Estudios Históricos.

———, (1947): *Barlaán y Josafat*, en *Obras selectas*, 3 vols., ed. F. C. Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar.

———, (1966): *El duque de Viseo*, ed. F. Ruiz Ramón, Madrid, Alianza.

VILLANUEVA, Diego de y José de LUNA (s. XVIII): *El príncipe del desierto y ermitaño de palacio*, Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 16681, ff. 1,-84v.

SIMBOLOGÍA Y CONVENCION DEL COLOR EN EL VESTUARIO DEL TEATRO DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL: *EL CABALLERO DE OLMEDO, LA DAMA DUENDE Y DON GIL DE LAS CALZAS VERDES*

Rosa C. Outeiral Juanatey
Universidade de Santiago de Compostela

Usaremos tres obras emblemáticas del Siglo de Oro español para hacer un estudio del vestuario usado en ellas y de la importancia de la utilización del color y su significado. Antes de abordar detalladamente el uso del vestuario en las obras, tenemos que hacer una aproximación al teatro de la época, la importancia del atrezzo, los actores y la trama de la obra. Empezaremos por la trama: en la obra de Lope, en el *Caballero de Olmedo*, denominada tragicomedia por ser trágico su final, estaríamos dentro de las comedias conocidas como “de capa y espada”¹. Llamamos la atención en esta comedia al ambiente cortés, a su fondo histórico y a un nivel ideológico en donde destaca el tema del honor y la magia. Se desconoce la fecha de su primera puesta en escena pero de seguro obtuvo un gran éxito. La obra de Calderón, es una comedia de enredo también conocida como “de capa y espada”; con una novedad original: el uso de una alacena secreta. El Don Gil de la obra de Tirso enlaza con la tradición de los disfraces femeninos, aquella en donde “la mujer se disfraza de hombre” para conseguir restaurar su honor.

Antes de continuar con el estudio de las obras, se ha de destacar una prohibición existente en el teatro de la época: “que ninguna mujer pueda salir en hábito de hombre” Real Orden (1º-I-1653); pero era una prohibición incumplida en la práctica; incluso Lope afirma en su *Arte Nuevo* (vv. 280-283): “suele el disfraz varonil agradar mucho”. Pueden darse explicaciones posibles: una de ellas era poder ver a una mujer en el escenario vestida con calzas ajustadas y jubón corto; también era atractiva la imagen de la mujer adoptando valores del hombre —como era la resolución de problemas—. Además el disfraz varonil llevaba a escena una serie de equívocos que al público le complacían.

Acotaciones de vestuario implícitas o explícitas, generales o particulares, son las que nos podemos encontrar en las obras de teatro. Así, podemos encontrar descripciones muy detalladas sobre el vestuario —una acotación donde se detalle la escena, el ambiente, la vestimenta de un personaje/s— u

¹ A este respecto véase Arellano (1998).

otras, donde sólo se ofrece un detalle, no debemos olvidar que muchas veces los detalles son mínimos. El vestuario de la época era una convención. Podemos afirmar, pues, que el vestuario se podía definir por su poco realismo; prueba de ello la tenemos en los inventarios publicados por Vicenta Esquerdo (1978).

El vestuario es un posible indicador del lugar y tiempo como recuerda Ruano.

El vestuario teatral llegó a ser una especie de decorado ambulante, que podía servir para situar el lugar y tiempo de la acción, además de cumplir con todas sus otras variadas funciones escénicas (Ruano, 1994: 299).

Pero también el cambio del mismo puede indicar un cambio de escena y en palabras de Díez Borque: “el vestido hace al personaje” (Díez, 1978: 196-229).

No sólo el vestuario era una convención; el tablado vacío podía convertirse en jardín, aposento o espacio rústico, tan solo con que los personajes lo mencionaran o bien, con un par de elementos simbólicos² como en el caso del jardín serían: una maceta y unas ramas. Afirmando, pues, que los elementos tienen una función sinecdótica, la parte por el todo; un rasgo, un elemento era un compendio de significados, un ejemplo de ello sería: el cetro como símbolo de rey. Cada prenda posee un valor simbólico, y el color de esa prenda también conlleva una significación. El negro es el color del luto pero también el usado habitualmente en acontecimientos importantes; era el color preferido para el traje de corte y para ocasiones solemnes, como recuerda Castillejo (1984: 123).

Otros de los colores más frecuentes eran: morado, turquesado, azul, rosa seca, flor de romero, verde oscuro, blanco, pajizo, verde mar y dorado (Castillejo, 1984: 123-189). El amarillo era color de reyes, el blanco que es el compendio de todos los colores es el color de la luz, la pureza y la perfección, un color que en el teatro nos ofrece un juego de efectismo visual; el verde el color de la esperanza; el azul, el color del cielo y del espíritu; el rojo puede significar valor, pasión; el anaranjado se relaciona con las llamas, con el fuego expresando orgullo y ambición; el marrón simboliza la tierra, etc. Había determinados oficios que llevaban asociados determinados colores, como por ejemplo el color azul y marrón a las labradoras, el melocotonado a las villanas, etc.

Recopilando lo dicho sobre el vestuario teatral usado en esta época, recurrimos a la obra de Ruano para afirmar que el vestuario era anacrónico y verosímil, una convención. No era necesario especificar cómo se vestía una dama noble, una villana o un capigorrón —que era un estudiante pobre—.

Otra de las prohibiciones era la del lujo en la vestimenta:

² Véanse, otros ejemplos, Díez Borque (1988) y Egido (1989). La simbología del color puede verse también en el *Diccionario de La comedia española en el Siglo de Oro*.

Rennert hace hincapié en la importancia del vestuario para los actores. Era lo de más precio que poseían y, como frecuentemente se encontraban en dificultades financieras, era también lo primero que empeñaban. [...] La lujosa vestimenta teatral era además incentivo para atraer a los corrales a los espectadores que, a causa de muchas "premáticas" contra la ropa cara, no podían hacer ostentación pública de ella (Ruano, 1994: 298).

En las tres obras seleccionadas del teatro del Siglo de Oro vemos representadas distintos estamentos y clases sociales. La indumentaria teatral³ de los siglos XVII y XVIII servía para que el público concibiera con claridad y brevedad la condición social de un personaje, es decir, la vestimenta era el elemento que establecía si un personaje era noble o campesino, rey o soldado, dama o criada... Además del vestuario también era importante su utillería o lo que es lo mismo, determinados elementos como espadas, lanzas... que nos dan noticia sobre la posición social, oficio o situación. Lo mismo sucede con el lenguaje utilizado, la razón es la verosimilitud de los personajes.

Un posible vestuario de la dama es:

- Vaquero con alamares —de plata, de nácar...
- Corpiño bajo y vasquiña, camisa visible con el escote y mangas, acompañado de toca de gasa y manto de seda.
- Corpiño y vasquiña, camisa con lechuguilla, etc.

Las mujeres principales, llevarán adornos en el pelo como plumas o flores, y casi siempre recogido. En cuanto al calzado, era muy raro el verlo, pero solían usar chinelas —suelas delgadas, sin talón, que se sujetaban con cintas o tenían las puntas abiertas—.

La mujer "vestida de hombre"⁴ es un disfraz típico del teatro español de la época, la dama se vestía con jubón y calzas, que acompañaba con cuello de lechuguilla capa corta y sombrero.

Vestimenta del caballero: calzón y jaquetilla, con calzas, posibilidad de botas y espuelas o bien zapatos con o sin lazo, banda, jubón, capa larga o corta, valona, etc. Los colores predominantes serán oscuros: rojo, verde, azul o negro; colores tanto para el conjunto de la indumentaria como para la capa. El jubón cortesano era ajustado, forrado y muy ceñido; posibilidad de llevar camisa blanca. El sombrero era muy habitual al igual que sus adornos —plumas, lazo, etc—.

Un personaje que perteneciera al mundo de las armas, llevaría un traje militar que destacaría por su colorido, plumas y galas. El personaje que no iba vestido de militar pero perteneciera a una orden como la de Santiago, por ejemplo, llevarían en su capa el escudo de la orden. Existen de todas formas, un "tipo" de traje según el rango:

- Un oficial llevaría: jubón, calzones o greguescos y una banda al pecho.

³ Para completar información a este respecto véanse Ruano (1994) y Díez Borque (1975 y 1976).

⁴ Más datos de la "mujer vestida de hombre" en Bravo Villasante (1988) y De Armas (1992).

- Un alto mando llevaría: ropilla, calzones, valonas y sombreros de “halda grande”, los calzones irán adornados con ligas con randas o con rosetas.
- Un soldado llevaría: capotillo de dos haldas, calzones, medias y sombrero.

Los labradores, también eran reconocidos como tales:

- Un labrador rico llevaría: sayo, calzón, polainas sobre las medias y zapatos de lazo.
- Uno pobre: jubón, calzón de lienzo y abarcas —calzado rústico—.

Los labradores además no usaban calzas y sus medias no quedaban ajustadas como las del cortesano. Las labradoras no usaban trajes enteros como las damas, aparecen vestidas con un corpiño o sayuelo y con una vasquiña, es decir, una falda. Lo normal es que llevaran encima un delantal. El color predominante para los labradores y labradoras serían distintos tonos de marrón y blancos.

Un estudiante de la época se viste con ropilla con posibilidad de poner un jubón por encima y también unas calzas o valonas. Un estudiante rico llevaría manteo y bonete y uno pobre capa corta y gorra. El cuello de lechuguilla depende del linaje del estudiante.

Recurriremos a los textos, tanto a las acotaciones explícitas como a las implícitas para realizar una posible vestimenta. Recordemos que el cambio de traje se sucedía en el teatro para establecer cambio de escena, de lugar, etc. Estudiaremos así el vestuario de los protagonistas en las tres obras.

De la protagonista femenina de *El Caballero de Olmedo*, doña Inés, tenemos varias descripciones. Antes de ver a doña Inés en escena, se nos ofrece un retrato de ella por boca de Don Alonso: “sobre un manteo francés / una verdemar basquiña/ [...] chinelas, listones [...] salió esta mañana a misa, / ya con galas de señora,/ no labradora fingida” (Lope, 1997: 111). Mediante lo cual, antes de ver a doña Inés en el tablado ya nos la imaginamos vestida con una basquiña verde calificada de “verdemar”, un manteo francés, chinelas con listones verdes, el cabello suelto y rizado, con un lazo en la cabeza que también es llamado “liga”, con valona al cuello —era un pañuelo que se ponía al cuello mayoritariamente de seda o raso—. Así pues, cuando sale doña Inés, la imaginamos tal y como la describió don Alonso, puede que sin el manto porque la situación es interior —casa de doña Inés—. Tenemos a una dama con traje en tono verde, con lazos verdes tanto en las chinelas como en el pelo. A lo largo de la obra se vuelve a repetir: “el listón verde de las chinelas” (Lope, 1997: 130). ¿Qué significado puede aportar el tono verde de su vestido y el de sus lazos? Indudablemente no es una coincidencia que sea verde, y que éste connote un significado de esperanza, un significado que en palabras de Fabia a Inés se confirman: “que fuese aquel caballero / por un listón de esperanza / a las rejas de tu güerto” (Lope, 1997: 138). Un poco más adelante afirma Fabia que las cintas que llevaba en sus pies eran verdes. Más tarde la volvemos a ver en su casa, suponemos que mudada de traje; en la última aparición de Inés no se nos

especifica su vestimenta pero viene de las fiestas y se ve con don Alonso en las reja, con lo que no necesitamos más detalles, vestida con galas se encontrará, como antes su hermana decía: "Por lo menos estas fiestas / has de ver con galas". En una conversación de Don Alonso con Tello, el primero hace alabanza de la belleza de su amada, comparándola con el mismo sol y menciona una cinta dorada, puede entonces que el día último que la vio y por tanto el traje de galas, fuera en tonos dorados o tuviera al menos adornos de ese color.

Por convención, los vestidos destacarán en elegancia, belleza y distinción como le corresponde a la clase social a la que pertenece. Al igual que doña Inés, su hermana que también aparece en escena varias veces, mudará de traje según los acontecimientos, pero nunca en colores llamativos o más bellos que los de su hermana —la protagonista—.

Don Alonso estará vestido como su linaje indica; es un caballero y como tal va acompañado de su criado —que irá vestido a semejanza de su señor—. Nada se nos indica de cómo van vestidos, ni de qué color es su traje. Sólo conocemos en el tercer acto que pertenece a la orden de los Alcántara y como tal, llevará dibujada en su vestimenta la cruz de la orden, que es de color verde. Ataviado entonces con una capa oscura, posiblemente negra, como símbolo de distinción y elegancia, pues va a participar en un torneo exhibiéndose ante el rey y ante su amada.

Fabia aparece en palabras de don Alonso, con tocas y con aspecto "monjil", es decir, con un traje de lana negro, alto y cerrado. Es el color representativo del luto y el color más usado en personas de edad, como en este caso es Fabia.

Por la conversación de Doña Inés, conocemos la existencia del "hábito pardo" que es aquel hábito que se ponen las mujeres cuando entran al convento; el tono pardo y distintas tonalidades de marrón, constituirían el color de la vestimenta de los frailes y mujeres de convento.

De los antagonistas, como podríamos llamar a Don Fernando y a Don Rodrigo, se nos dice que "salen en hábito de noche", posiblemente de negro sin adornos, jubón, medias ajustadas y calzas; lo que contrastaría con el vestuario de las fiestas, un traje de galas, debía ser de algún color fuerte como el rojo o morado, con muchos adornos, sombrero con plumas, medias, calzas, capa corta, etc.

Existen otros signos no exactamente de vestuario pero sí referente a los complementos que conllevan una significación: "Sale Fabia con un rosario y báculo y anteojos" (Lope, 1997: 161) y "Salen Tello, con rejón y librea, y Don Alonso" (Lope, 1997: 179). Fabia se convierte en una anciana con sabiduría encargada de instruir a jóvenes que quieren incorporarse a un convento; con unas simples pinceladas, con unos simples accesorios, se convierte de vieja alcahueta a estimada anciana. Tello también muda de traje, en un determinado momento se viste de "gorrón" —estudiante—.

En *La dama duende*, la protagonista es Ángela, una joven viuda que vive con sus hermanos. Muda de traje varias veces: en su primera aparición se presenta con su criada. Hay una acotación que nos dice: “en corto, tapadas”; recurrimos a la nota de la propia obra: “con un vestido que dejaba descubierto el calzado; cubierto todo el rostro con un manto, que sólo dejaba al descubierto el ojo” (Calderón, 1999: 8). Podemos aventurarnos a afirmar que el vestido sería muy elegante y de un color vivo, haciendo juego con los zapatos y con el manto. El traje de la criada, sería menos suntuoso y de un color más tenue que el de su señora. La siguiente aparición de Ángela es vestida de luto, estaría vestida de negro, envuelta en tocas —velos negros, típicos de viudas y ancianas—. Nada se nos dice de la indumentaria de la criada, pero es aceptable la idea de que fuera con vasquiña y camisa de tonos claros, para resaltar en mayor grado el vestuario negro de su señora. En repetidas veces, Ángela imprime con sus palabras la sensación de encierro, siempre ataviada con manto o tocas que la oculten, dice: “vuelve a amortajarme viva” (Calderón, 1999: 18), una muerte en vida provocada por sus hermanos. En la tercera jornada, Ángela cuando se presenta ante Don Manuel lo hace con un lujoso vestido —lo corroboran las palabras de Don Manuel y la acotación de antes de su salida—. Ángela seducirá sin duda al caballero, que la compara con un ángel. Volverá a cambiar de traje para presentarse ante sus hermanos, de oscuro y “con manto y sin chapines” (Calderón, 1999: 129) como lo demuestra la última acotación explícita a que ella se refiere.

Calderón nos ofrece pocos detalles de la vestimenta de sus protagonistas; aparece alguna acotación explícita, como en el principio de la obra: “Salen Don Manuel y Cosme de camino” (Calderón, 1999: 3), el protagonista y su criado irán: “de camino: calzan botas y espuelas y visten trajes de color, con muchas galas y adornos” (Calderón, 1999: 3, n. A+), como se nos indica en una nota en la obra. Don Manuel —y con él su criado— muda de traje; palabras de Cosme a su señor: “si allá vestido de negro / has de andar” (Calderón, 1999: 78). El traje negro era el traje indicado para la ciudad y además el traje indicado para grandes ocasiones como era ésta: ir a ver al rey. Anteriormente sabemos por boca de Isabel —la criada de Doña Ángela—, que Don Manuel posee: “ropa blanca hay aquí alguna / [...] / las tres calidades tiene / de blanca, blanda y delgada” (Calderón, 1999: 39); estas palabras tienen una connotación muy específica: el tener ropa blanca era calidad de riqueza, además, Don Manuel posee de los tres tipos de ropa blanca, con lo que podemos interpretar que es un caballero con una considerable condición y fortuna.

Los hermanos de Ángela, irán ataviados con trajes de color, propio a caballeros de la alta sociedad, colores intensos en su jubón, calzón, calzas, capa y adornos en sus sombreros.

En la obra de Tirso, la protagonista, doña Juana, aparece “vestida de hombre”. Aparece así vestida para perseguir a su amado —tópico de la comedia del siglo XVII—. La primera acotación que aparece en el texto es la siguiente: “Sale doña Juana, de hombre, con calzas y vestido todo verde” (Tirso, 1990: 77), como ya se ha mencionado anteriormente, este disfraz era una convención,

el público sabía que estaba ante una mujer disfrazada. Doña Juana, también conocida como Don Gil, también sale en hábito de mujer, en las acotaciones explícitas sólo se dice que sale “de mujer” (Tirso, 1990: 163 y 175), pero por palabras de su criado, sabemos: “¡Don Gil con basquiña y toca!” (Tirso, 1990: 265), así podemos imaginar una basquiña de color fuerte, toca haciendo juego y zapato bajo tapado por la basquiña. Esta es una obra en donde la protagonista está una y otra vez mudándose de traje, bien de hombre, bien de mujer. El traje de hombre no varía —está todo vestido de verde—; el de mujer por otro lado, cambiará en cada nueva intervención que haga. No sólo doña Juana se viste de hombre, sino también doña Clara —enamorada de Don Gil, es decir, doña Juana—. En un determinado momento aparecen cuatro Giles en escena —doña Juana, don Juan, don Martín y doña Clara—. Doña Juana es el don Gil propiamente dicho, es “el verde” (Tirso, 1990: 222, 277, 288 y 289); don Juan, se tapa, no se especifica que vaya vestido de verde; Don Martín “con vestido verde” (Tirso, 1990: 274 y 291) —como afirma la acotación—, pero nada se dice si lleva calzas verdes, por lo que se supone, que no; doña Clara también se viste de don Gil, pero sólo se dice mediante una acotación explícita que va “vestida de hombre” (Tirso, 1990: 284).

Hacemos hincapié en la acotación de la penúltima escena de la obra, donde se dice: “Sale Caramanchel, lleno de candelillas el sombrero y calzas, vestido de estampas de santos, con un caldero al cuello y un hisopo” (Tirso, 1990: 303), en esta ocasión recurrimos a la nota de la obra donde se dice que este aspecto exagerado correspondía con los mendigos y santeros que andaban pidiendo por la calle. También resaltamos dos acotaciones donde se especifica la clase social y edad de la persona: “Caramanchel, lacayo” (Tirso, 1990: 97) y “Don Diego, viejo” (Tirso, 1990: 293). Recordamos que los personajes eran convencionales, un criado no podría ser confundido nunca con un caballero, el padre de la protagonista —como es don Diego en este caso— estaría caracterizado como un caballero de edad, sin posible confusión con hermanos o pretendientes.

Resalta en esta obra de Tirso, el color verde, un verde esperanza, como lo afirma en varias ocasiones doña Clara cuando se disfraza de don Gil.

En la época áurea, los buenos actores eran llamados para escenificar las obras de éxito⁵. Cada actor siempre, o casi siempre, realizaba el mismo papel, es decir, era caballero, o criado, o gracioso, pero lo era en todas las obras que escenificaba. Puede que no hayamos aludido a si los caballeros llevaban o no espada, pero a excepción de los interiores de sus propias casas, en la mayoría de los casos la espada sería un elemento imprescindible en su indumentaria; sería un caso similar la prenda denominada lechuguilla, un cuello blanco que dependiendo de la época y moda era más o menos usada.

Para finalizar, haremos una llamada de atención a los colores que más significado nos aportan en las tres obras estudiadas, serían tres: el negro, el

⁵ Véase Varey (1987 y 1992) y Arellano (1995).

verde y el blanco. El negro en la época, al igual que hoy en día, era un color apropiado para salidas nocturnas, para ir de viaje. Aporta un significado de elegancia y discreción, es el color usado para grandes ocasiones —además de ser el color representativo del luto—. En la obra de Lope se especifica que Fabia va en traje negro; en la de Calderón, el negro representa tanto el luto —Ángela— como el color de la elegancia —don Manuel se cambia en traje negro para ir a la corte—. El verde, es el color de la esperanza. Una esperanza que lidera la cinta de doña Inés en Lope, y el traje verde de doña Juana / don Gil. El blanco suscribe un significado de riqueza al personaje de don Manuel —posee ropa de los tres tipos de blanco—. Se usaría este color en las cintas, cuellos y mangas de la vestimenta de los personajes, haciendo así un juego lumínico, haciendo que el color de su vestimenta fuera más llamativo.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO AYUSO, Ignacio (1995): *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- , (1998): “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, *La comedia de capa y espada, Cuadernos de teatro clásico*, 1, pp. 27-49.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen (1988): *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Mayo de Oro.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1999): *La Dama Duende*, ed. F. Antonucci, Barcelona, Crítica.
- CASTILLEJO, David (1984): *El Corral de Comedias*, Madrid, Teatro Español.
- DE ARMAS, Frederick A. (1992): “Mujer y mito en el teatro clásico español: «La viuda valenciana» y «La dama duende»”, *Lenguaje y textos*, 3, pp. 57-72.
- DÍEZ BORQUE, José M^a (1975): *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*, Temas, SGL, Madrid.
- , (1976): *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid.
- , (1978): *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, ed. Antoni Bosch, Casa Editorial, Barcelona.
- , (1988): “El teatro en el siglo XVII” en *Historia Crítica de la Literatura Hispánica-9*, Madrid, Taurus, p. 49.
- EGIDO, Aurora (1989): *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ESQUERDO, Vicenta (1978): “Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII”, *Boletín de la RAE*, 58, pp. 447-544.

SIMBOLOGÍA Y CONVENCION DEL COLOR EN EL VESTUARIO DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL: *EL CABALLERO DE OLMEDO, LA DAMA DUENDE Y DON GIL DE LAS CALZAS VERDES*
Rosa C. Outeiral Juanatey

- RUANO DE LA HAZA, José M^a (2000): *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- RUANO DE LA HAZA, José M^a y Jonh J. ALLEN (1994): *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.
- TIRSO DE MOLINA (1990): *Don Gil de las Calzas Verdes*, ed. A. Zamora, Madrid, Castalia.
- VAREY, John E. (1987): *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- , (1992): "Escenografía y teatro", *Lenguaje y textos*, 3, pp. 73-79.
- VEGA, Lope de (1953): "Arte nuevo de hacer comedias", en *Obras escogidas II*, ed. Federico Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, pp. 885-90.
- VEGA, Lope de (1997): *El Caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, Madrid, Cátedra.
- VV. AA. (2002): *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

COMEDIAS DE AMBIENTE FLAMENCO: ANÁLISIS, USO Y SIGNIFICADO EN VARIOS DRAMATURGOS ÁUREOS

Desirée Pérez Fernández
Universidad de León

1. Introducción

Decía Lope de Vega en su *Arte nuevo*: “hasta el final juicio desde el Génesis” (Vega, 1978: 68). Y esto es lo que hicieron los dramaturgos de la época, aprovecharse de la historia. Así, los episodios históricos constituyeron una de las principales fuentes de inspiración para los autores dramáticos. Desde la Antigüedad clásica hasta los hechos inmediatamente anteriores a su época tenían cabida en sus obras. La predilección por acontecimientos remotos en el tiempo como la caída de Rodrigo, la victoria de Pelayo o los avatares de reyes castellanos y leoneses, proporcionaban una mayor libertad creadora y una menor fidelidad histórica. La coartada para trastocar la historia, no tanto a su antojo como en función de las necesidades dramáticas del texto y de los personajes, venía dada por la lejanía en el tiempo de tales sucesos. El espectador los conocía de manera sesgada a través de romances o cantares por lo que carecía de la información suficiente para discutirlos, rebatirlos o para aceptar la alteración histórica —anacronismos, atopismos, confusión de reinados, personajes históricos que nunca llegaron a coexistir, etc— como una licencia literaria. No hay que olvidar que el poeta no es un historiador, su trabajo es recrear, embellecer o manipular los hechos de acuerdo a la intriga o el enredo. A sabiendas de las posibles dificultades que podía entrañar dramatizar sucesos contemporáneos¹, los dramaturgos no se mantuvieron alejados de los principales episodios históricos del momento: la batalla de Lepanto, los tercios de Flandes o la conquista de Orán fueron llevados a las tablas. Si con la representación de hechos remotos se buscaba la recuperación de ciertos

¹ Es interesante, además de adecuada para este trabajo, recordar la anécdota que vivió Lope en la primera representación de una de sus comedias flamencas y que él mismo relata: “Mal he hecho en confesar que escribo historia de tiempos presentes, que dicen que es peligro notable; porque en habiendo quien conozca alguno de los contenidos, ha de ser el autor vituperado por buena intención que tenga; [...] de suerte que habiendo yo escrito *El asalto de Mástrique*, dio el autor que representaba esta comedia el papel de un alférez a un representante de ruin persona, y saliendo yo de oírla, me apartó un hidalgo, y dijo muy descolorido que no había sido buen término de dar aquel papel a hombre de malas facciones y que parecía cobarde, siendo su hermano muy valiente y gentil hombre”. Cito a través de Menéndez Pelayo (1949: 147).

valores o ideales, en los cercanos se aprecia, además, cierto matiz crítico y propagandístico.

2. Flandes², un episodio que marcó profundamente al Imperio

Desde que en 1506 Flandes y los Países Bajos pasan a formar parte de la Corona de España, presentan un importante problema de infraestructura debido a la necesidad de mantener guarniciones en las principales ciudades y de que estas estuvieran formadas por tropas españolas para evitar la sublevación de los flamencos. El conflicto³ derivado de la persecución de los protestantes llega a su punto culminante en 1566 cuando, descontentos por la actitud del imperio español, piden la supresión de la Inquisición. En agosto de este mismo año surgen los primeros motines. Para paliar la situación Felipe II envía al duque de Alba, lo que agudizó aún más el conflicto. Dos años después, en 1568, Guillermo de Orange y Nassau encabeza un levantamiento armado que pasados unos años termina con la expulsión del ejército español de las tierras del norte. Los del sur aceptarán la soberanía de Felipe II en 1579. Los enfrentamientos entre el Norte y España no cesan hasta 1605, momento en que se firma la tregua de los doce años a la que seguirá la guerra de los treinta años (1618-1648). En 1648 se pone fin a esta prolongada contienda con la paz de Münster en la que España reconoce la independencia de dichos territorios.

3. Reflejo de la guerra de Flandes en el teatro del siglo XVII

Buena prueba de la magnitud que el conflicto alcanzó fueron las múltiples repercusiones que tuvo en los diferentes ámbitos de la sociedad española del XVI y del XVII. En el ámbito político —como se ha explicado con anterioridad—, en el social —muchos españoles engordaron durante años los tercios—, en el comercial, en el lingüístico y en el literario y editorial. Los contactos España-Flandes eran una realidad. En este sentido hay que señalar el hecho de que algunas obras literarias fueran editadas en Amberes, como es el caso de *Vida y hechos del Estebanillo González*, o en Bruselas por ejemplo dos ediciones de la primera parte del *Quijote* (1607 y 1611). Varios fueron los

escritores que convirtieron la contienda en materia literaria⁴. En el caso concreto que ocupa a este trabajo, dramaturgos como Lope de Vega, Mira de Amescua,

² Utilizo "Flandes" en sentido general, es decir, como equivalente a todo el territorio de los Países Bajos. Por tanto, al hacer alusión al conflicto flamenco o a las comedias de ambiente flamenco es evidente que me refiero a todo el conjunto de las provincias —Amberes, Brabante, Lieja...—, capitales —Gante, Brujas, Namur...—, o distritos —Boulers, Dunkerque, Utrech...— que conformaban los Países Bajos.

³ Tanto los datos históricos como los relativos a las milicias en Flandes han sido extraídos de los estudios de Parker (1976) y de Stradling (1992).

⁴ Aunque me centro tan sólo en el ámbito dramático, es necesario hacer una breve alusión a obras de otros géneros que se hicieron eco de algún aspecto relativo a Flandes. Las novelas picarescas: el *Buscón*, el *Guzmán* o *Vida y hechos de Estebanillo González*. En el *Quijote* y en las *Novelas ejemplares* hay pasajes en los que aparecen soldados que van o vienen de Flandes. Incluso ya

Andrés de Claramonte o Calderón no escaparon a la tentación de dramatizar las diferentes etapas del conflicto o las campañas de los nobles más destacados — duque de Alba, don Juan de Austria, Alejandro de Farnesio...—. Si rastreamos en el corpus teatral del XVII, podemos hablar de tres —o cuatro— comedias flamencas de Lope de Vega: *Los españoles en Flandes*, *El asalto de Maastrique por el príncipe de Parma*, *Pobreza no es vileza*, y la cuarta, *Don Juan de Austria en Flandes* cuya autoría Lope se debate con Remón; Luis Vélez de Guevara recrea escenas flamencas en *Los amotinados de Flandes* y en *El hércules de Ocaña*. Mira de Amescua en *El primer conde de Flandes*⁵; Tirso de Molina sitúa dos de sus historias amorosas en los Países Bajos: *El castigo del penseque* y *Quien calla otorga*; Calderón de la Barca recrea un importante episodio histórico en *El sitio de Bredá*. Y otros como Moreto en *El caballero* o Cubillo en *El bandolero en Flandes*⁶. Pero, no sólo en el caso del género dramático por excelencia, esto es la comedia, sino también en los géneros menores aparecen tipos o personajes que han servido en Flandes como, por ejemplo, en el entremés *Diego Moreno* de Quevedo.

Aunque el elemento común de todas estas comedias es el ambiente flamenco, es decir, la guerra de Flandes, la utilización y empleo varía en cada una dependiendo de la intención del autor, de las características genéricas del texto, o, simplemente, de la función que quiera otorgarse a dicho conflicto dentro de la obra. A mi modo de ver podrían hacerse tres grandes grupos en virtud del diferente cariz que adquiere en cada caso este marco espacio-temporal. Un primer grupo formado por las comedias en las que la contienda con los Países Bajos constituye el núcleo central de la obra. En este caso habría que señalar la posibilidad de hablar de dos clases. El segundo grupo conformado por aquellas en las que la guerra de Flandes es el marco idóneo para desarrollar una trama novelesca. Y, el tercero y último, en el que el territorio flamenco no tiene ninguna implicación en la trama. El componente histórico está totalmente ausente, al igual que el militar o castrense. Estamos ante obras de pura invención. En el caso de Tirso —*El castigo del penseque* y *Quien calla otorga*— son comedias amorosas, de ambiente palaciego, situadas en un país lejano y en un tiempo impreciso que no es el de los espectadores. Cuentan los amores de una mujer noble que se enamora de un hombre de condición más baja. Flandes podría haber sido cualquier otro punto de la geografía europea. En este grupo estaría también *El Caballero*.

alejados del Siglo de Oro, cuando a principios del XX se produce el redescubrimiento de la historia como fuente inagotable de temas y asuntos con el llamado teatro poético, observamos cómo la contienda flamenca sigue siendo un episodio susceptible de ser, nuevamente, dramatizado. Prueba de ello es la obra *En Flandes se ha puesto el sol* (1910) de Eduardo Marquina. Por último, simplemente a modo de apunte, pueden señalarse algunos de los principales ecos flamencos en otras artes, como por ejemplo la pintura: famoso es el lienzo de Velázquez, *La rendición de Breda* (1635).

⁵ El caso de *El primer conde de Flandes*, no será tratado en este trabajo, ya que aunque se desarrolla en dichos territorios, la época histórica que recrea se sitúa varios siglos atrás, concretamente en el siglo IX.

⁶ Ha sido imposible contar con dicho texto a la hora de realizar este trabajo, mi intención es localizar una copia del mismo para poder contar con las conclusiones extraídas de su lectura en un trabajo futuro, de forma que las ideas de este artículo dejen de ser, en cierto modo, provisionales.

Dentro del primer grupo incluimos los siguientes textos: *El sitio de Bredá*, *Los españoles en Flandes*, *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma*, *Don Juan de Austria en Flandes* y *Los amotinados de Flandes*. Tal y como había apuntado, a pesar de que la conquista de los Países Bajos se erige en núcleo central de la trama, se observa una divergencia en la finalidad de las comedias. Por un lado, se aprecia cierto aspecto propagandístico, es decir, en *El sitio de Bredá*, *Los españoles en Flandes* y *Don Juan Austria en Flandes*, predomina el componente histórico y el ensalzamiento de los tercios españoles, de sus soldados, de los nobles que los dirigen y, evidentemente, del rey de España y del imperio español. Podemos extraer algunos rasgos comunes a estas obras: la dureza de la contienda, la grandeza del ejército español, la nobleza de los generales españoles —Juan de Austria, Alejandro de Farnesio, el marqués de Espínola...— y la participación de los mismos en primera línea de batalla. Por otro lado, en *Los amotinados en Flandes* y en *El asalto de Mastrique*, aunque asistimos también al desarrollo de una contienda, en el primer caso bajo las órdenes del conde de Fuentes y en el segundo de Alejandro Farnesio, destacan las difíciles condiciones en las que vive y debe luchar el tercio español. Cabe plantearse en este punto si tanto Lope como Vélez, no escondían bajo el relato de los asaltos, tomas y sitios españoles cierta denuncia o crítica. En ambas comedias asistimos al desfile de soldados hambrientos, faltos de pagas y subsistiendo en ínfimas condiciones. Son interesantes las ideas de E. Nagy (1981) que ha estudiado las comedias flamencas del Fénix. Sostiene que Lope presenta la vida militar como una conjunción de hambre y valentía, aunque a veces la primera hace olvidar los deberes del buen soldado español. Para paliar estos contratiempos opta por la comicidad o la picardía. Los soldados españoles, no roban, no se valen del engaño, el hambre no se trata de manera satírica y corrosiva como en la picaresca. El ingenio y el honor-valor español hacen que el soldado sobreviva, que salga de esa situación y triunfe. Esta es, a grandes rasgos, la tesis de Nagy. Esa crítica, que creo que puede observarse en tales textos, estaría encubierta por el humor y la comicidad. Los soldados españoles, a pesar de encontrarse en una situación límite, no cometen delitos. Lope no deja que sus soldados, ejemplo de honor, valor, lealtad, brío, improvisación, todo ello rasgos caracterizadores de la milicia hispana, echen por tierra ese ideal español. De ahí el uso del humor. De este trabajo podemos extrapolar algunas ideas al resto de comedias que tratan la casuística flamenca. El valor del soldado español, que incluso en el campo de batalla no deja de comportarse como un buen caballero cristiano y español, es una constante en el tema de Flandes, aunque muchas veces este valor vaya acompañado de cierta crítica hacia los mandos, encarnados por nobles y generales, que muestran pocos rasgos de valentía. Las difíciles condiciones en que vive el tercio, que en Lope se concretan en el hambre y no van más allá de las quejas, en otros casos desembocan en un motín (*Los amotinados de Flandes*). Este sería otro tópico flamenco: “PARMA: [...] Tengo temor que amotinarse quieren, / porque la sed y el hambre los aflige” (Vega, 1998: 401). Incluso en las obras en las que se omiten las referencias a la situación soldadesca es frecuente encontrarnos con el temor de los mandos ante la posibilidad de un motín: “ESPÍNOLA: [...] Si no están entretenidos / los soldados en algunos / de los sitios que se ofrecen / para

victorioso asunto / de nuestras armas, podrán / amotinarse” (Calderón de la Barca, 1945: 111), también en *Pobreza no es vileza* aparece un grupo de amotinados.

Son, en definitiva, críticas veladas hacia el desarrollo de un conflicto que perjudicó a toda la sociedad española y que, además del tiempo, hambre y dinero invertido tuvo pocos beneficios para la Corona. A pesar de esta crítica, la función propagandística, característica de este teatro se deja entrever a la hora de ensalzar al soldado español, capaz por sus esfuerzos, saber estar, honor, valor o virtud, de ganar pequeñas plazas al enemigo protestante. Hechos que invitarían al público a tener cierta esperanza en su ejército. Nos encontramos con otro elemento común: la confrontación catolicismo-protestantismo plasmado en los textos mediante alusiones despectivas: “herejes”, “perros luteranos”. Este matiz no está tan claro en las comedias del siguiente grupo en las que los nobles flamencos destacan también por su honradez, nobleza y virtud, al margen de su fe, que apenas es tratada.

Este segundo grupo, dejado voluntariamente para el final, puesto que va a ser el que analice en este trabajo, es el que constituyen las comedias: *El Hércules de Ocaña* y *El valiente negro en Flandes*. El tema central en estos casos es asistir, bien al tema del hombre pobre que consigue fama y que asciende socialmente gracias a la guerra, bien al derroche de valentía, fuerza y astucia de un héroe que vence al enemigo flamenco y cuyas hazañas serán celebradas por todos, incluido el rey. Flandes, principal escollo político y militar del Imperio, es, podría decirse, el único conflicto a la altura del héroe, de modo que una victoria en tal campo de batalla contribuye a engrandecer el nombre y fama de ese gran soldado español. Además, la prolongación en el tiempo y la multitud de escaramuzas y batallas, que tuvieron lugar en el marco de este conflicto, son la coartada perfecta para el dramaturgo, que no podría sumergir a su protagonista en una batalla muy concreta de la que los espectadores como toda la sociedad española del momento conociera su desarrollo y conclusión. Flandes, con sus numerosas batallas y continuos enfrentamientos, proporciona al héroe la oportunidad de participar en sucesivas aventuras sin llamar la atención de un público al que le pareciera raro que un hombre luchara en tantos lances. Es evidente que en estas comedias también vamos a asistir a la plasmación de la vida del soldado en los campamentos militares, pero no a ese ensalzamiento de los mandos españoles, tan sólo destacarán los grandes mandos como por ejemplo, el duque de Alba. La diferencia principal entre este grupo y el primero radica en el fuerte componente novelesco.

3.1. Dos héroes en Flandes

En este trabajo analizaremos dos comedias en las que el conflicto de los Países Bajos tiene un relieve destacado, pero no por su intento de ser reflejado fielmente, ya que no es esta su intención, sino por las implicaciones que tiene luchar en Flandes. Aunque no centraré la atención tanto en ir señalando tópicos, como en ver qué significa Flandes y qué funcionalidad tiene en estas obras.

En *El Hércules de Ocaña*, comedia que recrea el mismo asunto que Lope trató en *El valiente Céspedes*, Vélez sitúa la contienda militar, no en Alemania

como Lope, sino en Flandes. Céspedes, hombre famoso por su fuerza, virtud y valor para la lucha huye de su pueblo camino de Flandes debido a su enemistad con don Rodrigo. En el transcurso de su viaje coincide con el rey Filipo que le entregará una carta recomendándole al duque de Alba. La hermana de Céspedes, María, ofendida por don Rodrigo también marchará a Flandes. No será la única mujer vestida de hombre ya que Laura enamorada de don Rodrigo va camino de Flandes con él. Así pues, coinciden en territorio flamenco Céspedes, su enemigo don Rodrigo y Laura y María vestidas de hombre⁷. Territorio que es presentado como otro mundo no apto para cualquiera: “CÉSPEDES: Este es Flandes, Montalbán, / otro mundo es este, adonde / quien valiente no responde / [...] mejor es no haber nacido / [...] o vete / desde aquí, si piensas ser / cobarde” (Vélez de Guevara, 1887: 254). Pero no sólo se puede ofender a la contienda siendo cobarde sino también olvidándose de ella y dedicándose a saldar cuentas propias, como ocurre cuando Céspedes y Rodrigo se disponen a pelear: “CÉSPEDES: Don Rodrigo, si vienes ofendido / a Flandes a buscarme / pocos deseos te han costado hallarme, aunque tan cerca salva / el ejército del duque de Alba, / y son justos extremos, que las reales armas respetemos” (Vélez de Guevara, 1887: 257). Tras esta venganza aplazada, Céspedes se ofrece voluntario para guardar un puente evitando así que el enemigo pase. Allí luchará con varios soldados flamencos que quedarán admirados por su valentía: “Hoy la fortuna nos niega / la empresa, con esta hazaña / deste invencible español” (Vélez de Guevara, 1887: 267). Aunque son muchas ya las plazas conquistadas aún queda Orlens. Céspedes merecedor por su logros marciales de una compañía propia conquistará la ciudad de Orlens: “MARÍA: ¡Ved Flandes, con que altivez / de España, / cierra otra vez / a Orlens, el rayo de Ocaña” (Vélez de Guevara, 1887: 282). La comedia termina con la resolución de los conflictos amorosos y con la preparación de una nueva contienda, la de don Juan de Austria en las Alpujarras. Céspedes, tras el relato de sus hazañas en Flandes, convence al rey para que le deje participar en este nuevo enfrentamiento:

y luego en Matrique, el foso
pasé a nado, y de sus muros
saqué un coronel en hombros,
[...] eché la caballería
de Holanda en el mar, y roto
huyó el conde de Nasau
de morir por mí; en Licorgo
Tornay, Lambre, Belduque
azote fui prodigioso
de rebeldes; y en Orlens,
con una tranca, animoso
maté trescientos herejes (Vélez de Guevara, 1887: 292).

⁷ En la mayoría de estas comedias aparecen mujeres vestidas de hombre o soldado que acuden al conflicto ya sea en busca de su amante o para vengar una afrenta. Es la única opción posible de introducir personajes femeninos en estas obras que se desarrollan casi por completo en el campo de batalla o en los campamentos militares lugares, evidentemente, masculinos: Aynora y Marcela en *El Asalto de Matrique*, Marcela y Rosela en *Los españoles en Flandes*, Laura y María en *El Hércules de Ocaña* o Leonor en *El valiente negro en Flandes*.

La fama de Céspedes, ya de sobra conocida antes de su aventura flamenca, se ve aumentada tras sus hazañas y la toma de Orlens. Escoger el conflicto de Flandes en vez de Alemania como hizo Lope, tal vez se deba a las dimensiones que tal contienda tomó, más acorde con el carácter del héroe.

La comedia de Claramonte, como su título indica, *El valiente negro en Flandes*, centra su atención en la figura del negro, un tipo teatral frecuente en algunos dramas del Siglo de Oro, aunque en este caso no estemos ante el típico esclavo negro. La participación en la contienda flamenca será el vehículo a través del cual el negro gane una posición social y reconocimiento que, a priori, dado su color y condición, no le corresponde. El hilo argumental del drama es el progresivo ascenso del negro Juan, en contraposición con el declive moral de los miembros de la nobleza. Escoger a un negro como protagonista servirá para acentuar más las pocas cualidades de la nobleza y las válidas aptitudes del negro. Frente a los chascarrillos, el rechazo de la sociedad, la humillación o animalización a la que se ve sometido Juan, el honor, virtud, valentía y resolución de éste en plena guerra de Flandes, cambiará el rumbo de los acontecimientos, pasando de una retirada española a una victoria española. La comedia se inicia con los deseos de Juan de alistarse en los tercios de Flandes ante las burlas del resto de soldados “Soy negro, en fin / y soy negro tan de bien / que darlo a entender quisiera / sirviendo a su majestad / en Flandes” (Claramonte, 1997: 24). Una vez en campo flamenco, da suficientes muestras de su capacidad para la lucha y de su valor como soldado, a pesar de su color. En esta comedia la contienda enfrenta al tercio del duque de Alba contra los más famosos generales flamencos. La situación climatológica y el terreno se muestran totalmente adversos, de acuerdo con las dificultades reales que tal contienda entrañó. Así el Flandes en el que lucha Juan se caracteriza por el frío, el hielo, los pantanos⁸: “De mil modos / nos contrasta el invierno, mas su extraña / furia no ha de poder triunfar de España. / Resístanse las nieves y los hielos, / las aguas y pantanos riguroso, y entiendan los rebeldes que los cielos/ nos hacen contra el tiempo poderosos” (Claramonte, 1997: 60). En estas circunstancias se produce el encuentro con el enemigo cuyo emisario, Vivamblec, ordena a los españoles su retirada. Mientras algunos soldados españoles consideran tal opción, incluido el duque de Alba, Juan se enoja, no puede entender que un español se rinda: “DUQUE: Pues ¿qué se ha de hacer? JUAN: Morir / con valor constante y firme” (Claramonte, 1997: 65). La resolución de Juan, llamado ahora Juan de Alba debido a sus logros, es tal que se adentra en campo enemigo, sin importarle las condiciones tan adversas y captura al de Orange, que no es otro que el líder flamenco, y se lo entrega al duque de Alba. La valentía de Juan es incluso alabada por el enemigo. Así las cosas, se presenta la necesidad de reunirse con el enemigo y pactar la rendición:

⁸ Esta aridez climatológica y geográfica es otra constante flamenca. Es obvio que la diferencia climática existente entre la península y los territorios de los Países Bajos, en el norte de Europa, constituyera una de las principales quejas del tercio español, más acostumbrado a las cálidas temperaturas del Mediterráneo —Italia, Norte de África, Turquía...— en donde habían desarrollado casi la totalidad del ejercicio militar hasta entonces. “Cuando el diciembre, que anuncio, / molduras de escarcha y hielo / labre en sus hombros robustos” (Calderón de la Barca, 1945: 111). “Sufrir la escarcha del hielo / de enero, al flamenco suelo” (Vega, 1998: 393).

DUQUE: Son (al fin) las condiciones,
que de los países saque
el de Orange sus banderas,
y que por seis años guarde
lealtad y obediencia al rey,
y que sus soldados marchen
con los arcabuces vueltos;
item, que también arrastren
las picas, y las banderas
vayan cogidas (Claramonte, 1997: 77).

La intervención de ese negro del que todos se reían, de ese negro que quería formar parte de ese gran conjunto de hombres valientes y valerosos que defendían a España en Flandes, será fundamental para la victoria flamenca. Hecho que será recompensado por el rey una vez en España.

4. Conclusiones

A la vista de lo expuesto en las páginas precedentes considero necesario establecer una doble vertiente en la casuística flamenca, aunque son varios los rasgos comunes a sendos grupos: uno, la grandeza de la guerra ejemplificada en el honor que deben mostrar los soldados españoles y en la importancia que tiene acudir a Flandes a servir su rey y a su imperio. Según se desprende de las obras, la posibilidad de que un negro se alistara en los tercios podría ser interpretada como una ofensa al país, a los enemigos y al resto de soldados, al igual que el hecho de que un cobarde aceptase alistarse, luchar en Flandes es sinónimo de valentía, coraje y valor. Dos, el tópico de la mujer vestida de hombre que acude a la batalla tras su amante. Tres, la prolongación y dificultad para someter a los flamencos y la hostilidad de la situación militar en Flandes concretada en la dilatación del conflicto, en el gran número de efectivos que hay que movilizar y enviar a los Países Bajos y en las multitud de plazas y ciudades que hay que ganar poco a poco, además de la dureza del clima y del terreno de los Países Bajos.

Si atendemos a las divergencias, es necesario proponer dos modos de dramatizar el conflicto. Por un lado, asistimos a la recreación, llamémosle histórica, de la guerra de Flandes en la que participan grandes generales y nobles del ejército español que, como uno más del tercio, intervienen activamente en los ataques. Por otro, ante el escaso arrojo y valor de los mandos españoles, se erigen las figuras de anónimos personajes que acuden a la guerra y cuyo valor y virtud conlleva importantes victorias para la Corona y cierta crítica a los nobles que no hacen honor a su condición de nobles y españoles.

Mientras en el primer grupo los nobles flamencos, y los habitantes de tales tierras, son rechazados por su religión, en el segundo caso presentan rasgos de grandes caballeros, sobre todo cuando las cualidades excepcionales del enemigo lo requieren, no será este el caso de las primeras obras en las que el flamenco es equiparado con el mal debido a su condición de protestante. Aspecto este de la religión, ausente en el segundo grupo de comedias. Los

flamencos lejos de encarnar el mal, la soberbia o la ira, saben reconocer los méritos del enemigo español, incluso aunque sea un negro.

Mención especial merece el retrato de la vida castrense, colmado de pequeñas críticas hacia esos mandos españoles, muestra de la difícil situación que debieron atravesar los tercios españoles.

BIBLIOGRAFÍA

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1945): *El sitio de Bredá en Comedias*, I, Madrid, Biblioteca de Autores españoles, 7, pp.111-128.
- CLARAMONTE, Andrés de (1997): *El valiente negro en Flandes*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la U. A. H.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1949): *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, vol. VI, pág 147.
- NAGY, Edward (1979): *Villanos, hampones y soldados en tres comedias de Luis Vélez de Guevara*, Valladolid, Editorial Sever-Cuesta.
- , (1981): “La picardía castrense en Flandes y su utilización por Lope de Vega”, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDIG, pág.765-775.
- PARKER, Geoffrey (1976): *El ejército de Flandes y el camino español 1567-1659*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente.
- STRADLING, Robert A. (1992): *La armada de Flandes: política naval española y guerra europea 1568-1668*, Madrid, Cátedra.
- VEGA, Lope de (1997): *Los españoles en Flandes*, en *Obras completas. Comedias*, XIII, Madrid, Biblioteca Castro.
- , (1998): *El asalto de Matrique*, en *Obras completas. Comedias*, XIV, Madrid, Biblioteca Castro.
- VEGA, Lope de (1978): *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *¿Qué es el Arte nuevo de Lope de Vega?*, ed. E. Orozco, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (1638): *Los amotinados de Flandes*, en *Parte treynta una, de las mejores comedias, que hasta oy han salido*, Barcelona, Jayme de Romeu.
- , (1887): *El Hércules de Ocaña*, en *Ocho comedias desconocidas de don Guillem de Castro, del Licenciado Damián Salustio del Poyo, de Luis Vélez de Guevara, etc. Tomadas de un libro antiguo de comedias nuevamente hallado y dadas a luz por Adolf Schaeffer*, Leipzig, F. A. Brockhaus.

COMEDIAS DE AMBIENTE FLAMENCO: ANÁLISIS, USO Y SIGNIFICADO EN VARIOS DRAMATURGOS
ÁUREOS
Desirée Pérez Fernández

VERDONK, Robert A. (1980): *La lengua española en Flandes en el siglo XVII. Contribución al estudio de las interferencias léxicas y de su proyección en el español general*, Madrid, Ínsula.

NOTICIA DE LAS DOS VERSIONES DE *EL ASTRÓLOGO FINGIDO* DE CALDERÓN DE LA BARCA¹

Fernando Rodríguez-Gallego
Universidade de Santiago de Compostela

En los últimos veinticinco años se ha producido un auge del número de ediciones críticas de comedias de Calderón de la Barca² que ha conllevado una mayor atención hacia los problemas de dobles versiones que pueden afectar a sus obras. En torno a este problema existían algunos trabajos pioneros sobre las comedias *El laurel de Apolo*, *El mágico prodigioso*, *La púrpura de la rosa* o *El conde Lucanor*, pero en años recientes los estudios se han hecho más frecuentes y sistemáticos y, además de revisar algunas aportaciones anteriores, han tratado comedias de la importancia de *Cada uno para sí*, *La devoción de la cruz*, *Basta callar*, *El mayor monstruo del mundo*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *El agua mansa*, *La dama duende* o incluso *La vida es sueño*, por no entrar en el problema de los autos sacramentales³. Posiblemente aún queden bastantes casos por descubrir, pues las ediciones decimonónicas o bien no conocían muchos testimonios que pudiesen diferir de los textos más autorizados, o bien, en caso de conocerlos, tendieron a realizar una mezcla, más o menos afortunada, del texto de los testimonios existentes.

Esto último es lo que sucede con *El astrólogo fingido*, comedia escrita probablemente en torno a 1625 y que cuenta con dos ramas textuales. Fue publicada, por un lado, en la *Parte 25* de comedias de diferentes autores, editada en Zaragoza en 1632 y reeditada en 1633⁴, ediciones ambas en las que no existe el más mínimo vestigio de una intervención de Calderón. A esta rama la denominaré en el presente artículo Z.

Por otro lado, la comedia volvió a ser editada cinco años más tarde en la *Segunda parte de comedias* de Calderón —QC, de acuerdo con su sigla más tradicional—, aparecida en 1637 —un año después de la primera— bajo la supervisión, al menos nominal, de José Calderón, hermano de Pedro, aunque a

¹ El autor del artículo es beneficiario de una beca del Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación y Ciencia. El trabajo se inscribe en el Proyecto de investigación sobre la obra de Calderón de la Barca financiado por la DGICYT BFF2001-3168, continuación del concedido por la Secretaría Xeral de Investigación e Desenvolvemento de la Xunta de Galicia PGIDT01PXI20406PR, y renovado por el HUM2004-03952, que recibe fondos FEDER y cuyo investigador principal es Luis Iglesias Feijoo.

² Pueden verse al respecto Vitse (1992) y Ruano de la Haza (2000a).

³ Véase un resumen con indicación de bibliografía en Ruano de la Haza (2000b: 50).

⁴ Una detallada descripción de ambas ediciones puede verse en Profeti (1988: 45 y ss.).

nombre de este último figurase el privilegio de la edición, por lo que puede presuponerse una participación de Calderón en la preparación de esta *Segunda parte* o que, cuando menos, se contó con su aquiescencia⁵. El texto del *Astrólogo* que se puede leer en la *Segunda parte* difiere en gran medida del de la edición zaragozana, desde diversas variaciones en la lectura de numerosos versos hasta la presencia de versos —a veces escenas enteras— presentes sólo en una de las ramas. El estudio de la relación entre este texto y el de la edición de Zaragoza, siempre con el problema de la reescritura, de la posible existencia de más de una versión de la comedia, de fondo, será el objetivo del presente artículo.

Comenzando el cotejo con unas breves notas estadísticas, se aprecia que el 62,41% de los versos de QC y el 56,64% de los de Z son idénticos en ambas versiones; el 31,40% de los de QC y el 28,49% de los de Z difieren entre ambas ramas, en tanto que el 6,19% de los versos de QC no están presentes en Z ni el 14,86% de los Z en QC.

Las variaciones entre ambas ramas son de distintos tipos. En primer lugar contamos con errores en una de las versiones subsanados en la otra; en segundo lugar existen versos diferentes en ambas versiones pero igualmente correctos, esto es, lecturas adiaforas, aunque en no pocos casos resulta difícil establecer hasta qué punto se trata de equipolencias y no se estará forzando el sentido para legitimar un error. En tercer lugar hay versos presentes en una sola de las versiones. En algunas zonas de la comedia que parecen haber sido especialmente reescritas tienden a concentrarse los tres tipos de cambios mencionados; tal es el caso de un diálogo en silvas entre Juan, el galán, y Leonardo, el padre de la dama, en la tercera jornada (vv. 2927 y ss.)⁶, así como la larga escena final de la comedia.

Dejando fuera los errores, que afectan en mucha mayor medida a Z que a la *Segunda parte*, así como las lecturas adiaforas, que pueden ir desde cambios sintácticos o de una palabra hasta versos completamente distintos, quiero centrar la atención ahora en el problema de los versos presentes en sólo una de las ramas, problema que en el caso de *El astrólogo fingido* se antoja de especial importancia ya que, frente a, por ejemplo, *La vida es sueño*, entre cuyas dos versiones el número de versos se mantenía casi idéntico y la revisión apuntaba más a cambiar lecturas o a alterar la posición de algunos pasajes, en el *Astrólogo* la versión de Z cuenta con hasta 471 versos no presentes en QC, mientras que ésta incluye, por su parte, 178 versos ausentes de Z, lo que arroja un total de 293 versos más en la primera versión que en la segunda, situación que o bien debería generar en QC un texto casi ininteligible, contando con que los versos faltasen por corrupción del testimonio del que deriva, o bien un texto más pulido, si se eliminaron los pasajes de Z por decisión autorial. Habrá que

⁵ Sobre la posible participación calderoniana en la confección de la *Segunda parte* puede verse Fernández Mosquera (2005).

⁶ Para facilitar su localización, la numeración de versos remite a la edición de Max Oppenheimer jr. (1994), que mezcla el texto de Z con el de QC, violentando en muchos casos las formas métricas. Los versos presentes solo en Z suele marcarlos con corchetes.

fijarse también, pues, en si los versos adyacentes a los suprimidos experimentan en QC cambios que eviten malas lecturas o incoherencias producto de la falta de versos⁷.

En principio los versos presentes en Z y no en QC podrían faltar por defecto de la copia utilizada por Calderón al preparar el texto de la parte, o bien pudo ser el propio Calderón quien los eliminase en una revisión de la comedia, al considerar que tales versos no eran pertinentes o no aportaban nada. En cuanto a los versos presentes en QC y no en Z, existen tres posibles opciones: que ya figurasen en la copia que llegó a manos de los hermanos Calderón cuando recopilaban la *Segunda parte*, que los hubiese añadido Calderón preparando el texto que luego se imprimiría por parecerle que mejoraban la comedia, o bien que los hubiese añadido Calderón en un intento de reconstruir lo que él creía que había sido la obra cuando la escribió.

El caso de los pasajes presentes en Z y no en QC quizá sea el que ofrezca mayor relevancia en el proceso de revisión, pues pueden apreciarse ciertas líneas de regularidad entre los pasajes de Z no presentes en QC que podrían dar a entender que fueron supresiones conscientes. Contamos, en primer lugar, con supresiones de versos o pasajes claramente amplificatorios: cuatro versos en la descripción de los vestidos de don Juan (vv. 9-12), ocho versos en la descripción de don Diego a caballo (vv. 45-52), tres décimas muy conceptistas (vv. 445-474) en las que don Diego expone a doña María sus quejas de amor (décimas también presentes, con muy leves variantes, en *La dama duende*, vv. 1321-50) y otros versos puestos en boca de los galanes de contenido amoroso exaltado o expresado de manera muy retórica (vv. 414-18, 1702-06, 1715-18). En ninguno de los casos mencionados la versión revisada pierde información con respecto a la zaragozana.

En segundo lugar podemos citar numerosos versos, casi siempre con un chiste por medio, puestos en boca de graciosos que se pierden en QC con respecto a Z⁸. Ante estas supresiones cabe preguntarse si los chistes eliminados fueron originalmente escritos por Calderón o si fueron, en cambio, añadidos por el autor de comedias o alguien de la compañía para explotar más las gracias de los actores que daban vida a los criados⁹. En un caso (v. 586) en el que al final de una escena se añade un encuentro entre Leonardo y el gracioso Morón con un verso que queda fuera de estrofa —a continuación se

⁷ Esta considerable mayor longitud del texto de Z choca además con la tendencia habitual a una mayor brevedad de las primeras versiones (según señala Blecua, 1983: 117 y 211), como sucede en el caso de Calderón con la mencionada *La vida es sueño* —aunque la segunda versión sólo tenga veintidós versos más que la primera—, con *La devoción de la cruz* —unos quinientos versos más que *La cruz en la sepultura*—, con *Guárdate del agua mansa* —585 versos más que *El agua mansa*— o con *El mayor monstruo los celos* —559 versos más que *El mayor monstruo del mundo*—. Sólo en *El mágico prodigioso* —con la peculiaridad del cambio de condiciones escénicas— y en *La púrpura de la rosa* la supuesta segunda versión contaba con menos versos que la primera, al menos entre las comedias que se citaron al comienzo del trabajo.

⁸ Así los vv. 586, 1138-41, 1151-54, 1167-70, 2408-22, 2916-19, 3119-26, 3139-47, 3163-70, entre otros ejemplos.

⁹ Ruano de la Haza ofrece ejemplos de chistes añadidos por el autor de comedias en su edición de *Cada uno para sí* (1982:59-60).

inicia una silva en la que tampoco encaja—, parece claro que el chiste debió de ser añadido por alguien ajeno a Calderón, por lo que quizá habría que eliminar ese verso de una edición basada en Z. Sin embargo, no hay por qué creer que los demás casos no sean genuinamente calderonianos, pues es sabido que a los corrales de comedias acudía todo tipo de público y a todos había que satisfacer, aunque casos como el de la escena del gracioso presente en *El mayor monstruo del mundo* y eliminada de *El mayor monstruo los celos* hayan generado cierta controversia. Quizá Calderón escribiese esos chistes pensando en los mosqueteros que asistirían a la representación de la comedia en el corral, pero decidiese eliminarlos de la versión impresa destinada a un público letrado no tan receptivo para esos chistes, que posiblemente perdiesen además gran parte de su eficacia fuera del escenario. En estas gracias de los criados no existe, por otra parte, un contenido imprescindible para el desarrollo de la trama, conque su ausencia de QC no supone ninguna merma en el sentido de la comedia. Su eliminación tampoco deja muchos rastros textuales¹⁰.

Un tercer y quizá más interesante grupo de supresiones, pues altera, aunque levemente, la trama de la comedia, afecta a versos referidos al carácter del personaje don Diego, así como a alguna pequeña subtrama que le afecta. En efecto, don Diego, protagonista absoluto de la comedia, enamorado de doña María aunque ésta ama a don Juan, con quien tiene encuentros nocturnos, se nos muestra en Z con un carácter más sentimental, recordando de vez en cuando sus penas amorosas hacia María, en especial en un largo pasaje de 56 versos en el que dialoga con su amigo don Antonio (vv. 954-57, 2457-2512, 2795-2805).

A esta cierta sentimentalidad se añade en los pasajes suprimidos de Z una cierta voluntad de casamentero por parte de Diego (vv. 2505-08, 2801-03, 3306-10), que quiere solucionar los problemas generados por la mentira en torno a su astrología consiguiendo que María y Juan se casen. Este carácter más sentimental se atenúa en gran medida en QC, donde el personaje reduce su aspecto de galán y se hace más cómico, mientras que ese componente de casamentero, presente en hasta 3 lugares distintos de Z, desaparece por completo de QC.

En esta línea de insistir más en el casamiento de Juan y María y en el obstáculo involuntario que para ello supone la astrología de Diego —por lo que éste decide ayudarlos— podemos encuadrar el falso pronóstico de un casamiento pobre de María realizado por don Diego, sobre el que se insiste en hasta cuatro lugares de la comedia en Z (vv. 1387-98, 1449-50, 3014-15, 3306-

¹⁰ Esta eliminación de chistes de los criados era relativamente frecuente en las revisiones que Calderón efectuaba de sus comedias, pues también se encuentra en *El mayor monstruo del mundo*, *La púrpura de la rosa*, *Amor, honor y poder*, *El mágico prodigioso* o *La vida es sueño*. Don Cruickshank, por su parte, al editar *En la vida todo es verdad y todo mentira* según el manuscrito autógrafa que se conserva en la Biblioteca Nacional, mostró cómo Calderón durante el proceso de creación de la comedia había suprimido distintos pasajes quizá a petición del autor de comedias que iba a representar la obra de que redujese un tanto su extensión. La mayor parte de estas supresiones afectaron a intervenciones de los graciosos por el escaso efecto que tenían, en general, en el desarrollo de la acción (1971: xii-xvi).

10), referencias que son sistemáticamente eliminadas en *QC*. En el último de los pasajes mencionados esa referencia al casamiento pobre aparecía fusionada con el lado casamentero de don Diego, razón de más para que el pasaje también fuese eliminado en *QC*.

Existen otros pasajes de *Z* suprimidos en *QC* más difíciles de clasificar pero que parecen responder casi siempre a un deseo de aligerar la obra y de evitar reiteraciones, pues en ninguno de los casos se pierde información en *QC*. Junto a ellos, los tres grupos fundamentales comentados parecen dar a entender que frente al joven Calderón que escribía la primera versión del *Astrólogo* y que incluyó juegos retóricos, diálogos conceptistas, intentos de profundización psicológica y más versos para los graciosos pensando en el público del corral, el Calderón diez años más maduro decide concentrar la acción de la comedia, eliminar ampliaciones y acentuar la comicidad suprimiendo excesos sentimentales.

Otro aspecto que parece insinuar la voluntariedad de estas supresiones es la ausencia de incoherencias métricas o gramaticales en *QC* en los lugares en los que faltan versos de *Z*. En muchos casos se trata de cortes limpios que no afectan a la estructura de una estrofa, pero en bastantes otros en que un pasaje suprimido empieza a mitad de un verso o a mitad de una estrofa, se realizan siempre en *QC* las modificaciones necesarias para que el corte no se perciba, lo que parece ser muestra del cuidado puesto en la revisión.

Un caso especialmente interesante es el de las tres décimas de expresión conceptista ya mencionadas en las que don Diego se quejaba de los desdenes de María, pues ésta, en su respuesta, decía en *Z*: «he estado / dudosa escuchando aquesta / retórica tan molesta», en tanto que en *QC*, donde María sólo deja a don Diego pronunciar seis versos, María le dice: «he estado / dudosa mirando esta / osadía tan molesta», pues, en efecto, ya no hay retórica que escuchar¹¹. Puede decirse que Calderón no sólo suprime tres largas décimas que ralentizan la escena, sino que, además de dar mayor dinamismo al diálogo entre Diego y María, modifica alusiones a los versos eliminados con la finalidad de que el corte no se note.

Junto a estas supresiones en *QC* de versos de *Z*, con todos los casos particulares apuntados, existen también versos presentes en *QC* y que faltan en *Z*. Entre estos se hallan, por un lado, aquellos que rellenan huecos de *Z* exigidos por la métrica y, por otro, diversos pasajes que, al igual que los que sólo están en *Z*, varían en extensión. Frente a lo que ocurría con algunos de los versos sólo presentes en *Z*, no se aprecian en este caso patrones que agrupen más de uno de los pasajes añadidos, y suele tratarse de versos que bien simplemente adornan, bien añaden algo más de información o insisten en algún aspecto, aunque no se trata de pasajes que rellenen lagunas insalvables de *Z* que, por el contrario, contiene siempre en todos estos casos información suficiente para el desarrollo de la comedia, a veces, quizá, con menor brillantez.

¹¹ Oppenheimer, sin embargo, mezcla sin mucho sentido ambas versiones y edita: «he estado / dudosa, mirando esta / [retorica] tan molesta» (vv. 479-81).

El pasaje más importante de entre los incorporados en QC es, sin embargo, una escena ausente de Z entre Carlos y Violante que acentúa esta trama secundaria con respecto a la versión zaragozana (vv. 3085-3114). En este pasaje Violante, que cree que Juan sigue enamorado de ella y sólo finge despreciarla para darle celos, decide fingir a su vez que corresponde a Carlos para darle celos a Juan. Carlos, por su parte, cree que la aparente aquiescencia que muestra ahora Violante con respecto a su amor es resultado del conjuro de don Diego, como se aprecia en sus palabras finales, que calcan las pronunciadas por Violante justo antes de que entrara él en escena.

Con este pasaje se prepara, pues, la presencia de Violante y Carlos en el final de la comedia en QC, final en el que todos los personajes que fueron a ver a Diego para pedir algo basado en su astrología le harán reproches por no haber salido nada como anunció. En Z, por el contrario, tales reproches apenas se desarrollan y Carlos ni siquiera estará presente al final, por lo que parece haber una voluntad de Calderón, tanto en esta escena como en el desenlace, de potenciar la trama secundaria de Carlos y Violante por sus efectos cómicos.

Otra notable diferencia entre la versión de Z y la de QC es la que afecta al texto espectacular, a las acotaciones. Son muchas más, en efecto, las existentes en la versión zaragozana, donde además tienden a ser más minuciosas. Se encuentran también acotaciones en Z que parecen más dirigidas al actor que las de QC, como cuando cerca del principio un simple *Salé Otáñez, escudero de QC* (v. 132) era en Z *Salé un escudero de vejete, Otáñez*, que alude con claridad a la caracterización del personaje —y del actor—. En la misma línea se dice en QC más adelante *Salen don Diego y Morón* (v. 434+), mientras que en Z se añadía *Salen don Diego de Luna y Morón diciéndole*. En otro momento simplemente se indica de María en QC que *Vase* (494+); en Z *Vase doña María y don Diego detiene a Beatriz*. Una completa acotación de Z (v. 1417+) como *Vase doña María con este verso que dice el viejo y él vuelve a hablar a don Juan* —error por *don Diego*— desaparece de QC, que más adelante incluye un lacónico *Vanse* para Leonardo y María. Todo ello asienta más la hipótesis de que Z responde a una primera versión para la escena, mientras que QC constituye una revisión pensando en la inminente edición de la comedia, en la línea de lo apuntado por Ruano de la Haza para *La vida es sueño* (1992: 46-47).

Cabe preguntarse cuáles fueron las razones que originaron la reescritura de *El astrólogo fingido*. No era desde luego anormal la revisión de una de sus comedias por parte de Calderón. Las causas podían ser múltiples: una reposición de *El agua mansa* con motivo de la llegada de la reina Mariana de Austria lo llevaba a incluir largas series de versos celebrando el acontecimiento y a reestructurar gran parte de la materia dramática restante; una nueva representación de *El mágico prodigioso* o de *El mayor monstruo del mundo* en circunstancias escénicas muy disímiles de las existentes en la primera escenificación conllevó la reescritura de ambas comedias; la inminente edición de *La vida es sueño* también pudo propiciar que Calderón, años después de haber compuesto la obra, la retocase y modificase de acuerdo con su gusto y

pensando en el potencial público lector, que podía variar con respecto a la muchedumbre variopinta que acudía a las representaciones en los corrales.

Por lo que respecta a *El astrólogo fingido*, en principio, y que se sepa, no hubo una nueva representación en un marco diferente al de la representación original. No hay tampoco en ninguna de las dos versiones alusiones a algún acontecimiento contemporáneo de suficiente entidad como para motivar una reestructuración de la materia dramática. Parece, pues, y teniendo en cuenta que la segunda versión es la aparecida en la *Segunda parte* de las comedias de Calderón, publicada bajo la responsabilidad de su hermano José —lo que quizá no haga sino ocultar la supervisión del propio dramaturgo—, que la nueva redacción debe de venir provocada, al igual que en el caso de *La vida es sueño*, por esa inminente publicación, que el autor, diez años más maduro, aprovecharía para pulir y retocar la comedia, así como para despojarla de algunos aspectos más propios de su representación en los corrales. En otras palabras, y de acuerdo con la tipología ensayada por Ruano de la Haza (1998), Calderón habría reelaborado su comedia, es decir, la habría pulido, perfeccionado, afinado y modificado para crear una nueva versión, parafraseando la definición de Ruano (1998:35).

Ya se vieron, en apoyo de esta hipótesis, algunos elementos que delatan el carácter de texto para la representación de *Z*, como el mayor número de acotaciones que contiene —así como su mayor minuciosidad— o una presencia superior de los criados y de chistes más tópicos, en algunos casos incluso en versos extramétricos que posiblemente delaten que su autoría no se debe a Calderón, aunque en los demás no haya por qué creer que no fueron escritos por don Pedro. Parece, pues, en suma, que el *Astrólogo* publicado en *Z* representaría una primera versión de la comedia compuesta pensando en su escenificación, texto que fue reelaborado en una nueva versión con motivo de la publicación de la comedia en la *Segunda parte*.

A la vista de todas las diferencias entre las dos ediciones de Zaragoza, por un lado, y las de la *Segunda parte*, por otro, que se han ido analizando cabe hacerse de nuevo la siguiente pregunta: ¿existen dos versiones de *El astrólogo fingido*? La respuesta variará dependiendo de lo que se entienda por versión y la entidad que se le quiera conferir a este término, pero aquí apelaré a la distinción de Ruano de la Haza, que escribe:

Dos ediciones de una misma comedia se diferencian de dos versiones de esa comedia en el grado de intervención de un agente externo, que puede ser el mismo poeta, como en el caso de *La vida es sueño*; otro dramaturgo, como es posible que sucediera con *Tan largo me lo fiáis* y *El burlador*; o un autor de comedias, como seguramente ocurrió con la versión impresa de *El mayor monstruo*. [...] todas las variantes intencionales entre dos ediciones obedecen a un deseo de enmendar, corregir o mejorar el texto copia y no de escribir otro texto diferente, esto es, de refundirlo. Por el contrario, las variantes que existen entre dos versiones de una comedia representan una tentativa consciente por parte del mismo poeta o de otra persona de re-escribir o refundir parte o la totalidad de un original y son tan enormes que resultaría infructuoso tratar de determinar la relación entre ellas utilizando el método bibliográfico (1991:496-97).

De acuerdo con la postura de Ruano, parece claro que *El astrólogo fingido* cuenta con dos versiones, pues entre la rama de Zaragoza y la de la

Segunda parte existen grandes variantes, sobre todo en ciertas partes de la comedia, imposibles de explicar, creo, a partir de la mera corrupción textual producto de una deficiente transmisión, y que delatan, por el contrario, que la comedia ha sido objeto de revisión por parte de alguien. Cabe suponer, además, que el revisor del *Astrólogo* en su edición de la *Segunda parte* fuese el propio Calderón, en vista de la mayor calidad del texto de QC con respecto al de Z, de la casi segura intervención del dramaturgo en la preparación de QC y de que al menos varios de los cambios parecen responder a unas ciertas líneas de regularidad. Sí cabe la duda sobre la autoría de algunas partes de la versión de Zaragoza, pues difícil resulta imaginar que Calderón escribiese versos extramétricos o endecasílabos de catorce sílabas, aunque fuera de ello tampoco parece haber serias razones para dudar de la pluma calderoniana en el resto de la comedia, pues no parece verosímil que un autor de comedias se inventara cerca de 500 versos nuevos que, en su mayoría, no parecen dotar a la comedia de una mayor eficacia cómica.

Siguiendo con propuestas de Ruano y considerando, de acuerdo con este autor, que existen dos versiones de *El astrólogo fingido*, cabría preguntarse en cuál de los cinco modelos de reescritura apuntados por este estudioso en su artículo sobre *El mayor monstruo* (1998) habría que incluir la comedia. Parece claro, a la vista de todas las variantes señaladas y de las circunstancias externas conocidas de ambos textos, que se trata de una reelaboración, en la que se «pule, perfecciona, afina y modifica un texto teatral para crear una nueva versión» (1998: 35), en este caso antes de darlo a la imprenta en una edición autorizada y en parte posiblemente motivado también por la abundancia de errores presentes en la edición de Zaragoza, que quizá le sirviese a Calderón de base para la edición de Madrid —o, en todo caso, un texto similar al de Z—. En algunos pasajes muy puntuales podría haber, sin embargo, un intento en QC de reconstruir ciertos aspectos de la redacción primitiva de *El astrólogo fingido*, como a propósito de la participación de Carlos en el final de la comedia, aunque a la hora de postular un intento de reconstrucción hay que contar con evidencias muy contundentes y proceder con muchas precauciones.

Establecido, pues, que existen dos versiones de *El astrólogo fingido*, cabe preguntarse cómo actuar editorialmente con ellas. A mi entender, las teorías que defienden que con la edición crítica se ha de reconstruir un único arquetipo perdido no respetan la voluntad del autor, pues o bien se sacrifica una de las versiones —normalmente la segunda— por considerarla más alejada del arquetipo original —postura que puede verse representada en Carol Kirby, (1986)—, o bien se mezclan ambas en la creencia de que entre ellas se podría reconstruir el arquetipo, como sucede por ejemplo en la edición de *El astrólogo fingido* acometida por Max Oppenheimer jr.

Frente a esta postura considero que la mejor forma de plasmar editorialmente la existencia de dos versiones de una misma comedia consiste en editar ambas para respetar la voluntad del autor en distintos momentos de su carrera. Tan sólo podría utilizarse una para enmendar el texto de la otra en aquellos lugares en que coincidan, pero en ningún caso podrán sustituirse lecturas correctas de una por las de la otra o mezclarse, postura que parece

estar convirtiéndose en mayoritaria entre los estudiosos, pues ha sido defendida, en la teoría o en la práctica, por el mencionado Ruano de la Haza (1991: 497), Alberto Blecua (1983: 117-20), Iglesias Feijoo (2001: 95) o Arellano y García Ruiz (1989: 78-79), entre otros.

En suma, la solución editorial más satisfactoria para dar cuenta de la situación textual de *El astrólogo fingido* consiste en editar por separado ambas versiones o, en caso de no ser posible, editar una de ellas, pero sin mezclarla con la otra. La edición decimonónica de Hartzzenbusch —que, con levísimas variantes, reproduce Valbuena Briones en las *Obras completas* de Aguilar— o la moderna de Oppenheimer nos ofrecen, al haber entremezclado ambas ramas, un texto de la comedia que Calderón nunca concibió como tal. Se hace necesario, pues, acometer una nueva edición de la comedia que recupere la forma, o las dos formas, en que Calderón la concibió¹².

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, y Víctor GARCÍA RUIZ, eds. (1989): P. Calderón de la Barca, *El agua mansa / Guárdate del agua mansa*, Kassel, Reichenberger.
- BLECUA, Alberto (1983): *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1994): *The Fake Astrologer [El astrólogo fingido]*, ed. y trad. Max Oppenheimer jr., New York, Peter Lang.
- , (1999): *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, estudio preliminar de Marc Vitse, Barcelona, Crítica.
- CRUICKSHANK, Don W., ed. (1971): Pedro Calderón de la Barca, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, London, Tamesis.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2005): “Defensa e ilustración de la *Segunda Parte* (1637) de Calderón de la Barca”, en *Estudios de teatro español y novohispano*, eds. M. Romanos, X. González y F. Calvo, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras / AITENSO, pp. 303-325.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, ed. (1862-1874): Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, Madrid, Rivadeneyra.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (2001): “Los textos de Calderón: las comedias”, en *Calderón desde el 2000*, ed. J. M^a. Díez Borque, Madrid, Ollero y Ramos, pp. 77-108.
- KIRBY, Carol B. (1986): “La verdadera edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro: teoría, metodología y aplicación”, *Incipit*, 6, pp. 71-98.

¹² Una propuesta de edición de ambas versiones la presenté como memoria de licenciatura en junio de 2004 y será publicada próximamente en las “Obras completas de Calderón”, dentro de la colección “Biblioteca Áurea Hispánica” creada por el GRISO en colaboración con la editorial Iberoamericana-Vervuert.

NOTICIA DE LAS DOS VERSIONES DE *EL ASTRÓLOGO FINGIDO* DE CALDERÓN DE LA BARCA
Fernando Rodríguez-Gallego

- PROFETI, M^a. G. (1988): *La collezione «Diferentes autores»*, Kassel, Reichenberger.
- RUANO DE LA HAZA, José M^a, ed. (1982): Pedro Calderón de la Barca, *Cada uno para sí*, Kassel, Reichenberger.
- , (1991): “La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico”, en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, eds. I. Arellano y J. Cañedo, Madrid, Castalia, pp. 493-517.
- , ed. (1992): *La primera versión de «La vida es sueño», de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press.
- , (1998): “Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón”, *Crítico*n, 72, pp. 35-47.
- , (2000a): “Ediciones y manuscritos del teatro calderoniano”, en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. Luciano García Lorenzo, Kassel, Reichenberger, pp. 1-34.
- , (2000b): *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, ed. (1966): Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. Comedias*, Madrid, Aguilar.
- VITSE, Marc (1992): “Calderón”, en *Historia y crítica de la literatura española 3/1*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, pp. 392-415.

APROXIMACIÓN AL CONTENIDO DE UNA CARPETA INÉDITA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID (MS. 14.612/9)

Debora Vaccari
Università di Roma "La Sapienza"

En este trabajo analizaré el contenido de la carpeta conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signatura Mss. 14.612/9, cuyo material es casi totalmente inédito¹; en particular, mi atención se centrará en el fragmento de una comedia desconocida inspirada en la obra maestra de Ludovico Ariosto, el *Orlando furioso*. El estudio de este fragmento, junto con otro, mucho más breve, de una comedia inspirada en *La Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, nos permite añadir una pieza más al cuadro de las múltiples influencias italianas en el teatro del Siglo de Oro español². Claro está que este trabajo, por razones de tiempo, no quiere y no puede ser exhaustivo y por esto, en muchos casos, se limita a plantear cuestiones y problemas sobre los que me propongo volver en trabajos futuros.

Según reza la portada de la carpeta, estos "papeles sueltos de varias obras dramáticas" fueron reunidos en 1862 por un compilador anónimo. En la portada se puede leer también una lista de los papeles contenidos en el fajo y una nota, luego tachada porque era errónea, relativa a la presencia de los papeles de actor sacados de la obra cervantina *El trato de Argel*, en realidad conservados en la carpeta precedente. Este detalle me hace suponer que el material fue distribuido en las dos carpetas por el mismo recopilador.

Con respecto a las características externas del presente material, se trata, en la mayoría de los casos, de grandes hojas de papel *in-folio*. Los bifolios son independientes el uno del otro, sea porque no presentan ningún tipo de encuadernación —con excepción de los sainetes—, sea por el contenido, sea por las manos que copian el material. De hecho, cada bifolio contiene generalmente una sola pieza —un papel de actor, un entremés, una loa, etc.—; en el caso en que la obra sea demasiado larga para ser copiada en un único bifolio, el copista utiliza más de una hoja. Tratándose en muchos casos de

¹ Corfis (1982) edita uno de los entremeses de la carpeta —"Primer entremés de Selestina"— y yo, en el homenaje a Stefano Arata (Vaccari, 2003), edito el "Entremés del paño" junto con su traza.

² El descubrimiento del fajo de papeles del que voy a hablar se debe, una vez más, a Stefano Arata, que, durante nuestras investigaciones acerca de los papeles de actor contenidos en la carpeta inmediatamente anterior a la que aquí examinaré, la número 8 (Arata y Vaccari, 2002), se dio cuenta de que este "nuevo" material estaba muy relacionado con el anterior, ya catalogado y analizado en mi tesis de licenciatura inédita (Vaccari, 2002).

textos de servicio, los bifolios presentan frecuentemente señales de ulteriores dobleces horizontales y verticales, hechas para reducir las dimensiones de las hojas a las de un in-octavo, para que los actores pudieran llevarlas más cómodamente en el bolsillo, consultando y repasando los textos también fuera de los ensayos³.

El anónimo compilador procede también a una primera catalogación del material: los papeles de la carpeta no vienen numerados folio por folio, sino obra por obra, es decir que la numeración nos revela que en el fajo hay por lo menos 18 piezas entera o parcialmente copiadas, cuya lista doy a continuación⁴: 1. Entremés sin título; 2. Papel de actor sacado de un entremés sin título —“Dicho de Beltrana”—; 3. “Primer entremés de Selestina”; 4. Entremés sin título; 5. Comedia sin título —fragmento—; 6. “Entremés de Tomás de la Fuente”; 7. Loa; 8. “Entremés de un rufián cobarde llamado Valuarte y otro rufián llamado Venturoso”; 9. “Entremés de los alcaldes de la residencia”; 10. “Entremés del paño” —traza y entremés—; 11. “Entremés de confortación”; 12. Entremés sin título; 13. “Coloquio entre dos [?] Antón y Gila”; 14. Entremés sin título; 15. Entremés sin título; 16. Sainete “Casa de mesa de trucos” y sainete “Los dos locos sueltos”; 17. “Comedia de las aventuras de Rugero con el caballo Hippogripho [...] y de la subida de Astolfo al monte de la luna” —fragmento—; 18. Loa para la comedia de “No puede ser”; [19.] Papel de actor sacado de “Julio en la fuerza del natural” —este papel de actor, el último de la carpeta, no presenta ninguna numeración—.

En conjunto, los papeles conservados en la carpeta son bastante homogéneos con respecto al tipo de obras copiadas en ellos. Además de un par de loas⁵ y de los dos fragmentos de comedias ya citados, se encuentran, sobre todo, entremeses en prosa —enteros, fragmentarios o papeles de actor—, que se remontan a las últimas décadas del siglo XVI, ya que el paso a la utilización de la versificación en el entremés se dará sólo en los años 1600-1620. Al lado de los más antiguos entremeses en prosa, se encuentran dos sainetes, titulados “Casa de mesa de trucos” y “Los dos locos sueltos”, que atestiguan una fase más tardía del desarrollo de este género breve en el siglo XVIII.

Como en el caso de los entremeses y los sainetes, la datación del material restante varía en gran medida, y para establecerla hay que basarse sobre todo en las características de las obras copiadas o bien en los numerosos

³ Los “textos de servicio” son hojas que venían utilizadas para la escritura de material teatral útil para las representaciones —por lo tanto sujeto a muchos cambios sobre la marcha— y que, en cuanto hojas destinadas al uso privado, a menudo se utilizaban como soporte para hacer cuentas o apuntar notas.

⁴ Durante mi última visita a la Biblioteca Nacional, he podido averiguar que se ha procedido a una reenumeración del material de la carpeta.

⁵ La loa nº 7 es un largo parlamento de 8 octavas reales, en las que se compara un capitán que se prepara para una batalla con el autor de comedias Limos que se prepara a hacer reír al público. La segunda loa (n. 18) es para una comedia titulada *No puede ser*, quizás la comedia de Agustín Moreto *No puede ser el guardar una mujer*, representada por Antonio de Prado en 1659. Existe una loa para esta comedia escrita por Juan Vélez de León y representada en Nápoles junto con la comedia de Moreto, que no coincide con la conservada en la carpeta; véase Urzáiz Tortajada (2002: 709).

nombres de actores o autores de comedias apuntados en las hojas⁶: la mayoría de ellos es identificable con actores y autores de comedias activos en la primera fase de desarrollo del teatro profesional, los años 1575-1595, a los que se remontarían también los textos.

Otros datos muy interesantes los ofrecen los dos fragmentos de comedia conservados en la carpeta. Ambas comedias están inspiradas por dos obras maestras del Renacimiento italiano, el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1532) y *La Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso (1581). A continuación, me ocuparé de estos dos fragmentos, indagando en las relaciones de las fuentes italianas y sus traducciones, y deteniéndome, en particular, en la “Comedia de las aventuras de Rugero con el caballo Hippogrifho y de la subida de Astolfo al monte de la luna”.

Empezaré por el fragmento basado en el poema *La Gerusalemme liberata*, el número 5 de la carpeta, que ocupa un bifolio. Se trata de 3 series de versos, la primera de 39 versos en redondillas y la segunda de 6 versos en romance, escritas en la primera hoja recto y verso, mientras que la tercera serie es una estancia de 13 versos, copiada en el verso de la segunda hoja. La primera y la segunda serie de versos se han copiado de la cuarta jornada de una comedia claramente inspirada en la obra de Tasso, como revela la acotación con la que se abre el fragmento: “Salen Clorinda armada y Arsete eunucho que la ha criado”. En la obra italiana, de hecho, Clorinda es la guerrera mora de origen cristiano de la que se enamora Tancredi, que luego, no reconociéndola, la hiere mortalmente en un duelo. El primer dato interesante concierne a la posible datación de la obra copiada. El hecho de que la comedia sea en cuatro jornadas la hace remontar a los años 1575-1585, la misma datación de otra importante obra sacada de *La Gerusalemme liberata*, es decir *La conquista de Jerusalén* atribuida a Miguel de Cervantes, cuyo manuscrito fue

⁶ Tres nombres aparecen en los repartos de los sainetes —“Jaime Cabrera”, “Vicenta Cortinas” y “Acuña”— y uno en el verso del último folio donde se copian —“Morales”—; el entremés n.º 6, según se desprende del encabezamiento, fue escrito probablemente para la compañía de Tomás de la Fuente; el apellido “Limos” se halla en la loa n. 7 y en una anotación puesta en el n. 13; en un apunte fechado 1663 escrito en el papel de actor sacado de “Julio en la fuerza del natural” se leen los nombres de “Francisco Correa” y “Juan Antonio de Alarcón”. mientras que en el último bifolio de la carpeta se encuentra un entero reparto de comedia en el que aparecen los nombres siguientes: “Solano”, “Santander”, “Hieronima Carrillo”, “Suarez”, “quiros”, “rribera”, “diego dias”, “alcazar”, “Ju”, “Lavina”, “Limos”, “fandino”, “Po ximenez”, “Roca” y “Sebastian”. De una rápida búsqueda acerca de estos nombres, resulta que un cierto Bernardo Acuña, cuyo apellido aparece en el reparto de uno de los dos sainetes, trabajaba en la compañía de Matheo de Navaza, activa en Madrid en el año 1700, y que murió en 1705, por lo tanto en fechas compatibles con la representación de la pieza (Shergold y Varey, 1987: 264). En la misma compañía trabajaba como cobrador un tal Juan de Morales: el mismo apellido aparece apuntado en el verso del último folio donde se copian las piezas (Shergold y Varey, 1987: 263). ¿Los sainetes pertenecían a la compañía de Navaza? Es posible. Con respecto a los otros nombres, se refieren Tomás de la Fuente (Shergold y Varey, 1987: 147), Agustín Solano y su mujer Paula Roca, Diego de Santander, Jerónima Carrillo y su marido Alonso de Ribera, Bartolomé López de Quirós, Diego Díaz —marido de la famosa Micaela Luján, amante de Lope de Vega— y Juan Limos (Arata y Vaccari, 2002: 45-46 y 48-52) estaban activos entre 1575 y 1595. Al contrario, de Francisco Correa sabemos que estaba activo alrededor de 1663, fecha de la nota en la que aparece su nombre junto al de Juan Antonio de Alarcón, y sabemos que había muerto en 1684 (Shergold y Varey, 1987: 78).

redescubierto por Stefano Arata en la Biblioteca de Palacio y de la que sobreviven también cuatro papeles de actor —relativos a los personajes de Godofre de Bullón, Erminia, Teodoro y Solinda— justamente en la carpeta anterior a la nuestra, con signatura Ms. 14.612/8 (Arata, 1997; Vaccari, 2002). Por razones métricas y estilísticas Arata fija la redacción de la comedia de Palacio entre los años 1581-1585, considerando como término *post quem* la fecha de publicación de la obra italiana, es decir 1581, y como término *ante quem* 1586, fecha de una anotación puesta al final del papel de actor del personaje de Erminia. La primera traducción publicada de *La Gerusalemme liberata* se debe a Juan Sedeño y está fechada en 1587, así que el texto de la comedia podría ser una de las primeras adaptaciones de la obra italiana en España. Hay que decir enseguida que los versos del fragmento que estoy analizando no coinciden con los correspondientes al comienzo de la cuarta jornada de *La conquista de Jerusalén* de Palacio. Sin embargo, en la hipótesis de Arata (1997), existían por lo menos dos versiones diferentes de la comedia, como, de hecho, demuestra el cotejo entre la versión en tres jornadas de *La conquista de Jerusalén* de Palacio, y la versión en cuatro jornadas copiada en los papeles de actor de la Biblioteca Nacional. La comedia de Palacio, repartida en tres jornadas, sería la refundición de la comedia de la Nacional, que por esto constituiría el testimonio más cercano al primer estadio de la obra⁷. Ahora, tanto *La conquista de Jerusalén*, tal y como se copia en los papeles de actor de la Nacional de la carpeta anterior, como la comedia, cuyo fragmento estoy examinando, fueron escritas en cuatro jornadas. Además, Arata (1992: 11) señala el punto donde se colocaba probablemente el comienzo de la cuarta jornada en la versión refundida de Palacio, la más completa, es decir el v. 687 de la tercera jornada. La cuarta jornada empezaría así con el diálogo entre Clorinda y Arsete, su tutor, y sus revelaciones sobre los orígenes cristianos de la guerrera, es decir, el mismo tema de los versos del fragmento correspondiente al comienzo de la cuarta jornada conservado en la carpeta de la que estoy hablando. ¿Podría ser este breve fragmento el inicio de la cuarta jornada de *La conquista de Jerusalén* cervantina en la versión de la Biblioteca Nacional, cuyos testimonios son los papeles de actor conservados en la carpeta gemela de la nuestra? Creo que es una hipótesis muy fascinante y que no se puede descartar por completo.

De la “Comedia de las aventuras de Rugero con el caballo Hippogripho y de la subida de Astolfo al monte de la luna” —nº 17 de la carpeta— se conservan 3 bifolios, escritos en el *recto* y en el *verso*, en dos columnas y en una escritura bastante cuidada. En las hojas, que presentan señales de ulteriores dobleces, se ha copiado la primera jornada de la comedia (580 versos) y la parte inicial de la segunda (168 versos) por un total de 748 versos. Los metros utilizados son la redondilla —empleada en el 80% de la primera

⁷ Frecuentemente en los últimos años del siglo XVI se refundían las obras en cuatro jornadas para adaptarlas a la moda de la *Comedia nueva* (Arata, 1997: 11).

jornada— y la octava real —empleada en el restante 20%—⁸. El texto parece una copia en limpio —como demuestran las pocas intervenciones sobre los versos—, quizás sacada de otro manuscrito más completo. De hecho, en muchos puntos el texto resulta poco comprensible; además, la primera jornada presenta un escaso número de versos, menos de seiscientos, hecho que nos haría pensar en el acto de una comedia repartida en cuatro y no en tres jornadas. Pero la medida reducida de la primera jornada podría depender también de cortes operados sobre el texto original, más largo, a lo mejor por un autor de comedias. Parecen demostrarlo, por ejemplo, la escena del engaño de Pinabelo en la que hay por lo menos dos pasajes poco claros, y una redondilla tachada en el f. 2v, que se refiere a una estancia nocturna de Bradamante en compañía de Melisa, presente en el *Orlando* y quizás en el original de la pieza, pero copiada por error, puesto que luego se tacha en el fragmento. Además, el texto falta de muchas atribuciones de las réplicas —por ejemplo, en el comienzo de la segunda jornada— o, en otros casos, las tiene equivocadas, así como son erróneos algunos nombres de personajes —por ejemplo, el copista se equivoca casi siempre escribiendo “Marfisa”, el nombre de la hermana de Rugero, cuando tiene que escribir “Melisa”—.

El fragmento que se conserva escenifica los primeros episodios de la historia de Bradamante y Rugero, una de las tramas principales del poema, siguiendo los cantos II, III, IV, VI y VII del *Orlando furioso*. Como es frecuente en el teatro áureo, también esta comedia empieza *in medias res*, con el encuentro entre Bradamante, en búsqueda de su amado Rugero, y Pinabelo, que le refiere haber visto a Rugero encerrado en el castillo del mago Atalante. Bradamante decide seguir a Pinabelo hasta el castillo, pero éste la engaña haciéndola caer en una cueva. Allí se halla el sepulcro de Merlín, cuyo espíritu aparece a Bradamante evocado por la maga Melisa; ambos le predicen las bodas con Rugero y la ilustre progenie que originarán. Melisa sugiere a Bradamante cómo liberar a su amado quitando a Brunelo el anillo mágico que encierra los encantos del mago Atalante. Conseguido el anillo, Bradamante vence al mago y logra liberar a Rugero. El reencuentro de los dos amantes es muy breve: de hecho, el primer acto se cierra con el caballo hipogrifo que rapta a Rugero, llevándolo nuevamente lejos de Bradamante que, a pesar de todo, le renueva sus promesas de amor y promete seguir buscándolo. El segundo acto se abre con la llegada de Rugero y el hipogrifo a la isla de Alcina. En la ribera encuentra a Astolfo, transformado en arrayán por la maga, cuya peligrosa lascivia el paladín revela a Rugero, que a pesar de todo decide seguir adelante. En el camino Rugero es asaltado por unos monstruos, y luego se le acercan dos damas que le ofrecen acompañarle a la ciudad de Alcina. Los versos se cierran con un cambio de escena: Bradamante pregunta a la maga Melisa qué le ha pasado a Rugero después que el hipogrifo lo ha raptado. Desafortunadamente

⁸ La combinación redondillas / octavas como exclusivas formas estróficas para una comedia viene sólo utilizada por Juan de la Cueva en la comedia en cuatro jornadas *El saco de Roma* (1579) (Morley, 1925: 520-521 y 530). En Lope de Vega la redondilla es el metro predominante en la primera fase de su teatro, hasta 1604 (Morley y Bruerton, 1968: 103). Según estos datos, el fragmento se remontaría a los mismos años, los finales del siglo XVI.

no nos ha quedado la segunda parte de la comedia dedicada a la historia de la subida de Astolfo a la luna. Aparte la desconocida comedia de esta carpeta, según Parducci (1937: 230-231), que ha dedicado varios estudios a la fortuna del *Orlando furioso* en el teatro del Siglo de Oro, no existirían otras obras dedicadas al relato del viaje extraordinario del personaje ariostesco.

Con respecto al argumento de la obra, se nota la supresión de dos episodios-clave para el desarrollo de la trama, como es el de la llegada del mensajero que pide la ayuda de Bradamante, revelando su verdadera identidad al magancés Pinabelo que decide vengarse por ser ella una Chiaramonte; con esta omisión, el espectador no entiende bien por qué Pinabelo deja caer a Bradamante en la cueva. Asimismo, en el fragmento se omite por completo el episodio del encuentro entre Brunelo y Bradamante, fundamental para el desarrollo de la intriga: de hecho, el robo del anillo necesario para vencer a Atalante es relatado por la protagonista en poquísimos versos (Primera Jornada, vv. 318-320) durante el duelo con el mago. El episodio es sustituido en el fragmento por una escena nueva, muy breve (Primera Jornada, vv. 278-293), en la que a Brunelo se le aparece el espíritu de Merlín anunciándole que liberará a Rugero. Igualmente, hay muchos saltos en la trama de la segunda jornada, que escenifica la llegada de Rugero a la isla de Alcina. ¿A quién se deben los cambios en la trama? ¿Al autor de la obra o a alguien, quizás un autor de comedias, que manipuló el original cortando y resumiendo escenas para reducir el número de versos de la obra? Considerando los elementos expuestos hasta ahora tendería a optar por la segunda posibilidad.

Desde el punto de vista de la posible puesta en escena, a la que puedo sólo aludir brevemente, la comedia es muy rica en elementos espectaculares, y parece pensada para utilizar el espacio escénico del corral, como demuestran las acotaciones, en las que se lee, por ejemplo: “Llegan adonde ha de estar abierto un hoyo y junto a él un ramo de donde Bradamante se ha de asir y cayendo en él dirá” (f. 2r) o “Bajará con la industria que se dará” (f. 3v). En particular, es muy interesante la diálectica entre un nivel alto —monte, torre, castillo, colocados en el primer corredor— y un nivel bajo —el espacio del tablado que adquiere diferentes significados y la cueva subterránea, probablemente un escotillón— entre los que se mueven los personajes. En una escena, por ejemplo, Atalante aparece “encima de una fortaleza” desde la que, habiendo oído acercarse a Bradamante, decide bajar para luego subir a caballo y desaparecer saliendo por una de las puertas laterales.

¿Qué texto tenía a disposición el anónimo autor de la comedia? Muchas veces en el análisis de las obras basadas en el *Orlando furioso*⁹ se olvida que la obra fue conocida desde muy pronto en España, no sólo en su versión original, en italiano, sino también a través de su traducción castellana debida al aragonés Jerónimo de Urrea (Amberes, Martín Nucio, 1549), traductor asimismo de la *Arcadia* de Sannazaro —inédita— y de *Le chevalier délibéré* de Oliver de la Marche (1555) y autor, entre otras obras, de una novela caballeresca inédita,

⁹ Véase también el caso de *El Crotalón* analizado por Ana Vian Herrero (1998: 10).

*El Clarisel de las flores*¹⁰. La traducción de Urrea, que censura los pasajes más sensuales y refunde los cantos II y III quitando la larga genealogía de la casa Estense, fue, en palabras de M^a de las Nieves Muñiz, “la indiscutible vía de acceso del poema de Ariosto en España” (Ariosto, 2002: 35), como demuestra su extraordinario éxito editorial, que cuenta con 18 ediciones entre 1549 y 1588. “De su rápida conversión en «vulgata» da idea el saqueo a que fue sometida por los autores de romances y de glosas (pero también por algunos escritores), que le hurtaron estancias enteras, las resumieron y parafrasearon” (Ariosto, 2002: 35). Éste es también el caso de nuestro anónimo comediógrafo. De hecho, cotejando el fragmento de la carpeta de la Biblioteca Nacional con el original italiano y su traducción al castellano, se llega a la conclusión de que el anónimo autor manejó la traducción de Urrea, de la que plagia literalmente octavas enteras. Las redondillas, que constituyen el 80% de la primera jornada, se presentan como una adaptación muy libre de las octavas del *Orlando*, y a veces, como hemos visto, introducen elementos nuevos para el desarrollo de la intriga. Las octavas, al contrario, están copiadas —a veces literalmente— de la traducción, que el autor manipula utilizando a menudo sistemas de reescritura como los indicados por M^a de las Nieves Muñiz, es decir “el plagio con variantes sinonímicas” o “la paráfrasis sembrada de calcos literales” (Ariosto, 2002: 35). Véase este ejemplo¹¹:

Apenas Bradamante los arreos
y sombras había visto todas ella,
que el vivo espíritu, dentro en sus trofeos
con muy clara voz dijo: -Oh clara estrella,
favorezca Fortuna tus deseos,
oh casta y nobilísima doncella:
de tu vientre saldrá flor, de tal modo,
que honre a Italia más y al mundo todo. [...]
Y porque este suceso el cielo meta
en efecto, sabrás que el buen Rugero
te tiene por mujer gran tiempo eleta (Orlando furioso II, 88 y 90, vv. 1-3,
trad. Urrea, en Ariosto, 2002: 199).

—Advierte Bradamante los arreos
que te hacen illustre clara y bella,
las proezas de amor y los tropheos;
por ser tan nobilísima doncella
favorezca Fortuna tus deseos,
oh refulgente luz, oh clara estrella,
pues tu vientre dará luz de tal modo
que honre a Italia más y al mundo todo.
Y porqu[e] esto suceso el cielo meta
en efecto, sabrás que al buen Rugero
te tiene por muger, gran tiempo ha, electa (Comedia de las aventuras de
Rugero, vv. 189-199).

¹⁰ Para más informaciones sobre la traducción de Jerónimo de Urrea y una detallada bibliografía sobre el traductor y el tema del *Orlando furioso* en España, véase la reciente edición bilingüe de la obra italiana (Ariosto, 2002), de la que citamos la introducción a cargo de M^a de las Nieves Muñiz.

¹¹ En la transcripción he separado las palabras, he modernizado la acentuación y el uso de las mayúsculas. No he modernizado los numerosos cultismos, ya que esto constituye una de las características lingüísticamente más relevantes de la comedia, sobre todo —como es de esperarse— en las octavas.

Se puede notar cómo el autor anónimo tiende a mantener las rimas de la octava, pero manipula su contenido, refundiendo dos octavas, cambiando de sitio sintagmas enteros o utilizando sinónimos y giros —sobre todo trivializando; por ejemplo, en otra octava cambia “acorro” por “socorro”—, a veces intentando permanecer fiel al sentido de los versos, a veces siguiendo su propia inspiración —aunque en la primera jornada sólo en un caso nos encontramos con una octava totalmente original—, mientras que a veces parece tener delante suyo la obra en italiano —como cuando utiliza la forma “Rugier”, más cercana al italiano, en lugar de “Rugero”—. En nuestro ejemplo, si Ariosto —y Urrea con él— pone el comienzo del parlamento de Merlín en el cuarto verso de la octava, el autor anónimo lo hace empezar con la octava misma, manteniendo las rimas y algunas palabras-rima, pero cambiando el sentido de los versos. Sin embargo, en muchas otras ocasiones no tiene ningún problema en plagiar las octavas de Urrea, como ocurre sobre todo en el largo parlamento de Astolfo en la segunda jornada.

He llegado al final de este breve reseña del material contenido en la carpeta de la Nacional, y todavía me queda mucho por decir. De todos modos, creo haber dado una primera aproximación a este fascinante tesoro desconocido del teatro del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

- ARATA, Stefano (1992): “*La conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580”, *Criticón*, 54, pp. 9-112.
- , (1997): “Notas sobre *La conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino”, *Edad de Oro*, xvi, pp. 53-66.
- ARATA, Stefano y Debora VACCARI, (2002): “Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, v, pp. 25-68.
- ARIOSTO, Ludovico (2002): *Orlando furioso*, ed. bilingüe C. Segre y M^a N. Muñiz, Madrid, Cátedra.
- CORFIS, A. Ivy (1982): “The ‘Primer entremés de Selestina’: an Edition, with an Introduction, Notes and a Reading Text of an Anonymous Celestinesque Work of the Sixteenth Century”, *Celestinesca*, vol. 6, n^o 1, pp. 15-29.
- SHERGOLD, Norman David y John VAREY, (1985): *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, «Fuentes para la Historia del Teatro en España», II, Londres, Tamesis Books.
- MORLEY, S. Griswold (1925): “Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega”, *Homenaje ofrecido a Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, vol. I, pp. 505-531.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

- PARDUCCI, Amos (1937): *La fortuna dell'“Orlando furioso” nel teatro spagnolo*, suplemento n° 26 del *Giornale storico della letteratura italiana*, xv, Torino, Chiantore-Loescher.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002): *Catálogo de autores teatrales del siglo xvii*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- VACCARI, Debora (2002): *I “papeles de actor” della Biblioteca Nazionale de Madrid. Catalogo e studio*, Roma, tesis de licenciatura inédita.
- , (2003): “Edición de una *pieza* inédita y de su *plan* en prosa: el Entremés del paño”, *Criticón*, 87-88-89, pp. 877-885.
- VIAN HERRERO, Ana (1998): *Disfraces de Ariosto (‘Orlando Furioso’ en las narraciones de ‘El Crotalon’)*, Manchester, Department of Spanish and Portuguese, University of Manchester.

IV. Aproximación a la literatura del siglo XVIII

ALGUNOS COMENTARIOS MÁS SOBRE EL *CHICHISVEISMO*, EL *CORTEJO*, LA GALANTERÍA Y OTROS MENESTERES, EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Sergio Miguel Alguacil Sánchez
Universidad Complutense de Madrid

Los intercambios culturales entre Italia, España, Francia e Inglaterra han servido en más de una ocasión como objeto de estudio y, a pesar de que parece analizado casi todo, siempre surgen determinadas curiosidades que refuerzan estas relaciones. Una de ellas tiene que ver, precisamente, con la moda dieciochesca del *chichisveismo* o *cortejo*: uso amoroso peculiar, del siglo XVIII, en el que un caballero, con una actitud sumisa y algo similar a la de un vasallo ante su soberano, intenta conseguir una serie de favores de una mujer casada. De hecho, este curioso prototipo definido dentro de las costumbres licenciosas de la alta burguesía y clase nobiliaria italoespañolas, por un lado, va a mantener con la dama cortejada una estrecha amistad, que será aceptada socialmente desde el punto de vista del amor platónico, aún cuando hoy ya nadie ponga en duda, el hecho, de que se tratase de una relación extramatrimonial entre sexos opuestos. Pero, por otro lado, como buen galán predispuesto a “servir” a las esposas abandonadas, tendrá que ofrecerles aquellas atenciones, regalos y galanterías que los maridos no les otorguen, por estar ausentes o rondando cerca del fuego de otros hogares, “complaciendo” a otras señoras que puedan estar casadas con otros hombres. O sea, que podríamos decir que nos encontramos ante el nacimiento de una especie de consentimiento convenido del adulterio, que pone de manifiesto la “doble moralidad” que existió en aquella sociedad dieciochesca galante, hedonista y, al mismo tiempo, frívola, corrupta e hipócrita, en lo que concierne a la conducta humana dentro de las relaciones de pareja.

Pero el caso es que, aunque hasta ahora hayan permanecido huellas, en el lenguaje literario o popular, de esta acepción galante de *chichisveo* o *cortejo*, nadie ha sido capaz de determinar “cuándo”, “cómo” y “dónde” surgió, exactamente, esta nueva moda censurada, incisivamente, por críticos y

moralistas italianos, españoles e ingleses de aquella época¹. Es curioso, por lo tanto, observar que entre Italia, España y Francia, siempre, ha existido un continuo enfrentamiento respecto a cuál fue el país que dio origen a este fenómeno. Por ejemplo, Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) en sus *Annali d'Italia* de 1707 considera el *chichisveo* como “la más funesta invención, de los últimos tiempos, que la dominación francesa hubiera dejado en Italia” (Gramegna, 2000: xi). Y su conciudadano Giulio Natali, hace referencia al término como “una palabra de nuevo cuño toscano que, quizá, derive del «*chiche beau*» francés y se traduzca como «*bel cece*»²” (Neri, 1926: 148). No obstante, también, se pueden encontrar, entre las páginas de textos literarios españoles, aquellas opiniones de quienes defienden la paternidad hispana del *chichisveo*, al referirse a la figura del “*bracero*”. Gabriel Quijano, hacia 1783, en *Vicios de las tertulias y concurrencias del tiempo, excesos y perjuicios de las conversaciones de día, llamadas por otro nombre cortejos...* señala que “dar el brazo a una dama no es costumbre nueva [en España], sino una acción muy cortés, tan antigua... como la misma nobleza” (Martín Gaité, 1972: 15). Y es, por eso, por lo que se ha de tener en cuenta que, en ocasiones, se suele omitir el antecedente español, a la hora de aludir al *bracciere* italiano o *alcoviste* francés. Aquella moda de los *chevaliers servants*, que se consideraba invención de la Francia de Luis XIII (1601-1643), no era más que una deformación de nuestra costumbre española exportada a Italia, que se propagó a Francia, unos años más tarde, cuando María de Médicis contrajo matrimonio con Enrique IV. Motivo suficiente para que se perdiera este precedente. Pero, no obstante, lo que verdaderamente importa es el papel social que va a desempeñar este personaje, tan común en la corte de Felipe II (1527-1598), ya que, como «bracero», tendrá que acompañar y llevar del brazo, en fiestas o reuniones palaciegas, a aquellas damas que se queden solas cuando los maridos se

¹ Un tema tan controvertido, como el chichisveismo, no salió impune ante la mirada crítica de los moralistas de aquel período. Y autores como Giuseppe Antonio Baretti (1719-1789), ante críticas, como la de Samuel Sharp (1694-1778) acerca del desmadre y el adulterio italianos, intentaron defender esta moda desde la ingenuidad; las relaciones entre hombres y mujeres serían inocentes y tendrían que ser admitidas desde el punto de vista del “amor puro”:

Fácilmente, se puede percibir cómo el señor Sharp no pone en duda, bajo ningún concepto, que un chichisveo no sea otra cosa que un adúltero, y, en su cabeza, sólo permance la grotesca idea de que las dos cosas son sinónimas; pero, en eso, se confunde totalmente, ya que los italianos aplican a este término un concepto muy diferente. El uso de “hacer la corte” a las mujeres casadas, contando con el beneplácito de los maridos, es bastante antiguo en Italia, y no se ha introducido, hace poco, en nuestras costumbres, como el señor Sharp quiere darnos a entender, cuando dice que nuestras mujeres “antiguamente estaban aprisionadas” y “ahora no tienen ningún tipo de custodia” [...] Sería inútil, por lo tanto, examinar si estas nociones platónicas son verdaderas o falsas, ridículas o con sentido, basta con saber, únicamente, que son universales en toda Italia, que vienen muy bien acogidas por nosotros y se propagan con placer, que se encuentran en la literatura italiana y que la primera cosa que se aprende en la lectura de los poetas es que “la contemplación de la belleza terrestre, hace que nazca un alma honesta, contemplando el amor de la belleza celeste”. Y es, de aquí, de donde nace ese respeto que, generalmente, tienen los italianos por las damas: aquel uso casi universal de besar respetuosamente la mano de una señora, al entrar en su apartamento; [...] Y, así, aunque la denominación de chichisveo tenga en verdad su gracia, no presenta ninguna idea desventajosa para uno u otro sexo (Véase Baretti, 1972: 298-99).

² El término «*cece*», en su significado figurado, quiere decir: “petimetre, vanidoso, picaruelo, joven gracioso” (Ambruzzi, 1973: 244).

ausenten por distintos motivos; pues, el hecho de ver a una señora sin acompañante en las reuniones sociales, estará muy mal visto. Y quizá fuese esto, lo que favoreció el origen del cortejo entre ambos sexos.

Sin embargo, a parte de estas posturas, también, podemos encontrar otras observaciones que proporcionan evidencias decisivas de que de entre los diversos temas que desde Italia se propagan hacia otros países europeos, se encuentra el de esta nueva moda italiana conocida como *chichisveo*. Luigi Valmaggi, en su obra *I Cicisbei: Contributo alla Storia del Costume Italiano nel Secolo XVIII* (1927), aparte de hacer comentarios sobre la costumbre del «bracero» habla de un personaje florentino, muy similar, denominado «domenichino», cuya función era la de acompañar a las mujeres de clase media, los domingos:

El bracero era un siervo, de costumbres algo antiguas, de cuyo brazo se solían agarrar las damas que salían de paseo. Éste era un uso típico del XVII que fue sustituido, en el XVIII, por el del *chichisveo*; pero... ya en Florencia, las mujeres de clase media, que no podían hacer frente a los gastos de un bracero, se hacían acompañar algunas tardes de domingo, a cambio de unas pocas monedas, por aquellos caballeros conocidos como *domenichini* (Gramegna, 2000: XIV).

E Ignazio Silone (1900-1978) menciona que era bastante común “durante la sobremesa de los días festivos, ejercitar el antiguo y digno oficio de «domenichino»” (Battaglia, 1966: 928). Aunque mucho más antigua era la alusión a la leyenda de los “valentini”: caballeros al servicio de las damas, en la corte de los Savoia.

Parece ser que el hecho de “servir” a las damas casadas, dentro de la nobleza, era algo muy común en las cortes italianas del Renacimiento. De hecho, Mario Equicola (1470-1525), en 1514, señala que, como buen *cortejo*, “en Milán, amaba, servía y honraba, aunque fuera en balde, a su querida Isabella Lavagnola” (Bertoni, 1928: 97). Hecho que permite conjeturar que el *chichisveismo* no fue más que una especie de degeneración de costumbres de la sociedad aristocrática renacentista con algún influjo español o francés. Por eso, no es de extrañar que ya casi nadie ponga en duda el origen italiano del término. Es más existen diversas opiniones que refuerzan esta idea. Por ejemplo, “el padre Mayans, en la segunda mitad del XVIII, hablaba de “la peste que trajeron a España los que militaron en Italia en las guerras pasadas³” (Martín Gaité, 1972: 17). Y Leopoldo Augusto de Cueto (1815-1901), marqués de Valmar, en *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana* (1869), menciona que “el nombre y la ridícula costumbre que significa [*chichisveo*], pasaron a España y a Francia de Italia, país fértil en estos amorosos refinamientos como lo prueban los tres matices de la misma idea, *cavaliere servente*, *sigisbeo* y *patito*⁴”. A su vez, don Juan Salazar y Ontivero, abad de Cenicero, plantea que “el demonio se ha valido de la oportunidad que le ofrece

³ Mayans hace referencia a la dominación que ejercieron las tropas enviadas a Italia por Luis XIV, en ayuda de las de su nieto Felipe d'Anjou, con el fin de asegurar y ampliar las posesiones italianas durante la Guerra de Sucesión.

⁴ Véase Cueto (1952).

el tiempo... para plantar en el mundo esta mala hierba [del *chichisveo*] y transplantarla a nuestra España” (Martín Gaité, 1972: 7). Y Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762) deja constancia, en una carta escrita el 28 de agosto de 1718, de que el *chichisveismo* nació en la ciudad costera de Génova y que, a partir de ese año, se difundió como hábito, desde allí, al resto de Italia:

Génova está situada en una bahía muy hermosa y como está erigida sobre una elevada colina, entremezclada con jardines y embellecida con la más excelente de las arquitecturas, desde el mar ofrece una bonita vista... [Allí] las damas adoptan los trajes franceses y son más refinadas que aquellas a quienes imitan. No dudo que la costumbre del *chichisveismo* ha mejorado en grado sumo su garbo. No sé si habrás oído hablar de esos animales [llamados *chichisveos*]. A fe mía que nada más que mis propios ojos habrían podido convencerme de que existe en la tierra algo semejante. La moda [del *chichisveismo*] se inició aquí y se ha difundido ahora por toda Italia. Según sus dictados, los maridos no son criaturas tan terribles como nosotras los presentamos. Entre ellos no hay ni uno solo tan bestia como para tratar de encontrar defectos a una costumbre tan arraigada y tan políticamente fundada, pues me aseguran aquí que fue un recurso aplicado por primera vez por el senado para poner fin a esos odios de familia que terminaron haciendo pedazos su estado y para encontrarle empleo a esos jóvenes que se veían obligados a cortarse el cuello *pour passer le temps*; tanto es el éxito obtenido que desde la institución del *chichisveismo* entre ellos no ha hecho más que imperar la paz y el buen humor. Se trata de caballeros dedicados al servicio de una determinada dama —me refiero a una casada, pues las vírgenes son del todo invisibles, estando como están, confinadas en los conventos—. Están obligados a servirles en todos los lugares públicos, los teatros, la ópera y las reuniones —que aquí se llaman tertulias—, donde esperan detrás de la silla de la dama, se ocupan de su abanico y sus guantes y si la dama juega, tienen el privilegio de los murmullos, etcétera. Cuando la dama sale, la sirven como lacayos, trotando muy compuestos junto a la silla de ésta. Su deber consiste en presentarla cuando aparece en público sin olvidarse de decir su nombre. En una palabra deben dedicar todo su tiempo y su dinero al servicio de la dama que los recompensa según sus deseos —pues oportunidades no les hacen falta—, pero el marido no debe tener la insolencia de suponer que se trata de otra cosa que una amistad pura y platónica. Es verdad que hacen todo lo posible por darles a sus esposas un *chichisveismo* de su elección, pero cuando la dama no comparte el mismo gusto que su marido —como suele ocurrir a menudo— se las ingenia para conseguir uno que responda a su capricho. En otros tiempos, una bella acostumbraba a tener ocho o diez de estos humildes admiradores, pero esos días de abundancia y humildad han quedado atrás; los hombres se vuelven más escasos y descarados y las damas se ven obligadas a contentarse con uno a la vez (Montagu, 1998: 215-19).

Así pues, de este amplio testimonio, se puede deducir, además del posible origen genovés del fenómeno, la actitud de los participantes, que toman partido en estos curiosos *ménage à trois*; los miembros de un matrimonio —sin que ninguna de las partes se ofenda— van a dialogar, amistosamente, acerca de quien será —mientras duren las ausencias conyugales— el mejor acompañante para la esposa. Pues, será ella, sin lugar a dudas, la que elija a un *cavalier servente* de su gusto, a pesar de que “al marido de turno” se le permita expresar su opinión acerca de quién puede ser considerado el mejor pretendiente para dar un mayor prestigio a su linaje. Es decir que, en esta

curiosa costumbre —que también ha dado mucho juego como *cortejo*⁵— la mujer va a tener un papel fundamental en las relaciones de pareja. Y, así, a lo largo de todo el siglo XVIII, se podrá percibir cómo las damas casadas tendrán mayor libertad que las solteras, ya que, a parte de servir como meros objetos decorativos en suntuosas fiestas o bailes frívolos —donde eligen a sus amantes— van a poder asistir y participar en tertulias literarias, convirtiéndose, a veces, en promotoras de reuniones intelectuales. La mujer, en este sentido, no será un personaje que sirva para ser caricaturizado. Y no se la va a criticar ni vilipendiar o despreciar demasiado. A ella, le corresponderá —como protagonista directa o indirecta de ciertos argumentos en los que el amor, la sexualidad y el adulterio estén presentes— la última palabra en este «arte de putear⁶», puesto que, como en Italia o España no se contemplaba la posibilidad del divorcio, sólo podrá adaptarse a las únicas salidas que se le presentan: la de someterse únicamente o la de someterse y ser promiscua. Y su marido, aunque sea un auténtico «cornudo»⁷, no va a oponerse, ni teóricamente podrá enfadarse. Y así, en este juego libidinoso, al *chichisveo* —conocido también como *amante*, *amoroso*, *año*, *bellimbusto*, *cece*, *cortejo*, *chulo*, *currutaco*, *damerino*, *domenichino*, *estrecho*, *galán*, *mueble*, *petimetre*, *pique*, *pirracas*, *pisaverde*, *santo*, *trapo*, *valentino*, *zerbinotto*...— le va a corresponder, como *cavalier servente*, conceder una serie de favores a una mujer casada; de entre los cuales destacan: dedicarle una especie de culto

⁵ El término de *chichisveo* fue empleado en la literatura española, sólo, durante las primeras décadas del siglo XVIII. Después pasó a ser sustituido, fulminantemente, por la palabra *cortejo*, y de ello da fe *Definición del cortejo, carta métrica escrita por don Benigno Natural, cura de un lugar pequeño, hombre bueno a lo antiguo y sin malicia, a Pedro Discreto, cura en una ciudad populosa... y respuesta de éste* (1789): "Bien sabéis, súbditos míos, / aquel progreso tan bello / que hizo contra los mortales / el pasado *chichisveo*; / pues ahora he discurrido / un ardid más estupendo / [...] / Es, con todo disimulo, / sin alboroto ni estruendo, / introducir en el mundo / y en todo el humano sexo / un aspid enmascarado / a quien llamen el cortejo, / y será que cada uno / elija allá en su concepto / una dama a quien, rendido, / le sacrifique su afecto, / y esto con tal servidumbre / que en la casa, en el paseo, / en la cama, en la tertulia, / y, en fin, en todos los puestos / siempre le asista a su lado, / a su voluntad sujeto" (Martín Gaité, 1972: 6-7).

⁶ Arte escandaloso definido, cruda y descaradamente, por Nicolás Fernández de Moratín, aludiendo a los tres protagonistas que participan en el triángulo amoroso: "Porque debes tener por cosa cierta / que ninguna mujer «puta» sería / si el «cabrón» del marido no quisiera. / La vanidad y la holgazanería / hacen «cabrones»: todos estos quieren / que vayan las «mujeres petimetras», / la pompa y el fantástico aparato / más de lo que a su clase corresponde / [...] / y aunque oigas que blasonan muy de honrados / y que ellos hablan mal de otros «cabrones» / —hacen de el ladrón fiel—, tú no los creas; / dignos son de silbidos, de rejonos, / porque dicen —y acaso en ello aciertan— / que no son los «cabrones» los casados, / que gozan sus mujeres tributarias / sin más pena que ser disimulados; / que los «cabrones» son los que las p[er]duran / después de bien sobadas del marido. / Que aun siendo un menestral obscurecido, / le hace antesala un grande, su vasallo, / le tributa y se esmera en ag[ra]dallo / para lograr con susto y a gran precio / l[a]s heces que a su vicio le han sobrado. / Hay varias clases de estos picarones: unos del pueblo y otros que se juzgan / del solar de los godos descendientes" (Fernández de Moratín, 1995: 175-76).

⁷ Las alusiones graciosas que se hacen de los «cornudos» van a suponer un tema recurrente, a la hora de plantear el tema del *cortejo*, en el siglo XVIII. Así se puede constatar en el siguiente ejemplo: "Porque los «cuernos» son como los dientes, / que duelen al salir, pero en llegando / con ellos a comer, los quieren todos; / mas la madera que se cría andando / la peinan muchos por diversos modos, / y es tan cabrón el que es cabrón de «cuernos» / como el magnate con sus «cuernos» de oro. / Por eso hombres verás como camellos, / que apreciarás tratar con sus mujeres / a todas horas, mas que no con ellos" (Fernández de Moratín, 1995: 176-77).

galante, acompañarla al teatro o a fiestas y en paseos a caballo, visitarla en su casa o darle conversación y ser un íntimo confidente en sus habitaciones privadas... porque los esposos no van a atender a este tipo de necesidades conyugales, por estar fuera o por mantener relaciones extramatrimoniales con otra dama también casada⁸.

Por eso, a tenor de todo lo dicho, en este breve planteamiento del tema, sería el momento idóneo para mencionar que, dos autores extranjeros bastante familiarizados con esta moda, como lo eran Giambattista Casti (1721?-1803) y lord Byron (1788-1824), aprovechando su sagaz sentido del humor, van a caricaturizar, mediante versos similares, a todos los participantes que forman parte de estas relaciones de pareja, anómalas. Y, por lo tanto, van a hacer comentarios sobre la figura del “*cavalier servente*”, la “*chichisvea*” y el marido “cornudo”.

Observemos la semejanza; por un lado, Casti, en *La Apuesta* —novela XLV de sus cuarenta y ocho *Novelas Galantes* (1790-1803)— va a señalar, con mordaz ironía, el cambio que se produjo en las costumbres sociales y en el comportamiento humano de la gente, en el siglo XVIII. Un cambio que se diferenció notablemente respecto a épocas anteriores y que, a su vez, fue muy bien acogido para animar el “tedioso aburrimiento femenino”⁹. Aquel tema del honor, en maridos ultrajados que en el pasado habían tomado la justicia por su cuenta, ahora no iba a tener tanta importancia, ya que a finales de este siglo, nace la aprobación consentida del adulterio. Y esto es precisamente lo que Casti dice:

Viva la moda! Sí, viva! Queridas:
y no la que en vestidos y tocado
os tiene todo el día entretenidas;
sino la que en el siglo este ilustrado
censura o da alabanzas repetidas
a lo que bueno o malo ha declarado:
la que a la sociedad fija deberes,
quita trabas y aumenta los placeres (*La Apuesta*, XLV, oct. 1).

Hubo un tiempo, en el cual todo marido
Vengaba con la punta de su espada

⁸ En una carta autógrafa de una infatigable viajera francesa de finales del XVII, a la que se le conoce como Madame d'Aulnoy (1650-1705) y a la que se le atribuye la autoría de *Relation du Voyage d'Espagne* en 1679, se dice que “lo que parece más singular es que esté permitido a un hombre, aunque sea casado, declararse amante de una dama de Palacio y hacer por ella todos los gastos y locuras que pueda, sin que nadie tenga que murmurar de esto... Estos amoríos son públicos y es preciso tener mucha galantería y chispa para que una dama quiera aceptarlos” (Deleito y Piñuela, 1988: 155).

⁹ Costantino Roncaglia (1677-1737), en *Le Moderne Conversazioni Volgarmente dette dei Cicisbei, esaminata da...*, hace referencia a la necesidad que tenían las mujeres de acabar con su aburrimiento. No es que las mujeres dieciochescas de toda Europa se aburrieran más que en otras épocas, sin embargo, sí comenzaban a ser conscientes de este hecho y a rebelarse contra ello, por sentirse muy incómodas. Las damas necesitaban llenar su tiempo libre como fuera. Y por eso, Roncaglia, nos presenta un comentario muy sugerente, que pone en boca de un marido partidario del chichisveismo y que rebela claramente esta realidad: “nosotros los maridos... estamos demasiado ocupados y nuestras mujeres lo están demasiado poco para que puedan pasarse sin compañía. Necesitan un galán, un perro o un mono” (Roncaglia, 1753: 326).

ALGUNOS COMENTARIOS MÁS SOBRE EL *CHICHISVEISMO*, EL *CORTEJO*, LA GALANTERÍA Y OTROS
MENESTERES, EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX
Sergio Miguel Alguacil Sánchez

La honra, que su mujer había ofendido.
Pero hoy ya no se tiene la honra en nada:
Y aún hay quien se divierte o se ha reído
Al ver a su mujer extraviada.
Y esta triste verdad, que desconsuela,
Os la va a hacer palpable esta novela (*La Apuesta*, XLV, oct. 4).

Versos que parecen muy próximos a los empleados por lord Byron, en su *Beppo* (1818):

y desde entonces hasta ahora, desde Venecia a Verona,
las cosas han permanecido probablemente en el mismo estado,
exceptuando que después de aquella época no se ha encontrado nunca
un marido a quien una simple sospecha haya podido enardecer
hasta el extremo de ahogar a una mujer de veinte años,
porque tuviera un «cavalier servente» (*Beppo*, oct. 17).

Sus celos (si es que son celosos)
son muy comedidos y nunca parecidos
a los de aquel negro diablo de Otelo,
que ahoga a las mujeres dentro de un lecho de plumas;
sino, más bien, más propios de esos seres tan alegres
que cuando se han cansado del yugo matrimonial,
no quieren por una mujer romperse la cabeza,
sino tomar al momento otra o la de otro (*Beppo*, oct. 18).

Pero, además, en la *novella* XVI de la traducción castellana inédita de estas *Novelas* castianas, que se titula, precisamente, *El Cavallero Sirviente o El Cortejo*, vamos a ver cómo el abate romano, tratando de definir a ese prototipo dentro de las costumbres licenciosas de la alta burguesía y clase nobiliaria italoespañolas, hace las siguientes observaciones:

Es, niñas, cortejar ocupación
que su bien y su mal suele tener.
Es un bien cortejar por elección
A aquella dama que nos da placer;
Pero es un mal, si sin inclinación
Se sirve y sin cariño a una mujer.
Vosotras en el caso estáis primero:
Mas ahora del segundo hablaros quiero (*El Cavallero Sirviente o El Cortejo*
XVI, oct. 1).

Hay hombres de esta clase obsequiadores.
Más no hablo de los viles y malvados
que venden por dinero sus favores
y que para el adulterio son consignados
¡Hombres dignos de penas las mayores!;
sino de los que ganan moderados
en el obsequio de su fea dama
de su coche, su palco, nuera y cama.
De esta tumba a Ildegunda no faltaba.
Más quien la acompañaba noche y día,
El que más en la cama frecuentaba,
Quien a su tocador siempre asistía,
Y en su coche con ella paseaba,
Y en teatro y tertulias se veía
Era Alcestes, que hacía públicamente
De caballero, al parecer, sirviente (*El Cavallero Sirviente o El Cortejo* XVI,
oct. 12-13).

Después mientras las fiestas de la boda,
de mostrar su amistad siempre a Amidoro
del brazo recorrió la ciudad toda
con la novia, sirviéndola obsequioso
y ensayándose en vero, según la moda,
caballero sirviente y oficioso.
Y hay empeños, que nunca se debiera
Dejar a un caballero, aún cuando quiera (*El Cavallero Sirviente o El Cortejo*
xvi, oct. 17).

Ella hace que por sí vuelva el jilguero
a la jaula, y el perro a la cadena.
Por ella su furor el león fiero
Si oye la voz del que lo guarda, enfrena;
Por ella se sujeta al carretero
El toro que escarbaba antes la arena;
Y ella hace que el esclavo por regalos
Tenga el mal trato, la cadena y palos.
La costumbre hizo pues que Alceste fuera
De Ildegunda el sirviente caballero,
Y que con el canizo compartiera
Las perras de marido, y aun el fuera,
Supliéndolas aquella noche entera
Y Alceste a la vez el día entero.
Por amistad el uno y sin placer,
Por previsión el otro y por deber.
Como con Ildegunda se encontraba
Alceste siempre solo y mano a mano,
Sin que testigo alguno le estorbase,
Siendo el temor de una sospecha vano,
Nadie debe extrañar que se olvidara
De que era fea, y el que era franco y llano
O ya el desnudo brazo la aguantara,
O alguna vez el morro la besara (*El Cavallero Sirviente o El Cortejo* xvi, oct.
19-21).

Y Byron, muy probablemente influido por la lectura de Casti¹⁰, por su propia experiencia con respecto a mujeres venecianas y por las aventuras que vivió durante sus viajes por tierras españolas e italianas, nos da su opinión acerca de la misma figura, sin escatimar la utilización de los vocablos pertinentes en la lengua original:

Por otra parte, más allá de los Alpes
(¡Dios sabe cuán enorme es este pecado!)
puedo yo decir que está permitido a la mujer el tener dos hombres:
ignoro quién fue el primero que introdujo esta costumbre;
pero los "cavalier serventes" son muy comunes,
nadie se cuida ni se inquieta por ellos,
y muy bien podemos nosotros llamar a esto (por no decir algo peor)
un segundo matrimonio que malea al primero (*Beppo* oct. 36).

En tiempos pasados su verdadero nombre era "cicisbeo",

¹⁰ Parece ser que hay evidencias que indican que Byron, antes de componer *Beppo*, estaba muy familiarizado con las obras de Casti. Tengo constancia de que el poeta escribió a su amigo Pryse Lockhart Gordon, para agradecerle una copia de las *Novelas Galantes*, que le había regalado en 1816: "No puedo explicarte el placer que me ha producido recibir tu bien avenido presente de Casti; lo he llevado casi siempre en mi corazón; ya había leído sus *Animales Parlantes*, pero pienso que estas *Novelas* son aún mucho mejor" (Vassallo, 1984: 49).

Pero hoy ha venido a ser vulgar e indecente;
Los españoles conocen esta reciente costumbre como “cortejo” [sic]
Y quizá sea algún día trasladada más allá del Océano (*Beppo* oct. 37).

Pero “cavalier servente” es la frase
Que se usa en los círculos más distinguidos
Para señalar a este esclavo supernumerario,
Que se encuentra prendido del vestido de una dama cual si fuera su broche,
Obediente a una sola palabra suya como a su única ley,
No es un bocado sin hueso, estáis en lo cierto;
Él va a buscar el coche, los criados la góndola,
Y lleva el abanico, el manguito, los guantes y el chal (*Beppo* oct. 40).

O sea que, por todo esto, parece que los dos escritores intentan poner de manifiesto el mundo de la galantería y de los idilios amorosos italoespañoles, que reflejan la sociedad decadente europea de finales del XVIII: un mundo de *cavalieri serventi*, *chichisveos* o *cortejos*, del que forman parte mujeres astutas burlando a maridos viejos y celosos —por encontrarse en una delicada situación de crisis matrimonial— y, en general, un mundo de ridículos entuertos con un largo etcétera de personajes grotescos, que podrían servir como punto de partida para otro posible estudio.

BIBLIOGRAFÍA

- AMBRUZZI, Lucio (1973): *Nuovo Dizionario Spagnolo-Italiano e Italiano-Spagnolo*, vol. II, Torino, Paravia.
- BARETTI, Giuseppe (1972): “Gli Italiani o sia Relazione degli Usi e Costumi d’Italia (1768)”, en *Opere Scelte di G. B.*, a cura di B. Maier, vol. II, Torino, UTET.
- BATTAGLIA, Salvatore (1966): voz «domenichino» en *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. IV, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- BERTONI, Giulio (1928): *Spunti, Scorci e Commenti*, Genova, L. O. Olschki.
- BYRON, George Gordon (1997): *Obra selecta de Lord Byron (Beppo)*, Barcelona, Edicomunicación, s.a., pp: 139-63.
- CASTI, Giovanni Battista (s. XIX): *Novelas Galantes [traducidas del italiano en octavas reales por Pedro Boix(?)]*, Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 4083-4084, 2 volúmenes: I, ff. 1_r–330_r y II, ff. 1_v–298_v.
- CUETO, Leopoldo Augusto de (1952): “Bosquejo Histórico-crítico de la Poesía Castellana” [en línea], Real Academia Española ed., Madrid, Atlas. Disponible en: <<http://www.rae.es> [sección: CORDE] >[consulta: 22-02-2005].
- DELEITO Y PIÑUELA, José (1988): *El rey se divierte*, Madrid, Alianza Editorial, D.L.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás (1995): *El arte de putear*, publicación de Isabel Colón Calderón y Gaspar Garrote Bernal, Archidona (Málaga), Aljibe.

- GRAMEGNA, Luigi (2000): *Il cicisbeo. Racconto storico: 1747, La battaglia dell'Assietta*, Torino, Andrea Viglongo e C. editori, pp: v-xviii.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1972): *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI.
- MONTAGU, Lady Mary Wortley (1998): *Cartas desde Estambul de Lady Mary Wortley Montagu*, Barcelona, Casiopea.
- NERI, Achille (1883): *Costumanze e Sollazzi*, Genova, Tipografía del Reale Istituto Sordo-Muti.
- RONCAGLIA, Costantino (1753): *Le Moderne Conversazioni Volgarmente dette dei Cicisbei, esaminate da...*, Luca Venturini e Leonardo ed.
- VASSALLO, Peter (1984): *Byron: The Italian Literary Influence*, Hong Kong, The MacMillan Press LTD.

LA MUJER DEL SETECIENTOS: ENTRE LA EDUCACIÓN Y LA COSTUMBRE. HACIA UNA NUEVA LECTURA DE AMAR Y BORBÓN, CADALSO, MORATÍN Y JOVELLANOS

Pilar Pérez Pacheco
Universitat de València

Oíd mujeres, les diría, no os apoquéis, vuestras almas son iguales a las del sexo que os quiere tiranizar, usad de las luces que el Creador os dio; a vosotras, si queréis, se podrá deber la reforma de las costumbres, que sin vosotras nunca llegará; respetaos a vosotras mismas y os respetarán (Inés loyes y Blake, 1798: 204)¹

Así se expresaba Inés loyes y Blake en 1798, en una carta dirigida a sus hijas, a propósito de la igualdad entre sexos; la escritora comienza la *Apología de la Mujeres* constatando “que la disputa sobre preferencia o preeminencia de los sexos, es uno de los asuntos de conversación más comunes en la sociedad” (1798: 175), y actualiza un tema ya abordado por el padre fray Benito Jerónimo Feijoo en 1733 cuando escribe su *Defensa de las mujeres*. Aunque el Padre Maestro no cuestiona la subordinación de la mujer al hombre —como consecuencia del pecado original—, ni le otorga una función social diferente de la tradicional, sí coloca la capacidad intelectual de ambos en un plano de igualdad, y refuta los argumentos contrarios con fino sentido dialéctico:

Llegamos ya al batidero mayor, que es la cuestión del entendimiento [...] hombres son los que escribieron esos libros, en que se condena por muy inferior el entendimiento de las mujeres. Si mujeres los hubieran escrito, nosotros quedaríamos por debajo (1952 [1733]: 57).

El benedictino enuncia un razonamiento que se enfrenta a la idea comúnmente aceptada de la inferioridad intelectual femenina, y que atribuye a la costumbre de no instruir a las mujeres.

Efectivamente, educadas las niñas en los quehaceres domésticos y los convencionalismos sociales, y sin otro horizonte que el matrimonio o el

¹ En la transcripción de los párrafos correspondientes a este texto, hemos actualizado la ortografía y los signos de puntuación.

convento², les aguarda un destino de sujeción y acatamiento a los varones en una sociedad de dominio patriarcal, un sometimiento que conlleva cierta carga de violencia tanto psíquica como física: lo que en la actualidad se ha dado en denominar “violencia de género”³. Sin entrar en consideraciones, sobre los escasos cambios que a este respecto se han producido en la sociedad a lo largo de dos siglos, nos proponemos un acercamiento literario al testimonio documental que nos ofrecen los textos, del siglo XVIII en este caso, como reflejo de una larga tradición de costumbres vejatorias para las mujeres. Podríamos comenzar porque una educación diferenciada puede ser leída como una primera forma de discriminación —con cierto grado implícito de agresión— y más cuando predispone y prepara para un matrimonio concertado que, en múltiples ocasiones, violenta la voluntad de la mujer y desencadena consecuencias tan funestas como desprecio, adulterio, hipocresía, mentira, fugas y, en casos extremos, prostitución y homicidio.



Goya, *Capricho* nº 15

La idea innovadora de Feijoo encuentra un eco literario medio siglo más tarde en los *Discursos* de Josefa Amar y Borbón. Su *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*⁴ debió ser de vital importancia para cuestionar el pensamiento acerca del papel de la mujer en la sociedad española del Setecientos, especialmente en lo que se refiere a su radical igualdad intelectual con el varón y a su derecho incontestable a recibir una educación más amplia⁵. Sin duda, el hecho de nacer en el seno de una familia instruida en una época que afronta importantes transformaciones, crecer entre libros en un ambiente marcadamente intelectual y de la mano de buenos maestros, debió determinar en Amar y Borbón lo que en su tiempo se llamaba una mente varonil, o sea, el resultado de una buena educación: inteligencia cultivada acostumbrada a la metodología y capaz de sintetizar, resumir y ordenar lógicamente su pensamiento. Un pensamiento que se pone de manifiesto ya desde las primeras líneas del prólogo: “Con razón se ha considerado siempre la educación como el asunto más grave y más importante. De él depende la felicidad pública y privada” (1994: 58), y con el que se adscribe plenamente al

² Según Pérez Molina (1994: 28-29): “Para una mujer no estar dentro de una de las dos categorías mencionadas a partir de una determinada edad podía significar caer en la marginalidad [...] su posición era anómala [...]. Las mujeres que vivían solas o con otras mujeres fuera de la casa paterna y del convento [...] se convertían en sujetos inquietantes, no bien vistos por la sociedad”.

³ En el *Informe de la Real Academia Española sobre la expresión “violencia de género”*, de mayo de 2004, se recoge que “con ella se identifica la violencia, tanto física como psicológica, que se ejerce contra las mujeres por razón de su sexo, como consecuencia de su tradicional situación de sometimiento al varón en las sociedades de estructura patriarcal” (<http://www.rae.es> [Consulta: 4-3-2005]).

⁴ Hemos manejado la edición de López-Cordón (1994).

⁵ Véase Roberto Fernández (2000: 58-59).

ideario ilustrado y a su concepto de felicidad⁶. Desde una perspectiva actual quizá pudiéramos tachar los presupuestos de nuestra autora de conformistas⁷, pero si bien posee un carácter moderado, de profundas creencias religiosas y respetuoso con la jerarquía, también confía plenamente en la educación como motor de transformación social, como engranaje capaz de traspasar los límites intelectuales impuestos a las mujeres, unos límites convencionales y susceptibles de ser variados. Aunque para ello se impone un cambio en la actitud de las propias mujeres que hasta ese momento miran el aprendizaje con indiferencia⁸; intenta persuadirlas de los beneficios propios que pueden alcanzar, a la par que les advierte de que reivindicar el derecho legítimo a la formación y a la participación en la vida pública implica la asunción de obligaciones.

Su solicitud de ingreso en la Sociedad Económica Matritense⁹ se produce en medio de un intenso debate entre los partidarios de dar entrada a las mujeres en la Sociedad y los que se oponen¹⁰; en 1786 les remite su *Memoria sobre la admisión de señoras en la Sociedad*, escrito en el que responsabiliza a los hombres de la ignorancia de las mujeres, denuncia la hipocresía de la sociedad de su tiempo, que con sus contradicciones reconoce a la mujer una libertad y privilegios, que hipócritamente le impide ejercer, y lanza un nuevo alegato argumental a favor de la igualdad de los sexos. Además, alude a la necesidad de que las mujeres vean recompensado su esfuerzo intelectual, y a su necesidad de un espacio autónomo para sobrevivir “No contentos los hombres con haberse reservado los empleos, las honras, las utilidades, en una palabra, todo lo que puede animar su aplicación y desvelo, han despojado a las mujeres hasta de la complacencia de tener un entendimiento ilustrado” (1786: punto 4).

Los dos *Discursos* de Josefa Amar son la expresión de su voluntad reformista: exigen el reconocimiento de la igualdad intelectual de mujeres y hombres y reclaman una actualización urgente del espacio educativo, pero, atendiendo a las posibilidades de su tiempo, dejan fuera cuestiones fundamentales como el reparto de funciones en el matrimonio, la revisión de los matrimonios concertados o la dificultad para ejercer funciones sociales, ya que el papel de la mujer queda circunscrito únicamente al ámbito doméstico.

⁶ La educación es para la Ilustración el instrumento del bienestar y el camino de la felicidad, tanto individual como colectiva, material y espiritual.

⁷ Quizá la falta de radicalidad de su ideario feminista se deba a una muestra de inteligencia de la autora: buena conocedora de la sociedad en la que vivía, sabía cuáles debían ser los alcances de sus propuestas para que fueran tenidas en cuenta.

⁸ En la misma línea manifiesta loyes y Blake su preocupación por el tema de la educación y crítica que se instruya a las niñas en la frivolidad de la hermosura y los usos sociales. También reclama un cambio de actitud en las mujeres para salir de su infeliz estado de ignorancia y aprovechar sus cualidades naturales.

⁹ En 1782 ya había sido admitida en la Sociedad Económica de Zaragoza.

¹⁰ El debate en el cual se inserta, la audiencia y los apoyos de personajes tan ilustres como Jovellanos, Campomanes y López de Ayala, dan alas a su expresión y convierten la pieza en un alegato firme y vibrante (Amar y Borbón, 1994: 41).

Dadas las pocas fuentes documentales disponibles, se recurre al uso de la literatura en la reconstrucción de la historia no escrita de ciertos sectores olvidados de la humanidad, como es el caso de las mujeres. Sin posibilidad de ser el sujeto de un discurso histórico propio, porque no tenían voz ni medios, su voz sí fue registrada indirectamente por la escritura literaria, las más de las veces masculina¹¹. Así, para recuperar la imagen de la mujer en la historia, acudimos a los textos literarios y a algunos libros representativos de esta nueva actitud hermenéutica, que se han aproximado al análisis de formas de violencia y agresividad hacia la mujer, ambas presentes ya de forma explícita en el teatro y la literatura española de los siglos XVI y XVII, como ha podido constatar Everett W. Hesse (1987) en su libro *La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos*; en él ofrece la perspectiva del papel de la mujer como víctima del abuso masculino en el terreno del amor y la sexualidad. Si tomamos algunos ejemplos, en *Don Gil de las calzas verdes* o *La vida es sueño*, la mujer se ve obligada a transvertirse para conseguir la restitución de la palabra de casamiento, o de su honra. Lope de Vega subraya, en *Fuenteovejuna*, la explotación sexual de la mujer por un señor tiránico amparado en su cargo político. A partir del matrimonio concertado, *El castigo sin venganza* resalta, por un lado a la esposa obediente y sumisa que, víctima de la opresión masculina, se ve conducida al incesto, y por el otro, a la mujer que desarrolla el lado malo de su carácter guiada por la pasión, con resultado de doble muerte orquestada por el marido. En la misma línea se sitúa Calderón con *El médico de su honra*, drama en que el marido mata a la mujer por sospecha de infidelidad. *El burlador de Sevilla* pone de manifiesto la crueldad de Don Juan hacia las mujeres cuando se siente superior por haberlas seducido con falsas promesas. En otras ocasiones, la mujer debe recurrir al engaño para burlar un matrimonio concertado y no deseado, como es el caso de *El vergonzoso en palacio* o *La dama boba*.

También en la literatura de los autores de la Ilustración encontramos numerosos ejemplos de dependencia, abuso y discriminación con respecto a las mujeres aunque, claro está, desde la oportuna postura crítica y con el afán didáctico propio de la nueva filosofía. Tal es el caso de José Cadalso (1998) que se pronuncia sobre este asunto, entre otros, en sus *Cartas marruecas*. De las alusiones que contiene la obra, sin duda es de mayor interés la que describe la carta LXXV, en la que, con fino sentido del humor, se trata de los matrimonios concertados, en la voz de una muchacha de veinticuatro años que relata su desdichada experiencia de mujer casada con seis maridos consecutivos, con ninguno de los cuales ha tenido la vida de esposa que esperaba: el primero era joven y enfermizo por lo mucho que había vivido; el segundo un viejo rico y célibe que la trataba como a una hija; el tercero, con quien se casó por poderes, un capitán de granaderos de sangre caliente que se dejó la vida en un duelo; el cuarto, hombre ilustre, rico, robusto, joven y jugador empedernido, moriría como consecuencia de una disputa en una partida de cartas; el quinto era tan corto de entendederas que le hablaba sin cesar de una prima suya, y que murió a los pocos días de morir la prima; y, por fin, el sexto, un sabio que prefiriendo la

¹¹ Veáse Julio Seoane Pinilla (2002: 7-12).

experimentación científica a yacer con su esposa, murió de enfriamiento por observar las estrellas. Qué duda cabe de que es José Cadalso quien habla por boca de la joven cuando se lamenta “Todo esto se hubiera remediado si yo me hubiera casado una vez a mi gusto, en lugar de sujetarlo seis veces al de un padre que cree la voluntad de la hija una cosa que no debe entrar en cuenta para el casamiento” (1998: 263-264). De igual modo, Ben-Beley presta su voz al autor cuando interroga a Gazel sobre los usos de su tierra, de la que ha oído grandes aberraciones, aunque dice no hallar “distinción alguna entre ser esclava de un marido o de un padre, y más cuando de ser esclava de un padre resulta el parar en tener marido, como en el caso presente” (1998: 264); de forma sutil, Cadalso deja constancia de los pocos cambios que experimenta la situación de la mujer, ya sea soltera o casada, bajo la tutela del padre o del marido, en España o en Marruecos.

Pues bien, esta ausencia de cambios también se encuentra en *Lisandro y Rosaura* de García Malo en la que, además, se hacen presentes los malos tratos físicos por parte del padre, primero, y del marido, después; en esta novela, el autor hace una crítica feroz contra los matrimonios concertados y la desmedida autoridad de los padres: cuando Rosaura le comunica a su padre, el marqués, que está enamorada del virtuoso, noble y pobre Lisandro, el progenitor monta en cólera y prohíbe la relación, porque él ya ha acordado el matrimonio con el duque de N., y mantiene a su hija encerrada a oscuras y sin comer pegándole sin compasión durante ocho días, “y después de haber saciado su enojo dándole la más severa reprensión, le echó tales amenazas, le dio de bofetadas y la maltrató de tal modo que cayó en el suelo como muerta” (1803: 154); la joven consiente en el matrimonio —ante la amenaza del padre de ordenar la muerte de Lisandro— pero con tan mala suerte que, “luego que el duque sació los primeros impulsos de su amor” (1803: 158) es también maltratada por el esposo y muere en medio de su desprecio y abandono.

Una obra especialmente conmovedora, y que introduce a su vez nuevos elementos narrativos, es *Sabina o los grandes sin disfraz*, en la que aparece, además, el tema de la violación. Publicada bajo seudónimo por Olavide en 1800, narra la historia amorosa de Sabina y Félix, obstaculizada por la ambición de unos padres despóticos que ordenan el destierro del muchacho y la anulación del matrimonio, para que la joven se case con un Conde vil. Casados los amantes, huyen a Lisboa, pero merced a una desgraciada confusión, don Félix da muerte al padre de Sabina. El Conde, encargado del gobierno de la cárcel donde está encerrado don Félix, valiéndose del engaño, suplanta al preso en la oscuridad de la celda y viola a Sabina, que muere de aflicción como resultado del atropello. Del elemento ya conocido de la imposición matrimonial, derivan terribles consecuencias: matrimonio secreto, huida, persecución, homicidio por error, encarcelamiento, violación y muerte. Con respecto a esta obra, recomendamos el interesante artículo de Ricardo Rodrigo (2003: 193-205), *El modelo femenino*, en el que, aunque resalta a la mujer como “la gran protagonista de la novela sentimental”, no deja de notar que su existencia está supeditada a los personajes masculinos; analiza la violación desde una perspectiva literaria “la violación engañosa, suplantando la identidad del

amante, es un motivo literario recurrente y de gran rendimiento narrativo y teatral”, y además apunta la sugerente incursión de Olavide en la novela gótica.

Pero, sin duda, una de las críticas más aceradas, referente al papel social impuesto a la mujer, es la que nos llega de la mano de Leandro Fernández de Moratín. Según José Luis Abellán “Moratín tuvo el acierto de tocar un tema de singular importancia en su época y para el cual somos también especialmente sensibles hoy: la situación de la mujer y su estado de sumisión y dependencia en una sociedad patriarcal” (1981: 669-670). Es cierto que Moratín se muestra especialmente sensible ante la injusta situación de la mujer y la refleja en la mayoría de sus obras: en *El viejo y la niña*, donde el tutor de Isabel consigue con engaños que se case con un viejo cruel y celoso; en *El Barón*, que muestra hasta donde es capaz de llegar una madre ambiciosa; en *La comedia nueva* o *El café*, en la que censura la tiranía de la costumbre de la dote y, por supuesto, en *El sí de las niñas*, obra que la crítica considera unánimemente como la pieza clave y modélica de la obra moratiniana y en la que queda claramente expresado el pensamiento del autor, con respecto a la imposición de los matrimonios concertados, en el parlamento final de Don Diego. Critica la violencia ejercida sobre la mujer en los matrimonios desiguales, más que desde la perspectiva de la libertad para elegir pareja, desde la de la autonomía moral, desde la injusticia del trato social peyorativo hacia la mujer. Dentro de los parámetros de la Ilustración, Moratín siempre insiste sobre el tema de la educación femenina, una educación que considera injusta e inhumana, con nefastos resultados como la mentira, la hipocresía, en suma, la muerte de la libertad¹². Al hilo



Goya, *Capricho* nº 14

de estas reflexiones, *La mojigata* es otro claro ejemplo de las funestas consecuencias que acarrea el hecho de violentar la voluntad de las jóvenes: Clara aparenta aceptar la voluntad de su padre y finge una vocación que no siente, traiciona a su prima robándole el novio, y tiene un desgraciado final después de huir con el joven. La imposición paterna lleva a la hija a la mentira, al engaño, la traición, la desgracia, y, en definitiva, la pérdida de la felicidad. En palabras de José Miguel Caso González (en Jovellanos, 1987: 52-53): “No pasará Jovellanos, como poeta, a la posteridad por la sátira que he titulado *Contra la tiranía de los maridos*; pero son versos que tienen interés por otras razones”. No obstante, y a pesar de la aparente falta de calidad de la sátira, nos ha parecido que, efectivamente, encierra cualidades suficientes para que nos detengamos en ella. El autor interpela a Arnesto que, puñal en mano, persigue enfurecido a Elisa, su mujer, por un presunto delito de adulterio, mientras ella “se aflige, llora, tiembla y de rodillas / implora tu clemencia” (1987: 267). En este poema Jovellanos afirma la igualdad de ambos sexos ante la naturaleza; acusa al hombre de esclavizar y tiranizar a la mujer durante siglos y de responder con

¹² Véase Luis Abellán (1981: 669-676).

la violencia a su belleza y entrega “y aun su vida / fue un gratuito don de su tirano” (1987: 269); le augura la falta de amor y obediencia de los hijos que presencian este trato y, por último, pide a los sacerdotes de Temis que corrijan esta situación¹³: “Apartad de nosotros este oprobio, / resto de nuestras bárbaras costumbres” (1987: 271). Siempre firme defensor de la mujer, aquí se enfrenta a la mentalidad de su tiempo reivindicando, además de la igualdad entre sexos, la igualdad de derechos en el matrimonio.

Contra lo que pudiera parecer, en el siglo XVIII no se produce una relajación de la moral ni se amplía el campo de libertad de las mujeres por el aumento de su presencia en la vida social o por prácticas como la del cortejo. Su situación experimenta una transformación más aparente que sustantiva pero, dispuesta a desempeñar en la sociedad el papel que hasta entonces se le ha negado, la mujer aborda su objetivo en medio de una fuerte polémica social, y no sin el apoyo político necesario¹⁴. Si bien es cierto que las costumbres empiezan a cambiar y se introducen determinadas modas, no es menos cierto que esto acontece en determinados estamentos de la sociedad, como la aristocracia y la burguesía más acomodada, aunque no parece probable que ocurriera lo mismo con las clases populares, y muchos menos que los sectores más conservadores —defensores a ultranza de los lazos familiares— permanecieran impasibles. Ante esta incipiente situación, la mujer se convierte en un problema moral, sobre todo para la Iglesia que pretende un modelo de mujer pobre, humilde, caritativa, virgen y limpia¹⁵. José Luis Abellán lee este aperturismo como una válvula de escape consentida para aliviar la tensión de los matrimonios impuestos, “En una palabra, si se consiente el adulterio y se estimula el cortejo, en el fondo no es sino para salvar la unidad de la familia” (1981: 675), —con la misma finalidad se tolera la prostitución. También podríamos apuntar hacia una diversidad de tendencias dentro de la sociedad en la que podían convivir desde un padre de familia calderoniano, al esposo de una mujer con cortejo, un férreo defensor de la familia más conservadora al estilo de Fray Luis de León, o un majo de vida desenvuelta. La creación de una nueva ética de la Ilustración, no supuso un cambio radical en la filosofía de la sociedad, pero sí propició e impulsó la aparición de nuevas formas de convivencia que, si no anulaban las tradicionales del Antiguo Régimen, si contribuían a desdibujarlas¹⁶. No obstante, nuestro recorrido literario, desde las primeras manifestaciones del padre Feijoo en 1733 hasta las de principios del siglo XIX¹⁷, desvela los pocos cambios acaecidos a pesar de esa nueva ética de la que hablábamos y de las propuestas de los ilustrados. Mas, aunque no podamos hablar de logros en términos cuantitativos, es innegable que en la

¹³ Según José Miguel Caso, está pidiendo al Consejo de Castilla que modifique una legislación que no tiene en cuenta a la mujer.

¹⁴ Véase Palacios Fernández (2002: 20-25).

¹⁵ Véase Peñafiel Ramón (2001: 55).

¹⁶ Véase Ortega López (2000: 135-156) y Peñafiel Ramón (2001: 83).

¹⁷ *Lisandro y Rosaura* es de 1803, *Sabina o los grandes sin disfraz* de 1800, *Apología de las mujeres* de 1798, *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* de 1790, *La mojitata* de 1804, *El sí de las niñas* de 1806 y la sátira *Contra la tiranía de los maridos* es publicada en 1798.

segunda mitad del siglo, se pone en tela de juicio el trato discriminatorio por las diferencias en la educación; se alzan voces contra la imposición de estado a la que, por costumbre, se somete a las hijas, hermanas y viudas; y surge una fuerte polémica social ante el despertar de las mujeres que están decididas a formar parte activa de un mundo que intuyen más allá de su sala de estar.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, José Luis, (1981): *Historia crítica del pensamiento español*, t. 3: *Del Barroco a la Ilustración*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 669-676.
- AMAR Y BORBÓN, Josefa, (1786): *Discurso en defensa del talento de las mujeres, y de su aptitud para el gobierno, y otros cargos en que se emplean los hombres*, <www.ensayistas.org>, [consulta 4-3-2005].
- , (1994): *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, ed. de M. Victoria López-Cordón, Madrid, Cátedra.
- CADALSO, José, (1998): *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, Madrid, Cátedra.
- FEIJOO Y MONTENEGRO, P. Fray Benito Jerónimo, (1952): “Defensa de las mujeres”, en *Obras Escogidas*, Madrid, BAE, pp. 50-58.
- FERNÁNDEZ, Roberto, (2000): “La mujer cristiana ideal en la España del setecientos”, en *Actas del Congreso Internacional sobre “El Conde de Aranda y su tiempo”*, eds. José A. Ferre Benimeli, E. Sarasa, E. Serrano, vol. II, Zaragoza, pp. 27-60.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, (1944): *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, BAE.
- GARCÍA MALO, Ignacio, (1803): *Voz de la naturaleza. Memorias o anécdotas curiosas e instructivas*, Madrid, Imprenta de Aznar.
- HESSE, Everett W., (1987): *La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos*, Barcelona, Puvill Libros.
- IOYES Y BLAKE, Inés, (1798): “Apología de Las Mujeres”, en Samuel Johnson, *El príncipe de Abisinia*, Madrid, Imprenta de Sancha.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, (1987): *Escritos literarios*, ed. de José Miguel Caso González, Madrid, Espasa Calpe.
- NUÑEZ, Estuardo, (1987): *Obras selectas de Pablo de Olavide*, Lima, Biblioteca Clásicos del Perú, pp. 121-152.
- ORTEGA LÓPEZ, Margarita, (2000): “Género y relaciones familiares en el siglo XVIII: teoría y práctica”, en *Actas del Congreso Internacional sobre “El Conde de Aranda y su tiempo”*, eds. José A. Ferre Benimeli, E. Sarasa, E. Serrano, vol. II, Zaragoza, pp. 135-156.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, (2002): *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones del Laberinto.

LA MUJER DEL SETECIENTOS: ENTRE LA EDUCACIÓN Y LA COSTUMBRE. HACIA UNA NUEVA LECTURA DE
AMAR Y BORBÓN, CADALSO, MORATÍN Y JOVELLANOS
Pilar Pérez Pacheco

- PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio, (2001): *Mujer, mentalidad e identidad en la España moderna (siglo XVIII)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- REAL ACADEMIA DE LAS BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (2005): *Sitio de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando* [en línea], <<http://www.calcografianacional.com>>, [Consulta 4-3-2005].
- RODRIGO MANCHO, Ricardo, (2003): "El modelo femenino", en *Frasquita Larrea y Aherán: europeas y españolas entre la Ilustración y el Romanticismo (1750-1850)*, eds. M^a José de la Pascua Sánchez y Gloria Espigardo Tocino, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 193-205.
- SEOANE PINILLA, Julio, (2002): "Prólogo" en Mario Crespo López, *Las mujeres de la Edad Moderna*, Santander, Centro Asociado de la UNED en Cantabria, pp. 7-12.
- VV.AA., (1994): *Las mujeres en el Antiguo Régimen. Imagen y realidad (s. XVI-XVIII)*, Barcelona, Icaria.

EL ESPACIO EN CIERTAS NOVELAS CON PERSONAJES LIBERTINOS DEL XVIII ESPAÑOL

María Peris Baixauli
Universitat de València

Pensar una novela en términos de “espacio” supone leer de otra manera aquello que siempre habíamos leído de pasada o soslayadamente. Si bien la novela realista, prolija en detalles espaciales —que son muchas veces un correlato del interior del protagonista, cifrado principalmente en las categorías de orden y desorden—, se puede analizar desde el punto de vista del espacio, esto no significa que no se pueda aplicar a otras épocas esta forma de ver los textos.

Así, nos proponemos en este breve bosquejo analizar el espacio en algunas novelas que se organizan en torno a la figura del libertino, dentro del marco de la novela española de finales del XVIII. Nos vamos a centrar en el relato *El petimetre pedante*, que pertenece a la *Nueva colección de novelas ejemplares* (1790) de Vicente Martínez Colomer, en la novelita *El brigadier y Carlota*, que está dentro de la *Voz de la naturaleza* (1787-1792) de Ignacio García Malo, y en el relato *Marcelo o los peligros de la corte*, que pertenece a las *Lecturas útiles y entretenidas* (1800-1817) de Pablo de Olavide¹.

El petimetre pedante se enmarca en Sevilla —curiosamente, la ciudad del *Burlador* tirsiano—. Desde el principio, se nos describe la religiosidad y la perfección de Teodosio —y, por extensión, de su hija Isabela— en términos espaciales: el narrador nos informa de que “su casa era la habitación de la virtud” (p. 7). Por otra parte, se definen los vicios propios de las ciudades como contagio; la casa de Teodosio, por ello, tiene metafóricamente las puertas cerradas a tamaña contaminación moral: “Cerradas las puertas a todo género de espectáculos y profanas diversiones, no había podido entrar el aire de la vanidad ni el hedor del vicio, que todo lo infestan” (p. 7).

Isabela, por su parte, presenta dos rasgos definitorios: de un lado, se nos dice que “su hermosura [era] excesivamente superior a todas las de la Ciudad” (p. 8); de otro, es una doncella que vive encerrada en casa con su padre y su tía para que no se contagie de los malos aires. Cuando Teodosio va a hacer una peregrinación a Roma, después de la muerte de su mujer y su hijo, Isabela le

¹ Cada una de estas obras se citarán siempre por la misma edición, por lo que se evitará repetir este dato a lo largo del trabajo. Las ediciones manejadas son Martínez Colomer (1790), García Malo (1995) y Olavide (1987).

propone acompañarle en su largo viaje. Naturalmente, él resuelve que no: “un padre que te adora, ¿podría permitir que tu joven belleza acostumbrada a no salir del breve recinto de esta casa se expusiera a los rigores y fatigas de tan prolijo y áspero camino?” (p. 13). Más tarde se volverá a insistir en que ella vive retirada de la vida social, cuando el Marqués afirma: “Que vive retirada Isabela, que no va al paseo, que no concurre al baile, que no asiste a tertulias, que no va a la comedia; ¿Y bien?, ¿Qué importa?” (p. 20). Es más: el Marqués afirma que tarde o temprano los ciudadanos de Sevilla le verán con ella del brazo: “Y, ¿quién ha dicho que de aquí a pocos días no me ha de ver Sevilla por todas partes al lado de Isabela, sirviéndola de bracero?” (p. 22), con lo cual se ve su voluntad de dar que hablar a la opinión pública. Por si fuera poco, cuando el Marqués intente rondar la casa de Isabela sin lograr verla, se insistirá en que “vivía dulcemente enajenada en los placeres de su retiro, sin que la curiosidad ni el deseo de ser vista, pasiones tan propias en las mujeres, pudiesen llevarle jamás a los balcones de su misma casa, que era lo que por lo menos deseaba el Marqués” (p. 23). Es decir, Isabela es todo lo contrario de una “ventanera” o “mujer con tendencias deshonestas” de los siglos XVI-XVII, de la que habla Martín Gaité (1987: 178): no siente deseos de salir, no anhela asomarse a la ventana y vive feliz en su retiro. Vemos, por tanto, la frivolidad con que Martínez Colomer, no en vano franciscano, habla de las mujeres y las considera curiosas, presumidas...

También en esta novela aparece la importancia de la fisonomía: la tristeza por la ausencia de su padre, se le nota a Isabela en el rostro, cosa que ella quiere disimular: “se mostraron [todos] solícitos en complacerla, y en desvanecer los afectos tristes que había dejado impresos en su rostro la ausencia de su padre: afectos que, sin dejar de sentir en su corazón, procuró disipar pronto de su semblante, mostrándose siempre con aquella modesta alegría que arrebatara dulcemente las voluntades” (p. 15).

Pero pasemos ahora a hablar del personaje petimetre, en nuestro caso, el Marqués de Montenblanco. Esta figura desestabiliza la sociedad, es decir, provoca una alteración del orden desde el momento en que pasa a ser el cortejo de una dama y, por tanto, hay una relación de adulterio, si bien en esta novela Isabela, que no se dejará cortejar, es aún doncella. Se insiste en que este Marqués no tiene “ninguna nobleza, ni en su educación, ni en sus acciones” (p. 15). Así, “el edificio de su instrucción” (p. 15) es una educación ociosa que, junto con la ostentación de nobleza, le permitirá “obrar con más libertina satisfacción” (p. 16). Por tanto, su ayo sólo le enseñó a manejar unos naipes, bailar un minué y una contradanza, recitar una relación cómica, declararse con algún fragmento de comedia, leer novelas, saber algo de francés, etc. En el fondo, Martínez Colomer está clamando contra la nobleza improductiva, que tiene que reordenarse para volver a ser la clase dirigente. Por otra parte, como buen petimetre, ha viajado por casi todas las cortes, ciudades y villas más importantes de Europa, obteniendo los favores de las mayores beldades; no debemos olvidar que Carlos III promovió los viajes de estudios. Y entonces la voz narrativa nos da una declaración de lo que debe visitarse en cada ciudad, hablando de lo que no ha buscado el petimetre en Sevilla:

No se informó de los privilegios que goza aquella ciudad ilustre, ni de los insignes varones que dignamente han ocupado su Silla Arzobispal, ni de los magníficos y grandiosos edificios que la hermocean, ni de los venerables y bellos monumentos de su antigüedad, ni de los héroes que ha producido tan famosos en ciencia como en virtud, ni de ninguna de cuantas circunstancias hacen recomendable a Sevilla, y debe investigar un erudito viajero (pp. 18-19).

A esto se contraponen lo que sí busca el petimetre de cada ciudad, es decir, que significativamente sólo “se informó de las casas de comedias, de las mesas de trucos, de los cafés, de los paseos más deliciosos, de los espectáculos más profanos, de los sitios donde eran más numerosas las concurrencias, y de las tertulias donde acudían las bellezas más celebradas de la Ciudad” (p. 19). Todo esto nos da una síntesis de todos los atractivos que podía ofrecer una ciudad del siglo XVIII. También este petimetre ostenta un lujo y admiración por todo lo francés —se ve la galofobia de la voz narrativa— y utiliza un lenguaje harto pedante y plagado de galicismos: *cavallier de esprit, madam, sans façon, tout a son temps, tout honneur, a la cerniere, bel esprit...* Una vez el Marqués logre entrar en casa de Isabela con un engaño —fingiendo que ha conocido a Teodosio en Mompeller—, veremos un claro debate a favor y en contra de la petimetría, debate que caló hondamente en la segunda mitad del XVIII. Así, Isabela es todo lo contrario de una petimetra, pues dice el Marqués que a ella “le falta aquel desparpajo, aquel aire de taco, aquella petimetría que son los perfiles que más hacen salir a una dama” (p. 30) y que, en el fondo, “no es lo mismo tratar con una Señora modesta y virtuosa, que cortejar a una petimetra libre y descocada” (p. 58). El marqués, sin embargo, sí es el arquetipo de petimetre dieciochesco, que tan bien trazó Martín Gaité (1987: 72-74):

[Los petimetres] iban allá [al extranjero] sin ningún afán concreto de estudio y simplemente por seguir la moda [...] Eran, pues, jóvenes de familias ricas [...] que, antes de venir a deslumbrar a sus paisanos e implantar en la corte el último grito de la moda masculina, se habían dado una vuelta por diversos países, a “correr cortes” —como se decía en la época—, de las cuales traían, más o menos prendida con alfileres, una flamante jerga de galicismos [...] la exhibición de relojes y colgantes era importantísima en el atuendo de un petimetre.

Finalmente, llega Teodosio y descubre el engaño del Marqués, por lo que entre todos urden un plan para escarmentarle: le invitarán a comer, junto a otros confidentes caballeros, pero de forma que no sepa que el verdadero Teodosio está entre ellos. Cuando Isabela le dice al Marqués que se quede a comer, éste piensa que ya la ha conquistado y vuelve a sus ensoñaciones de pasear con ella “para que me tengan celos, y para que rabien de envidia todas las damas” (p. 77). Una vez más, se ve, ya desde el XVIII, la importancia del paseo que sirve para ver y ser visto, y para fomentar la opinión pública.

Entonces tiene lugar el diálogo entre el Marqués y Teodosio —sin saber aún que es él—. Éste destaca, como antes lo hizo el narrador, la necesidad del buen aprovechamiento del viaje de estudios: “sólo quiero saber si ha viajado usted para conocer al mundo, o para aprender sus prevaricaciones; si ha pasado usted por encima de los vicios que abundan en todas partes sin inficionarse, o si ha contraído usted toda su corrupción” (p. 84). Entonces tiene lugar el *quid pro quo*, con la consiguiente moralina machacona por parte de Teodosio:

ha corrido usted el mundo, pero para contraer su corrupción, para respirar el nocivo aire de la libertad, para sumergirse en el lujo y en la sensualidad, para aprender el arte de engañar al padre más cuidadoso, de adormecer a la madre más vigilante, de pervertir a la doncella más honesta y recatada. Esta es la utilidad de sus viajes, hacerse extravagante en el hablar, ridículo en el vestir, despreciable en sus monerías, odioso en su conducta; decidir de todo sin saber de nada, y formarse insípido charlatán y pedante en vez de hombre erudito² (p. 88).

Y la novela acaba con *lieto fine* moralizante, muy dieciochesco, pero harto incongruente: el Marqués se arrepiente de su vida disoluta, fruto de su mala educación, y se va a vivir con una mujer a la que dejó abandonada con promesa de matrimonio —algo muy típico de un donjuán, ciertamente— y que ha tenido un hijo de ambos.

El mensaje de Martínez Colomer, hombre aferrado a los valores del Antiguo Régimen³, es contrario a los ideales de una Ilustración que debía estar asentada en 1790, momento en que se publicó la novela con pseudónimo de mujer —Doña Francisca Boronat y Borja—. El autor nos dice que la vida social, caracterizada por la lascivia, los bailes, las tertulias, las comedias, los espectáculos,... es perniciosa⁴, pero estas novelas documentan la aparición de todo ese mundo. Y este mensaje de antiilustración aparece claramente por boca del narrador, de Teodosio y de Isabela, tres voces que no son sino un trasunto del propio Martínez Colomer, en mi opinión.

El brigadier y Carlota la he incluido porque me parece interesante, entre otras cosas, el hecho de que la trasgresión del espacio se ve como una amenaza a la integridad sexual. Carlota, doncella de la cual se nos dice que no fue bien educada por la repentina muerte de sus padres y que vive con una tía mojigata, se enamora de un brigadier libertino. Con la ayuda de un criado, Carlota consigue hablar con su amante cada noche por la ventana, quitando la vidriera de su cuarto. Pero pronto el brigadier solicita que le deje entrar en su aposento, a lo que ella accede pero no sin reparos, y en ese sentido decíamos que la trasgresión del espacio es una amenaza para la integridad sexual de Carlota. El brigadier la abandona sin cumplir su palabra de matrimonio y ella da a luz un robusto niño pero que muere al poco tiempo, quizá como escarmiento a los amores prohibidos. Dado que la tía lo descubre todo, Carlota huye con dos criados a Nápoles, donde toma una casa y cambia su nombre y su apellido, lo cual es síntoma de la facilidad con la que se podían producir tales metamorfosis.

² Notemos que en toda la novela se contraponen la pedantería del Marqués petimetre —presente ya en el título— a la erudición de hombres como Teodosio.

³ También vemos que Martínez Colomer es defensor del Antiguo Régimen en que está a favor de que los padres elijan tanto el estado como la pareja de sus hijos. Es, por tanto, una tesis contraria a la que defendió Leandro Fernández de Moratín en obras de teatro como *El sí de las niñas*, *El barón* y *El viejo y la niña*. Moratín aboga por la libre elección de los esposos y está en contra de las uniones desiguales que no hacen sino crear matrimonios infelices que pueden desestabilizar el orden de la nación.

⁴ De la misma manera, en *La Narcisa*, otra novela ejemplar de Martínez Colomer, la protagonista, obligada por su madre, se entrega a la lujuria, al manoseo de los hombres y a la lectura de libros prohibidos, en definitiva, al “torbellino del mundo” (p. 12). Martínez Colomer, por supuesto, la castiga con la muerte de su madre y de su amante —que, por cierto, antes había sido también amante de su madre—, por lo que la joven huye al monte y se hace ermitaña.

Aún no ha llegado la modernidad y no hay esa preocupación por la identidad y la identificación sin error de cada persona.

Allí, en la patria de Casanova —con esto vemos que no sólo Francia sino también Italia se veía como cuna del libertinaje—, continúa con sus lecciones de canto y de música pero, por presiones económicas, se hace prostituta. La frase en la que esto se describe me parece significativa, pues otra vez el acceso por parte del varón a la casa se ve como equivalente al logro de los favores sexuales: “Hasta entonces se había resistido Carlota a las continuadas instancias y repetidas solicitudes de estos hombres libertinos. Pero como un delito abre la puerta para otro y conduce al precipicio, al fin Carlota permitió que algunos entrasen en su casa” (p. 317).

Siguió Carlota con su vida libertina y cantando ópera a cambio de dinero y regalos, hasta que un día coincide con el brigadier en una hostería. Curiosamente, se insiste en que la fisonomía del brigadier ha cambiado como consecuencia de su desorden vital: “Al pronto no lo conoció bien Carlota, porque los vicios y desórdenes lo habían aniquilado y envejecido; pero fijándose a contemplar sus facciones lo conoció, y al momento pensó en tomar venganza del fabricante de su ruina” (p. 318). El brigadier no reconoció a Carlota, pues tenía otro nombre, hablaba en italiano y ahora era “cantarina” (p. 320), con lo cual se reitera la facilidad con que se podía forjar una persona una identidad totalmente nueva. Carlota mata al brigadier y luego decide acabar sus días en la soledad de un claustro para expiar sus culpas, motivo que será utilizado por los románticos, si bien muchas veces será una huida inútil. El narrador que creó García Malo —quien, por otra parte, recibió órdenes menores— no puede ser más tajante respecto a la moraleja que ha ido repitiendo durante la novela, es decir, que los libertinos que introducen el desorden en la sociedad deben ser castigados, además de que las doncellas deben precaverse de éstos; en el último párrafo de la novela se lee:

Éste es el fin que tuvo el pérfido brigadier, y éste será el que tendrán todos los malvados seductores de la inocencia y de la virtud, a los cuales nunca deja el Cielo [...] sin el castigo que merece su perfidia y engaños. Aprended, jóvenes libertinos; aprended por este ejemplar funesto a conteneros en vuestros vicios y desórdenes; y vosotras, inexpertas doncellas, conservad vuestra virtud y candor, que así seréis más amables; y si por vuestra desgracia de un precipicio vais cayendo insensiblemente en otros, despertad de vuestro letargo y tomad ejemplo de la desgraciada Carlota, imitando su arrepentimiento (p. 321).

En el Prólogo que escribió Olavide a su *Marcelo o los peligros de la corte*, lo primero que se ve claramente es el tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea, además del clarísimo fin moral; el autor ataca a las grandes poblaciones —y, en general, a la corte— por ser núcleos de corrupción que pueden albergar a los malvados, cuya perfidia saltaría a la vista en la tranquilidad del campo, lugar del orden por excelencia. Veamos estas ideas con las palabras de Olavide:

Harto bien conocidos son los peligros de las grandes poblaciones, en cuyo inmenso charco se guarecen toda clase de malvados. El hombre más virtuoso y prudente no puede evitar los lazos que el vicio le tiende en este mar lleno de escollos; y feliz el que escapa de ellos sin más pérdida que la de su dinero. En ese desorden y confusión es solo donde pueden ocultarse los hombres perversos y las mujeres

intrigantes, cuya conducta sería descubierta en la sencillez de los campos, donde les serían además inútiles sus artes y maquinaciones. En ese movimiento continuo hormigean los parásitos, los jugadores, los tramposos, los rateros, las disolutas, las terceras y toda clase de canalla bajo la apariencia dulce y atractiva de una *política cortesana*: y toda esta peste salta al recién llegado, como los insectos se apoderan de un cadáver. El autor da en esta preciosa novela uno de los ejemplos comunísimos de esta triste verdad. ¡Ojalá su lectura pueda servir de escarmiento y de lección a los apasionados del brillante atractivo de las grandes poblaciones! ¡Ojalá pueda ser un aviso a los que el destino obliga a vivir en ellas! Tal es el fin de esta obrita (p. 91).

Ya en la narración, se nos explica que Marcelo, hombre rico que vive en una ciudad de provincias con su mujer y sus dos hijos, oye hablar de las fiestas reales y siente una curiosidad que con el tiempo será malsana. Desde este momento, se emparenta a Madrid con un teatro donde todo es variado y en movimiento; así, nos cuenta la voz narrativa que un personaje dijo que “Madrid era un teatro vasto donde se renuevan con frecuencia las decoraciones y donde se varían las escenas: que su grande movimiento divertía la vida, hacía pasar con dulzura, y sin sentir el tiempo: en fin, que él sólo podía contentar espíritus grandes, para quien son estrechos los límites de una ciudad” (p. 92). Y si la ciudad es un teatro, los habitantes de esa ciudad interpretan un papel que les convierte en hipócritas; dice un anciano al principio de la novela que

El deseo de agradar, y parecerse a los que se distinguen, quita a cada uno de su fisonomía personal, y obliga a todos a vivir con una máscara en la cara. La virtud más probada puede disminuirse o alterarse, comunicando demasiado con el vicio. No es fácil precaverse y eximirse de la corrupción moral de esta epidemia, que infecta a los pueblos populosos y sobre todo al que es capital del Imperio (p. 92).

Vemos otra vez la idea de contagio de estos males, de epidemia, junto a la de que Madrid, por ser la capital del país, condensa toda esa corrupción en grado sumo. Este mismo personaje sentencia lo que más tarde va a ocurrir: “lo que he visto [en Madrid] es muchos cortesanos frívolos y corrompidos, que se burlan grandemente de los provincianos bisoños, que los van a admirar” (p. 92).

Una vez Marcelo está en Madrid, entra en acción el Marqués de Dombal y, por primera vez —en el marco de este trabajo—, el libertino tiene una filosofía con la que sustentarse. Hablando con Marcelo, el Marqués afirma que “el placer, amigo mío, es el único móvil, y el alma universal de todo lo que existe” (p. 95); así mismo, este libertino tiene una fe ciega en los sentidos como descodificadores de la realidad, cuando dice que “los sentidos son los únicos intérpretes, los fieles ministros de la naturaleza” (p. 95). Se ve claramente que el Marqués es un difusor de la “filosofía sensualista de John Locke y del materialismo hedonista y libertino del Barón de Holbach”, en palabras de Ricardo Rodrigo —en prensa—, aunque en estos momentos no sé a ciencia cierta el grado de penetración de estas doctrinas en España, pues esta novela es una traducción de otra francesa, como bien ha demostrado María José Alonso Seoane (1992).

También en esta novela vemos los paseos y otros lugares de sociabilidad del XVIII. Marcelo conoce a la pérfida Cipriana paseando con Dombal a orillas del Manzanares. Esta joven de “rara hermosura” (p. 96) e “inaudita astucia” (p. 96), que también ha sido amante del Marqués, será la encargada de que Marcelo

cometa adulterio; además, entre los dos disiparán su hacienda. A ella se contraponen Martina, mujer de Marcelo y un verdadero ángel del hogar⁵, pues “no amaba en el mundo mas que a su marido y sus hijos, ni se divertía con nada sino con ellos, y todo lo demás era para ella insulso y extraño” (p. 99). Por último, aparecen interiores domésticos como el “retiro filosófico” —p. 98; ¡curioso nombre para designar una parte de la casa!— de Cipriana, que “no era grande; pero le ennoblecían el gusto, el aseo, y una agradable simplicidad” (p. 88). Es decir, que uno de los personajes que introduce el desorden vive, sin embargo, en una casa ordenada. Contradictoriamente, la estrategia de la necesidad servirá más tarde para que el Marqués y Cipriana se vuelvan a burlar de Marcelo: como ella debía dinero a Marcelo, se finge enferma a punto de morir, pero aclarando que ha empeñado todos sus muebles para pagarle; cuando Marcelo contempla la casa despojada, le perdona la deuda y hace que vuelvan a traer otra vez los enseres. Al final, Marcelo y Martina se darán cuenta de estos y otros ardidés todavía peores que ponen en peligro la vida de la magnánima Martina, pero en ningún momento quieren tomarse la justicia por su mano sino perdonarlos o, en todo caso, dejar que los jueces dictaminen. Marcelo, “hombre de bien a todas luces” (p. 119) vivió feliz con Martina y sus hijos el resto de su vida, al contrario que Cipriana, que “murió en un hospital devorada de dolores” (p. 119) y que Dombal, que se expatrió y acabó su vida en un suplicio; una vez más, el libertino no queda impune.

En conclusión, hemos visto que en las tres novelas —muy conocidas en su época— las categorías de orden y desorden están muy presentes, siempre asociando el vicio a lo que está fuera de la norma y a la diferencia. En todos los casos el fin moral se hace explícito y machacón, pero es significativo el hecho de que se recreen en este tipo de personajes y situaciones, eso sí, de una forma mucho más velada y menos explícita que en las novelas sobre libertinos de autores franceses e italianos (Marqués de Sade, Laclos, Casanova, Crébillon hijo...). Y el hecho de que estos autores de finales del setecientos quieran castigar al libertino se debe, o bien a querer ahorrarse problemas con la censura e inquisitoriales, o bien a querer castigarlo por lo frecuente que pudo llegar a ser su presencia en la sociedad⁶. Aparecen, pues, en estas novelas libertinos y libertinas con una diferencia: ellos se entregan por su propia voluntad al placer; ellas, obligadas por motivos económicos —con lo cual se convierten en prostitutas, como Carlota— o por una madre autoritaria que quiere que su hija siga sus mismos pasos —el caso de Narcisa, novela que tan sólo hemos mencionado—; también hemos visto el lugar de la resistencia a ese libertinaje —Isabela—.

⁵ El día en que Marcelo ha sido infiel a Martina, le confiesa: “Tú eres un ángel, pero yo soy un demonio” (p. 104).

⁶ El caso de Pablo de Olavide es, cuanto menos, particular, pues, tras haber llevado una vida disoluta, en obras como el *Evangelio en triunfo* y las *Lecturas útiles y entretenidas*, “mediante la exploración en el ámbito de los personajes libertinos el escritor hará una declaración explícita de arrepentimiento personal y de rechazo hacia los modos de vida propios de los modernos sofistas, al mismo tiempo que apostará por la mirada religiosa como única respuesta armoniosa para el hombre” (Ricardo Rodrigo: en prensa).

Igualmente por estas novelas transitan tanto los discursos antiilustrados —Martínez Colomer— como los que están a favor de la Ilustración —Olavide—, y es que los *philosophes* o ilustrados son hombres de ciudad, hombres de bien que toman chocolate en los cafés, van a los teatros, etc. y resuelven sus conflictos ante los jueces —Marcelo—, no estoque en mano. Sin embargo, tanto para unos discursos como para otros es fundamental la educación: Carlota tuvo una formación incompleta y el petimetre una ridícula educación, al contrario que Marcelo y Martina, que tuvieron una “excelente educación” (p. 91) y que, curiosamente, son los que logran salir airosos de los peligros de la corte; y en el caso de que se complete la formación con el viaje de estudios, se insiste en el buen aprovechamiento de éste, intentando no caer en las redes del libertinaje, que según estos autores proliferan en Francia e Italia, y en cualquier tipo de vana ociosidad.

Por último, en estas novelas dieciochescas —a diferencia de las novelas realistas— no se establece una relación de continuidad entre el espacio doméstico y la interioridad del personaje: Cipriana tiene una casa ordenada pero, sin embargo, no lleva una vida arreglada. En cambio, los hábitos del libertino sí se manifiestan en su fisonomía —el caso del Brigadier—. Por otro lado, la relación espacio-subjetividad aparece claramente delineada en el caso de los personajes femeninos, y los libertinos, sean petimetres, brigadieres o marqueses, intentarán apropiarse de la casa de la mujer que cortejan, para transgredirlo y poseerla a ella misma. Los autores analizados —Martínez Colomer, García Malo, Olavide— por encima de su nivel de adhesión a la Ilustración, unas veces les castigarán, otras, les redimirán, pero siempre con su machacona moralina. Sea como fuere, el estudio de estos personajes en su contexto espacial, dará una visión más enriquecedora de los usos amorosos del XVIII, así como de la producción literaria española del XVIII en general.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO SEOANE, María José (1984): “La obra narrativa de Pablo de Olavide: nuevo planteamiento para su estudio”, *Axarquía*, nº 11, pp. 9-49.
- , (1986): “Algunos aspectos de las ideas ilustradas de Olavide en las *Lecturas útiles y entretenidas*”, *Alfinge*, nº 4, pp. 215-228.
- , (1992): “Olavide, adaptador de novelas: una versión desconocida de *Guermeuil*, de Baculard d’Arnaud”, en *Actas del X Congreso de la AIH*, vol. II, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 1157-1166.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1991): *La Novela del Siglo XVIII*, Madrid, Júcar.
- BACHELARD, Gaston (1965): *La poética del espacio*, México, FCE.
- GARCÍA MALO, Ignacio (1995): *Voz de la naturaleza*, ed. G. Carnero, Madrid, Támesis.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (1999): “Sobre el cortejo y algunos otros tópicos de la sociabilidad dieciochesca”, en *Ideas en sus paisajes. Homenaje al*

profesor Russell P. Sebold, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 239-244.

MARTI, Marc (2001): "Menosprecio de corte y alabanza de aldea en la novela de finales del siglo XVIII", *Revista de Literatura*, nº 125, pp. 197-206.

MARTÍN GAITE, Carmen (1987): *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Anagrama.

MARTÍNEZ COLOMER, Vicente (1790): *Nueva colección de novelas ejemplares*, Valencia, José Esteban.

MARTÍNEZ MEDINA, África (1995): *Espacios privados de la mujer en el siglo XVIII*, Madrid, Horas y horas.

OLAVIDE, Pablo de (1987): *Obras selectas*, ed. E. Núñez, Lima, Banco de Crédito del Perú.

RODRIGO, Antonina (1987): *Figuras y estampas del Madrid goyesco*, Madrid, El Avapiés.

RODRIGO MANCHO, Ricardo (en prensa): "En torno a Pablo de Olavide y a sus personajes libertinos", *Actas del Congreso Virtual Pablo de Olavide y su época*.

SÁNCHEZ GARCÍA, María del Carmen (1998): "La contextualización de la moralidad en la novela española del siglo XVIII", en *1^{er} Congreso Internacional sobre Novela del Siglo XVIII*, Almería, Universidad de Almería, pp. 267-274.

VALLEJO GONZÁLEZ, Irene (1996): "El espacio doméstico en la comedia española del siglo XVIII", en *Teatro y ciudad*, Burgos, Universidad de Burgos, pp. 341-353.

LA TONADILLA *EL VALIENTE CAMPUZANO* Y *CATUJA DE RONDA* DE JACINTO VALLEDOR COMO PARODIA DE LAS COMEDIAS DE BANDOLEROS¹

Aurèlia Pesarrodona Pérez
Universitat Autònoma de Barcelona

1. Introducción

Los estudios sobre la tonadilla escénica del siglo XVIII están viviendo en la actualidad un notable esplendor, hecho debido al interés que se está mostrando no sólo desde el ámbito de la musicología, sino también desde la filología. Uno de los aspectos más notables de este renovado interés por la tonadilla escénica es la toma de conciencia de la necesidad de un diálogo entre ambas disciplinas para poder estudiar el tema desde la globalidad que requiere (Lolo, 2000; González Troyano, 1996; Amorós, 2003). El enfoque de las investigaciones que estoy llevando a cabo intenta ir por este camino, y es por esto por lo que he optado por proponer la presente comunicación sobre la tonadilla de Jacinto Valledor *El valiente Campuzano* y *Catuja de Ronda* como parodia de las comedias de bandoleros. En mis investigaciones sobre la tonadilla escénica en Barcelona y la actividad del compositor Jacinto Valledor he corroborado la importancia del elemento paródico entendido en su sentido más amplio —e incluso como algo consustancial— en el género de la tonadilla escénica. No obstante, me resultó especialmente chocante la existencia de una tonadilla realmente *paródica*, es decir, que hace una transformación de un texto concreto anterior para destacar sus rasgos más cómicos (Genette, 1982: 30-31; Íñiguez, 1995: 34). Este tipo de parodias tan evidentes no era algo demasiado habitual en el género, y aun menos tratando una temática como la presente: el teatro de bandoleros, contrabandistas y *guapos*, que fue especialmente popular en el siglo XVIII pero que no constituyó una destacada fuente de inspiración para los tonadilleros. Así pues, el propósito de esta comunicación es hacer una introducción a este aspecto tan poco conocido del género de la tonadilla escénica, mostrando así su permeabilidad y su capacidad para parodiar una

¹ Este trabajo ha sido realizado gracias a la beca para Formación de Personal Investigador de la Generalitat de Catalunya dentro del proyecto coordinado del Ministerio de Ciencia y Tecnología BHA2002-04446-CO2-01 *La práctica musical en la antigua Corona de Aragón en los siglos XVII-XIX. Vías para la recuperación del patrimonio musical histórico. 01: Cataluña y Valencia* (Universitat Autònoma de Barcelona).

obra anterior, y a la vez intentar discernir la posible intencionalidad de tal parodia.

2. Fuentes y circunstancias de representación

En mis investigaciones he podido corroborar la importancia del cultivo de la tonadilla escénica en Barcelona y la fecundidad del compositor Jacinto Valledor mientras fue el primer músico de la compañía de cómicos españoles del Teatro de esta ciudad. Entre los libretos impresos objeto de mis investigaciones² figura uno con el título *El valiente Campuzano y Catuja de Ronda*³ al que, según su portada, le puso música Jacinto Valledor. La fecha del *imprimatur* es del 7 de diciembre de 1774, de modo que es muy posible que esta tonadilla se representara en el Teatro de Barcelona el día 9 de diciembre para celebrar la onomástica de la princesa María Luisa. Este libreto no está completo, pero pude conocer su texto entero y su música gracias a dos copias de la partitura existentes en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

3. Estructura y recursos paródicos de la tonadilla

El argumento de esta tonadilla refleja un episodio de una comedia del siglo XVII, concretamente de la *Segunda Jornada* de *El valiente Campuzano* (1649) de Fernando de Zárata⁴. En ella se muestran las peripecias de Pedro Campuzano por salvaguardar su propio honor y el de los más débiles, en concreto el de su hermana Leonor, que se ve obligada a casarse con un hombre al que no ama. Así, Pedro Campuzano, junto a su compañera la valiente Catuja y su cobarde criado Pimiento, se ven inmersos en una serie de aventuras en los límites de la ley pero supuestamente justificadas. La tonadilla de Valledor nos muestra una escena de esta comedia, pero convirtiéndola en una caricatura de las historias de *guapos* y contrabandistas exagerando sus rasgos más característicos: la bravuconería de los personajes, la fanfarronería de sus gestas imposibles e incluso la truculenta naturalidad de sus homicidios.

Para que la parodia sea bien entendida por el público es necesario que tenga la referencia o *hipotexto* bien presente. Sabemos que la comedia *El valiente Campuzano* debía ser sobradamente conocida por el público barcelonés, ya que consta que se representó al menos en los años 1774 y 1775 (Par, 1929: 335 y 337), y también existe un ejemplar de la comedia editado en Barcelona en 1769 (Zárata, 1769)⁵. Esto hace pensar que sólo el título debía

² Di noticia de ellos en la ponencia titulada "La tonadilla escénica en Barcelona: los años de Jacinto Valledor", presentada en el I Congreso de Doctorandos de Musicología del Estado Español (Valencia, 3-5 octubre 2003), cuyas actas están pendientes de publicación.

³ José Subirá lo dio a conocer en un artículo suyo (Subirá, 1965) donde muestra y comenta muy brevemente diversos libretos de tonadillas impresos en Barcelona y que formaban parte de su biblioteca particular. De hecho, se trata del ejemplar del que parten mis investigaciones, localizado en el Fondo Subirá del Centro de Documentación Musical de la Generalitat de Catalunya.

⁴ Éste es el nombre que aparece en las diversas ediciones impresas de la comedia, pero todo apunta a que se trata del seudónimo del escritor Antonio Enríquez Gómez (1600-1663). No obstante, Emilio Palacios indica que podría tratarse de Moreto (Palacios, 1998: 147).

⁵ Para todas estas citas usamos esta misma referencia pero con la normalización del texto.

abrir en el público un horizonte de expectativas muy concretas que se confirmaban al principio de la acción cuando los personajes y la situación son perfectamente identificables. Además, en la tonadilla se dan constantes referencias directas a la comedia parodiada, incluso con citas casi literales. No obstante, a medida que iba avanzando la representación, el público debió comprobar los desajustes entre el original y la parodia, basados sobre todo en exageraciones y deformaciones del original. También hay que decir que muchos de los cambios se deben a la adaptación del episodio de la comedia al género de la tonadilla, lo cual lleva a condensar los hechos con una notable economía de medios y con una forma adecuada a su nuevo discurso musical.

Los dardos de esta parodia se lanzan sobre todo contra la bravuconería de los personajes, hecho que se refleja tanto en su actitud como en las hazañas que ellos mismos cuentan. Esto puede observarse en el transcurso de los cinco números musicales de los que está formada la tonadilla:

1. *Allegretto*: después de una breve introducción instrumental, la pareja formada por Pedro Campuzano y Catuja junto con su criado Pimiento llegan a una venta. El ventero sabe que éstos están en búsqueda y captura por sus incontables crímenes, de modo que decide avisar al Alcalde —que en la comedia es el Juez— para darles su paradero, rompiendo así con el principio de hospitalidad⁶.
2. *Allegretto*: una vez el Alcalde llega de incógnito y secundado por una guardia de más de cien hombres, los tres forasteros sospechan que han sido traicionados.
3. *Coplas*: ante la traición del Ventero, los tres *guapos* hacen gala de su bravuconería y osadía hacia él y el Alcalde.
4. *Coplas*: cuando el Alcalde quiere detenerlos, explican sus proezas criminales haciendo especial hincapié en que están limpios de culpa. A todas estas hazañas, Campuzano añade la última: la muerte del Ventero. El Alcalde decide que, a pesar de todo, no les puede apresar porque siempre han actuado con valentía y nobleza.
5. *Seguidillas epilogales*: La tonadilla acaba con unas seguidillas inmersas en la trama general, en las cuales Campuzano, Catuja y Pimiento siguen explicando historias truculentas explícitamente falsas.

3.1. Presentación de los personajes

La presentación de los personajes se da sobre todo en los números primero —Ventero, Campuzano, Catuja y Pimiento— y segundo —Alcalde en la venta y toda su guardia afuera—. El momento en que los tres protagonistas se

⁶ De todos modos, el inicio de la tonadilla plantea un aspecto que no aparece explícitamente en la comedia: el momento en que los tres protagonistas llegan a la venta. Al comienzo de la Segunda Jornada de la obra de Zárate, Campuzano, Catuja y Pimiento ya están alojados en la venta y, en cambio, se presenta el momento cuando el ventero se dirige al Juez para informar de la presencia de Campuzano en su venta. A pesar de esto, el espectador asiduo al teatro y conocedor de la comedia de Zárate debía poder situar la acción de la tonadilla desde un principio y sin ningún problema.

dan a conocer en la venta resulta de especial interés porque pone de manifiesto el carácter de cada uno y algunas distorsiones, sobre todo en el caso de Pimiento. Los versos son los siguientes:

<i>Ventero</i>	<i>Entren a dentro [2]</i> mas su edad, nombre y patria saber, saber pretendo. [2]	<i>Ventero</i>	<i>es matar y echar hombres</i> ¿A dónde?
<i>Campuzano</i>	Soy Pedro Campuzano. [2] (Vase)	<i>Catuja</i>	A los infiernos. (Vase)
<i>Ventero</i>	De miedo tiemblo.	<i>Pimiento</i>	Y sepa usted, compadre, que soy Pimiento, que si me pican pico, (sino) sino soy bueno. (Vase)
<i>Catuja</i>	Y yo soy la Catuja cuyos progresos		

Como podemos observar, el propio nombre de Pedro Campuzano es suficiente como para el que Ventero sepa de quién se trata y se asuste. En cambio, Catuja y Pimiento necesitan una breve descripción. En ésta encontramos una temible Catuja, hecho que concuerda con la comedia parodiada, donde a veces parece más fiera que el propio Campuzano⁷. De hecho, en la comedia se da un fuerte contraste entre la valentía cruenta de Catuja y la cobardía cómica de Pimiento⁸. En cambio, el Pimiento de la tonadilla muestra ser tan valiente como sus amos, aunque también observamos una mayor dosis de humor en sus intervenciones.

Se trata de un momento muy interesante musicalmente por diversos recursos retóricos que Valledor usa para representar en música lo que sucede en escena. El uso de dos letras para la misma música no favorece en absoluto la aparición de recursos retóricos para ilustrar el texto. En cambio, Valledor hace

⁷ Como ejemplo podemos poner unos versos que dice la propia Catuja al final de la Segunda Jornada de la comedia, justo después del episodio explicado en la tonadilla. En estos, Catuja recuerda a Campuzano que ella le ha sacado de muchos apuros sin miramientos, pero el estilo de sus descripciones es bastante más truculento que el que, versos antes, ha utilizado su compañero para explicar sus hazañas.

¿No se acuerda, linda historia cuando yo marqué a la Chaves del cuño de esta manopla, y que al doblarle la vida doblaron en la parroquia? ¿Sabe que a Mellado un día sobre cierta peleona	porque me mostra dientes se los saqué de la boca? Sabe usted que soy Catuja y que tengo de memoria todo el libro de la muerte sin que se doble esta hoja?
---	--

⁸ Esto puede observarse en muchas ocasiones a lo largo de la comedia, por ejemplo más adelante, cuando Campuzano quiere vengar al Ventero por haberle traicionado:

<i>Pimiento</i>	Oyes Catuja, por Dios, que de aqueste laberinto me saques en paz.
<i>Catuja</i>	Cuidado, no temas. [...]
<i>Pimiento</i>	Estoy temblando.
<i>Catuja</i>	¿Qué dices?
<i>Pimiento</i>	Me ha dado un frío.

LA TONADILLA *EL VALIENTE CAMPUZANO Y CATUJA DE RONDA* DE JACINTO VALLEDOR COMO PARODIA DE LAS COMEDIAS DE BANDOLEROS
Aurèlia Pesarrodonà Pérez

encajar el texto de modo que los recursos retóricos válidos para la primera letra sirven también para la segunda. Así ocurre en los dos momentos más tensos de este número: la reacción del Ventero cuando Pedro Campuzano se da a conocer y el miedo que siente Pimiento ante la posibilidad de que la Justicia los encuentre. Ambas situaciones se ilustran musicalmente mediante silencios que rompen la frase justo en el tiempo fuerte del compás (cc. 58-59, véase la ilustración musical). Además, la palabra “*miedo*” incluye unos mordentes en cada una de las blancas que corresponden a las dos sílabas de la palabra. La efectividad semántica de estos compases es evidente y funciona tanto en el primer texto como en el segundo, cuando Pimiento dice: “*creo que me suceda / lo que al marrano*”. En este mismo número encontramos otra correspondencia entre música y texto en el momento en que el Ventero se da cuenta que delatando al Campuzano podrá llevarse una buena recompensa. Para ello Valledor opta por cambiar bruscamente el compás inicial C por un 3/8 más vivo que denota la alegría, la rapidez y el nerviosismo del personaje.

54

Oboes 1/2

Trompas 1/2

Violin 1

Violin 2

Voz

Contrabajo

za-no, soy Pe-dro Cam-pu-za-no Ventero: De mie-do tiem-blo.
ce-da, cre-o que me su-ce-da lo que al ma-rra-no.

rit.

Ilustr. musical: Recursos retóricos usados por Valledor en el primer número de *El valiente Campuzano y Catuja de Ronda* (cc. 54-61)

3.2. Actitud chulesca y desvergonzada

Una vez planteado el asunto en los dos primeros números, en los dos siguientes es donde más claramente se observan las citas y deformaciones entre la comedia y la tonadilla. El tercer número muestra el carácter chulesco y desvergonzado de los tres protagonistas ante la sospecha de que el Ventero les ha traicionado. Esto se ve, sobre todo, en frases dirigidas al Alcalde, que le sacan de quicio por su atrevimiento. En primer lugar, encontramos la siguiente osada respuesta de Campuzano:

Alcalde *Me importa saber quién son,*
 dónde van y a qué destino.
Campuzano *Pues si a usted importa el saberlo*
 a nosotros no decirlo.
Alcalde *¿Cómo hablan de aqueste modo,*
 de aqueste modo?

Pero Campuzano no es el único en mostrarse tan impertinente, ya que el Pimiento de la tonadilla —muy contrariamente al de la comedia— también se burla abiertamente del Alcalde:

<i>Pimient</i>	<i>Beba usted, seor ministro</i>	<i>Pimiento</i>	<i>A su salud, seor alcalde</i>
<i>o</i>	<i>y coma si es servido,</i>		<i>vuelvo a echar otro traguito.</i>
	<i>con eso podrá decir</i>		<i>¡Oh, cómo me corrobora</i>
	<i>que aquí no en balde ha venido.</i>		<i>y me hace gorgoritos!</i>
	<i>¡Cómo habla con mofa y risa</i>	<i>Alcalde</i>	<i>¡Vive Dios que si yo solo</i>
<i>Alcalde</i>	<i>el grandísimo bellaco!</i>		<i>la espada con furia saco...!</i>
	<i>[...]</i>	<i>Pimiento</i>	<i>Señor alcalde con flema, sí, con flema.</i>

Este número está estructurado a partir de cuatro coplas formadas por cuartetos octosílabos, seguidas de una quinta copla que termina con unos compases en que los tres protagonistas, a tres voces homófonas, piden al Alcalde que les deje explicar sus “*vidas y milagros*”. Esta estructura dificulta mucho la aparición de recursos retóricos musicales, pero favorece un transcurso ágil y muy regular de los hechos.

3.3. Catálogo de crímenes

Las coplas siguientes son una excelente parodia del gusto por lo exageradamente truculento propio de la literatura y del teatro populares basados en las historias de contrabandistas y bandoleros. Están inspiradas en un largo monólogo que Campuzano recita en la comedia donde explica al Juez su origen y su vida para justificar su actitud y mostrar su honradez. Pero en la tonadilla este momento se convierte en un ágil catálogo de las —dudosas— proezas de los tres *guapos*. De entrada, resulta significativa la gradación de las aventuras explicadas, pasando de referencias casi literales a exageraciones notables de la obra parodiada, y acabando con un desfile de gestas truculentas “de nueva creación”. Esta macabra lista está estructurada a partir de cuartetos hexasílabos que terminan con una expresión casi calcada de la comedia, “*Dios le dé la gloria*”. En la obra de Zárate Campuzano añade un “*Téngalo Dios en la gloria*” al final de cada asesinato para mostrar que se debió a las circunstancias. En cambio, en la tonadilla esta expresión parece más bien una burla debido a su reiteración excesiva, junto con la recreación y exageración de los hechos. Veámoslo con el cuadro siguiente:

LA TONADILLA *EL VALIENTE CAMPUZANO* Y *CATUJA DE RONDA* DE JACINTO VALLEDOR COMO PARODIA DE LAS COMEDIAS DE BANDOLEROS
Aurèlia Pesarrodonna Pérez

Tonadilla	Comedia	Explicación
<i>Campuzano</i> Yo soy de Granada, ciudad tan famosa que es trono del mundo y solio de Europa.	<i>Campuzano</i> Yo, señor, soy de Granada, ciudad ilustre y famosa, invicto trono del mundo, segundo solio de Europa, primera esfera de Marte, y de los astros corona.	Cita casi literal
<i>Campuzano</i> A cinco di muerte una noche sola por guardar mi honor <i>Los tres</i> Dios les dé la gloria.	<i>Campuzano</i> Veintidós años tendría, cuando a la orilla famosa de Genil vi que a una dama, de muy razonable estofa, maltrataba un hombre, a quien cuatro cobardes de escolta apadrinaban la acción; [...] me embistieron todos cinco, y en menos de un cuarto de hora, al primero, le di muerte, al segundo, vida corta, al tercero, muerte larga, el cuarto, murió con honra, el quinto se me escapó. Téngale Dios en la gloria.	Resumen de los hechos.
<i>Campuzano</i> Yo con una peña de noventa arrobas maté cien corchetes Dios les dé la gloria.	<i>Campuzano</i> Arranqué valiente un peñón de diez arrobas, y tirándolo, por Dios, como si fuera una onza, (cosa increíble parece) desde una parte a la otra, le ajusté la sepultura a un enemigo [...] Téngale Dios en la gloria.	Resumen y exageración
<i>Catuja</i> Yo con estas uñas, como una leona, maté dos docenas. Dios les dé la gloria.		No aparece en la comedia.
<i>Pimiento</i> Yo maté tres dueñas, de las tres dos cojas y la otra era tuerta Dios les dé la gloria.		No aparece en la comedia.
<i>Catuja</i> A un soldado un día por guardar mi honra le arrojé a un tejado Dios le dé la gloria.		No aparece en la comedia.

<p><i>Campuzano</i> A seis di de palos. <i>Pimiento</i> Yo a toda una ronda. <i>Campuzano</i> Maté tres. <i>Catuja</i> Yo cuatro Dios los tenga en la gloria.</p>	<p><i>Campuzano</i> A tres he dado la muerte, a quatro palos de ronda, a cinco saqué las lenguas, y a seis les crucé las gorgas.</p>	<p>Asesinatos <i>in crescendo</i>.</p>
---	---	--

Como podemos observar, el relato de Campuzano en la comedia es utilizado para citarlo, exagerarlo y para inspirar las supuestas gestas de sus compañeros Catuja y Pimiento —quien, además, contrasta humorísticamente con los otros por el poco mérito de sus hazañas—. También podemos observar la adaptación a las necesidades de un género tan ágil como la tonadilla utilizando una gran economía de medios y una estructura muy regular, tal y como pide la forma de las coplas.

A continuación encontramos un cambio radical en el tono —no en la música, que sigue siendo la misma de las coplas— en la quarteta siguiente, ya que los tres guapos intentan mostrar que, a pesar de todo, son inocentes y honrados.

Tonadilla		Comedia		Explicación
<p><i>Campuzano</i> <i>Catuja</i> <i>Pimiento</i> <i>Campuzano</i></p>	<p>A nadie he robado. Yo vivo con honra. Yo respeto al rey. Defiendo señoras.</p>	<p><i>Campuzano</i></p>	<p>Yo he defendido el honor, de las mujeres con honra; [...] hasta ahora en mi vida robé a nadie, ni dije mal de persona: por dinero a nadie he muerto.</p>	<p>CAMBIO DE LAS VIRTUDES</p>

Acto seguido se produce el clímax macabro de esta tonadilla con el asesinato a sangre fría del Ventero por parte de Campuzano. En este episodio se da la mayor economía de medios de toda la tonadilla, ya que gracias a ella se consigue evitar toda una escena en que Campuzano, Catuja y Pimiento juzgan por su cuenta al ventero y lo mata fuera del escenario. Así, el texto de la tonadilla consigue fundir en una escena el juicio con esta última y, a la vez, dota a la escena de una mayor truculencia y morbosidad por el hecho de verse el asesinato en el escenario. Hay que decir, además, que resulta muy excepcional ver una muerte en una tonadilla.

3.4. Contando mentiras en seguidillas

Finalmente, en las seguidillas epilógicas se da la culminación de toda la tonadilla como parodia y ridiculización. De hecho, lo que son propiamente las seguidillas corresponde a los elementos de carácter metateatral donde se pide atención al público —“*Oigan, mosqueteritos, / en seguidillas / cómo cuentan los majos / sus valentías*”— o donde se pone de manifiesto el engaño de sus

hazañas, mientras que el resto pierde totalmente el aire seguidillesco para pasar del *Allegro* en 3/4 propio de las seguidillas a un *Andante* en 2/4 con una melodía más sencilla y adecuada para la narración de las “*valentías*”.

Lo interesante de estas seguidillas es que los propios personajes reconocen que todo lo que cuentan es mentira. Esto puede observarse en las dos versiones de la letra de estas seguidillas: la que aparece en ambas partituras y la del libreto, que coincide con una versión musical tachada y rectificada en Mus. 177-3.

Mus 177-3 (tachado) y libreto impreso		Mus 187-14 y Mus 177-3 (rectificado)	
<i>Catuja</i>	Todo un regimiento a mí me seguía, y con un balazo quitó a todos vida.	<i>Catuja</i>	Yo con una daga maté el otro día a siete ministros todos con golilla
<i>Pimiento</i>	¡Jesús, y qué bola! ¡Jesús, qué mentira! [2]	<i>Pimiento</i>	¡ Jesús, y qué bola! ¡Jesús, qué mentira! [2]
<i>Los dos</i>	Qué bien las urdo / urdes. Qué bien se / las hilan, merezo / mereces ser la madre de la mentira.	<i>Los tres</i>	Siga, siga la broma la broma siga y escuchad que prosiguen otras mentiras.

Como puede verse, una versión se centra en las mentiras de *Catuja*, aunque éstas son extensibles a todo este tipo de personajes, tal y como puede observarse en la otra versión del texto.

4. Conclusiones: posible intención moralizante

Así pues, resulta evidente que esta tonadilla es una verdadera parodia de la comedia de Zárate. No obstante, cabría intentar entender qué se pretendía como una tonadilla como ésta. El hecho mismo que sea una parodia tan directa y corrosiva puede explicar una posible intención moralizante, ya que se trata de una crítica incisiva a un tipo de teatro y de literatura que gozaban de un notable favor entre el público pero que no era nada bien visto por la intelectualidad y autoridades ilustradas por inspirarse más en la morbosidad gratuita que en una verdadera moralidad educadora. Por tanto, podría decirse que se parte de un género popular como es el de la tonadilla para criticar a otro género de notable aceptación popular —la comedia de Zárate y, por extensión, toda la literatura de bandoleros— coincidiendo, consciente o inconscientemente, con los postulados ilustrados.

BIBLIOGRAFÍA

[s.a.] (1774): *El valiente Campuzano y Catuja de Ronda*, Barcelona: Imprenta de Pau Campins, Centro de Documentación Musical de la Generalitat, Fondo Subirá, Caja 6.1.5.

- AMORÓS, Andrés (2003): "El mundo de la tonadilla" en *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*. Catálogo de la exposición (Museo de San Isidro, Madrid, mayo-julio 2003), Madrid: Museo de San Isidro, Ayuntamiento de Madrid, pp. 32-37.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1988): "Actitud neoclásica ante la parodia" en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Boloña, 15-18 de octubre de 1985, Abano Terme, Piovani Editore.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Editions du Seuil.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (1996): "El torno a la tonadilla escénica" en *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar y Piñal*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán, Madrid, CSIC, pp. 487-491.
- IÑÍGUEZ, Francisca (1995): *La parodia dramática*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- LOLO, Begoña (2002): "La tonadilla escénica, ese género maldito", *Revista de Musicología*, xxv, 2, pp. 439-466.
- PALACIOS, Emilio (1998): *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio.
- PAR, Alfonso (1929) "Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII", *Boletín de la RAE*, xvi.
- SUBIRÁ, José (1965): "El folklore musical en la tonadilla escénica y nuestro ambiente musical en aquel tiempo", *Segismundo*, VIII, 1-2, pp. 135-234.
- VALLEDOR, Jacinto (s.a.): *Tonadilla a cinco El valiente Campuzano y Catuja la de Ronda* (partitura manuscrita), Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Mus. 187-14.
- , (s.a.): *Tonadilla a cinco El valiente Campusano [sic] y Catuja de Ronda* (partitura manuscrita), Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Mus. 177-3.
- ZÁRATE, Fernando de (1769): *Comedia famosa El valiente Campuzano*, Barcelona: Imprenta de Carlos Saperas, Biblioteca de Cataluña, F. Bon. 6-V-23/19.

ALEPH, Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, ha recogido en dos tomos y bajo el título Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria, las comunicaciones de su II Congreso Internacional, lo que constituye una prueba tangible de la presencia y continuidad del actual grupo de investigadores en el panorama de la Filología Hispánica internacional. Las contribuciones aquí reunidas, que abarcan desde la literatura medieval hasta la más rigurosamente contemporánea, pasando por diversos estudios teóricos y comparatistas, constituyen una buena muestra de la amplitud de miras de los jóvenes investigadores de la asociación y permiten apreciar las líneas de estudio recientes en el ámbito de la Filología Hispánica.



Asociación
de Jóvenes Investigadores
de la Literatura Hispánica

