

# Studia Aurea

Revista de Literatura Española y  
Teoría Literaria del  
Renacimiento y  
Siglo de Oro

16

Escritura de mujeres  
en la Edad Moderna:  
el convento y la corte  
como espacios de saber



---

### Comité de gestión

Eugenia Fosalba. Directora  
Jorge García  
Gonzalo Pontón  
María José Vega

### Consejo asesor

Agustín Redondo, Paris III-Université Sorbonne Nouvelle  
Antonio Gargano, Università degli Studi di Napoli Federico II  
Julian Weiss, King's College London, Reino Unido  
María de las Nieves Muñiz, Universitat de Barcelona  
Marie-Luce Demonet, Université François Rabelais  
Pedro Catedral, Universidad de Salamanca  
Pierre Civil, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle

### Consejo editorial

Ana Vian, Universidad Complutense de Madrid  
Anne Cayuela, Université de Grenoble  
Antonio Cortijo-Ocaña, University of California, Santa Barbara  
Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla  
Folke Gernert, Universität Trier;  
Ines Ravasini, Università di Bari  
Luis Gómez Canseco, Universidad de Huelva  
Paloma Díaz-Mas, CSIC y Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibersitatea  
Pedro Ruiz, Universidad de Córdoba

### Redacción

Universitat de Girona  
Departament de Filologia i Comunicació  
17071 Girona (Girona). Spain  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Departament de Filologia Espanyola  
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

Tel.: 972 41 82 00  
studiaaurea@gmail.com  
http://studiaaurea.com

### Secretaria de redacción

Laura Fernández

### Edición e impresión

Universitat Autònoma de Barcelona  
Servei de Publicacions  
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain  
Tel.: 93 581 21 31  
sp@uab.cat  
http://publicacions.uab.cat/  
La Letra, Realización Editorial, S.L.

ISSN 2462-6813 (papel)  
ISSN 1988-1088 (en línea)  
Depósito legal: B. 23852-2016  
Impreso en España.

---

STUDIA AUREA. REVISTA DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA LITERARIA DEL RENACIMIENTO Y SIGLO DE ORO ha nacido de la confluencia de intereses de varias áreas de investigación filológica. En 2006, dos grupos de investigación de la Universitat Autònoma de Barcelona y de la Universitat de Girona se propusieron la creación de una revista académica de excelencia, que potenciara el estudio tanto de la literatura española cuanto, en general, de las letras europeas atomodernas y de la pervivencia de la tradición clásica. Tras cinco años de existencia, STUDIA AUREA, en 2012 se trasladó a la plataforma de Open Journal System, el más prestigioso y transparente modo de gestión de las publicaciones periódicas, que permite al autor controlar en todo momento el estado de sus colaboraciones. Su periodicidad es anual.

---

La revista STUDIA AUREA somete sistemáticamente los artículos recibidos a, como mínimo, doble peer review, por parte de evaluadores externos, garantizándose siempre el anonimato tanto del autor como de los revisores. Las normas del proceso de selección y las instrucciones para los autores/as se pueden consultar en: <http://studiaaurea.com/about>

Bases de datos en que STUDIA AUREA está referenciada:

- ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca)
- CARHUS Plus+
- CIRC (Clasificación integrada de revistas científicas)
- Dialnet (Unirioja)
- DOAJ (Directory of Open Access Journals)
- ERIH Plus+
- ESCI (Emerging Sources Citation Index)
- FECYT sello de calidad
- IBZ Online
- Latindex
- MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas)
- MLA (Modern Language Association Database)
- Norwegian Register for Scientific Journals, Series and Publishers
- SCOPUS

---

STUDIA AUREA se publica bajo el sistema de licencias Creative Commons, según la modalidad:



**Reconocimiento (by):** Se permite cualquier explotación de la obra, incluyendo una finalidad comercial, así como la creación de obras derivadas, la distribución de las cuales también está permitida sin ninguna restricción.

---

# Índice

<b>Escritura de mujeres en la Edad Moderna: el convento y la corte como espacios de saber</b>	
BEATRIZ FERRÚS	
Introducción . . . . .	9-13
JULIA LEWANDOWSKA	
<i>Communitas y auctoritas</i> : repensar la comunidad religiosa femenina de la alta modernidad. Caso de Ana Francisca Abarca de Bolea (O. Cist., 1602-ca. 1686) y las cistercienses de Casbas . . . . .	15-34
BEATRIZ FERRÚS	
“Dice así la declaración que hizo”. Sor Ana de san Agustín, escritura y rescritura de vida . . . . .	35-50
VERÓNICA ZARAGOZA GÓMEZ	
Creatividad y performatividad en el Carmelo Descalzo femenino: deslindes en torno a una fiesta teatral inédita (c. 1638) . . . . .	51-75
BEATRIZ COLOMBI	
Afectos, figuración y narración en la escritura conventual. La <i>Relación autobiográfica</i> de Úrsula Suárez . . . . .	77-96
ÁNGELA INÉS ROBLEDO	
Antonia de Cabañas en su oratorio, solitaria y de todos conocida . . .	97-113
ALEJANDRA FRANGANILLO	
«Yo como madre tengo este oficio...». La comunicación epistolar de la VIII condesa-duquesa de Benavente como virreina de Nápoles	115-133
JUDITH FARRÉ VIDAL	
Orgullo, poder y cuerpo de virreina en el diario de la marquesa de las Amarillas . . . . .	135-150

## Artículos

VICENÇ BELTRAN

La constitución del primer petrarquismo castellano . . . . . 153-178

FEDERICA CAPPELLI

Al margen de la historia: *Pobreza no es vileza* de Lope de Vega  
entre amor y heroísmo . . . . . 179-201

JUAN MANUEL CARMONA TIERNO

*La toma de Sevilla por el santo Rey Fernando* de Cristóbal de Morales  
Guerrero: teatro y pintura al servicio del proceso de canonización  
de Fernando III el Santo . . . . . 203-228

ALEJANDRA ULLA LORENZO y PAULA CASARIEGO CASTIÑEIRA

Sobre falsas atribuciones y duplicidad de títulos en el teatro calderoniano:  
*Haz bien y guárdate* o *La confusión de un jardín* . . . . . 229-259

GÁLDRICK DE LA TORRE ÁVALOS

Garcilaso de la Vega y la tertulia napolitana del obispo *monsignor*  
de Catania . . . . . 261-282

JORGE FERREIRA BARROCAL

Estudio de una comedia del Siglo de Oro atribuida a Adrián Guerrero:  
*El ignorante discreto* . . . . . 283-307

DULCE MARÍA GONZÁLEZ DORESTE

La violación en los tratados de *Vies de femmes illustres* del siglo XVI 309-328

KHATEREH GORJI

Violencia en la puesta en escena de *El Hamete de Toledo*. Montaje  
de AlmaViva Teatro (2009) . . . . . 329-347

GABRIEL LAGUNA MARISCAL y MÓNICA M. MARTÍNEZ SARRIEGO

“La tormenta del tormento”: un tópico amatorio y juego verbal  
en la poesía española de la temprana edad moderna . . . . . 349-378

EVA MARÍA MARTÍNEZ MORENO

Una poética de la lectura en las *Soledades* de Góngora . . . . . 379-408

ANTONIETTA MOLINARO

Nuevos datos para la historia textual de la poesía áurea española:  
tres manuscritos en el fondo *Brancacciano* de la Biblioteca Nazionale  
di Napoli (noticia y textos) . . . . . 409-435

ROSSANO PESTARINO

“Le mie vere academie e le mie scole”. Luigi Tansillo poeta dei Toledo 437-452

ÁLVARO PIQUERO

El viaje como metáfora sexual: de la lírica tradicional a la poesía áurea 453-484

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ-CID GORI

Vida y muerte en Sevilla del dramaturgo Damián Salucio del Poyo 485-511

HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA

Entre monjas anda el juego (erótico): atribución y censura  
de una obra teatral del siglo XVII . . . . . 513-549

## Reseñas

ALEJANDRO CANTARERO DE SALAZAR

Encarnación Sánchez García, *Nombres y hombres. Onomástica de los personajes y significación del "Diálogo de la lengua"* . . . . . 553-561

JORGE GARCÍA

José Montero Reguera, *Miguel de Cervantes. El poeta que fue novelista* 563-565

IVÁN GÓMEZ CABALLERO

Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas. Volumen IX. Comedias sueltas: Primero es la honra que el gusto, No está el peligro en la muerte, No hay duelo entre dos amigos, Ni intente el que no es dichoso*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico . . . . 567-568

LUIS GÓMEZ CANSECO

Lope de Vega, *La Gatomaquia*, edición de Antonio Sánchez Jiménez 569-571

MARCELA LONDOÑO

Mathilde Albisson (ed.), *Los agentes de la censura en la España de los siglos XVI y XVII* . . . . . 573-579

LARA VILÀ

Alonso de Ercilla, *La Araucana*, edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco . . . . . 581-587



Monográfico



# Introducción.

## Escritura de mujeres en la Edad Moderna: el convento y la corte como espacios de saber

**Beatriz Ferrús Antón**

Universitat Autònoma de Barcelona  
beatriz.ferrus@uab.es

En las últimas décadas el impulso de los *women studies* ha permitido la recuperación de un importante patrimonio literario femenino, previamente esquivo para el archivo al ser tachado “de mujeres”, “tópico”, “híbrido”, “privado” o “marginal”. Este importante acervo textual no solo ha posibilitado la rehabilitación de zonas de sombra en la historia de las mujeres, sino que ha llevado a problematizar algunas certezas de la historia literaria, incorporando autorías o revaluando la preminencia de géneros liminares, íntimos etc.<sup>1</sup>

Son numerosos los trabajos que han contribuido a esta recuperación para el periodo de la Edad Moderna (Poutrin 1995, Herpoel 1999, Baranda 2005, Baranda y Cruz 2018, Lewandowska 2019, entre otros) demostrando que se trata de una etapa especialmente fértil de producción femenina entre los miembros de la *ciudad letrada* (Rama 1984). El rastreo de esta textualidad nos permite observar cómo las mujeres de las élites (Cruz 2019), principalmente a través de los circuitos conventuales y cortesanos, participaron activamente en las redes de poder y saber de su tiempo gracias al ejercicio de la pluma. Este no solo fue una fórmula para desplegar su autoridad, trazar alianzas o conseguir prevendas, sino que se vio acompañado, en distintas ocasiones, de una emergente “conciencia de autoría” y de “valor creador”, como veremos en el estudio de casos que abordará este volumen.

1. Este monográfico se inserta en las líneas de trabajo del proyecto “Fastos, simulacros y saberes en la América Virreinal” (PID2020-113841GB-I00).

No obstante, la escritura de mujeres tenía todavía un largo camino por recorrer para ser reconocida y respetada. Por eso, especialmente en el mundo conventual, fueron muy frecuentes las apropiaciones y rescrituras por parte de confesores y autoridades religiosas de los autógrafos de las profesas, que acababan integrando sermones o “vidas de venerables” (Glantz 1995) en un juego de glosa, entrecomillado o simplemente con la incorporación de fragmentos en primera persona que daba lugar a un complejo palimpsesto que, en ocasiones, ha devenido en el último rastro de manuscritos destruidos o perdidos.

Si las *vidas* conventuales firmadas por monjas se revelan como uno de los primeros espacios literarios donde un *yo* de mujer lucha por autorrepresentarse en el seno de una tradición textual fuertemente pautada (Ferrús 2007), las rescrituras de los confesores demuestran cómo los modelos femeninos de la monja y de la beata contaron con capital simbólico, moral o de santidad (Ababrús y García 2015), que hizo de su relato el vehículo para obtener un rédito, al tiempo que se promovían pautas de conducta y de actuación que buscaban lograr efectos performativos entre sus lectores. Estos traspasarían las fronteras peninsulares para difundirse en los virreinos. Allí el legado de la tradición multiplicaría su impacto al mezclarse con la herencia cultural local que, cada vez más, perseguía una incipiente especificidad criolla (Rubial 1999, Kirk 2020). De esta forma, el diálogo en el espacio transatlántico resulta, a nuestro juicio, indispensable para entender la magnitud de estas escrituras.

Pero aún hay más, porque las voces que emergen en las *vidas*, epístolas, cancioneros o crónicas son conscientes de intergrar una *comunidad* (de mujeres), trabada por lazos de orden religioso, de linaje, pero también afectivos (Ahmed 2018). Si los *women studies* han reivindicado el plural “mujeres” como categoría histórica polifónica que se constituye en alianza estratégica, la producción literaria a la que aquí nos aproximamos demuestra ya esta necesidad.

De este modo, no solo el claustro se erige como lugar de lo comunitario (Segarra 2021), ni las figuras de santidad son el único modelo social, porque las virreinas son portadoras de un “capital de estado” que las convierte en iconos del poder proyectado más allá de las fronteras nacionales. Mientras hacen de su escritura un vehículo desde el que tender redes basadas en el abolengo que representan como consortes o madres (Campbell y Larsen 2009). El famoso texto de Josefina Ludmer (1985) “Las tretas del débil”, dedicado a Sor Juana Inés de la Cruz, nos enseñó a leer tanto lo que se dice como lo que se calla, a reevaluar géneros literarios marcados como “menores”, además de a apreciar la sutileza retórica y el saber literario que, muchas veces, son necesarios para activar esas tretas. El corpus que analizan los diferentes artículos de este monográfico no solo cuenta con valor político-social, sino creativo. Se trata de textos que demuestran un buen dominio de las herramientas compositivas de su tiempo, de los géneros en los que se inscriben, al tiempo que incorporan una fuerte carga intertextual que hace posible rastrear temas, metáforas y motivos de larga andadura, mientras se revelan capaces de desplazarlos hacia nuevos caminos, mostrando la originalidad con que se manejan.

De este modo, “Communitas y auctoritas: repensar la comunidad religiosa

femenina de la alta modernidad. Caso de Ana Francisca Abarca de Bolea (O. Cist., 1602-ca. 1686) y las cistercienses de Casbas” de Julia Lewandowska aborda dos de las nociones fundamentales que recorren este monográfico: la de *comunidad* y la de *autora*; pues este ensayo analiza “las estrategias retóricas y modelos de autoría en los textos selectos de la monja dónde se ha priorizado la colectividad femenina en reclusión dando nombre a una herencia simbólica femenina y una memoria afectiva a la vez comunes y propias” (p. 15). El caso de sor Ana permite no solo tomar conciencia de cómo las tácticas de sociabilidad extraconventuales de la autora, trabadas en la simbólica de la prosapia, son fundamentales para entender su lugar en el espacio de la letra, sino que en sus libros *Catorze vidas de Santas de la Orden del Cister* o *Vida de la Gloriosa Santa Susana, Virgen, y Martir* es posible radiografiar una alianza, no exenta de fricciones, entre voz autorial y memoria colectiva, que reivindica una genealogía, una tradición femenina.

“Dice así la declaración que hizo”. Sor Ana de San Agustín, escritura y rescritura de vida” de Beatriz Ferrús toma las relaciones de vida de una de las más afamadas compañeras de santa Teresa para observar el modo en que Alonso de san Gerónimo las rescibe casi sesenta años después. No solo se trata de firjarse en los juegos de reapropiación que este elabora con el autógrafo de la monja, sino de los usos políticos que persigue esta praxis. El personaje “Ana de san Agustín” que emerge en el segundo texto convoca una escenografía de santidad que bebe del legado teresiano, ahora invocada en otro contexto, que provee a la orden carmelita de un nuevo rédito simbólico del que la agencia femenina es un importante promotor.

Verónica Zaragoza en “Creatividad y performatividad en el Carmelo Descalzo femenino: deslindes en torno a una fiesta teatral inédita (c. 1638?)” indaga en el proceso de composición colectiva de un cancionero de las carmelitas descalzas de santa Teresa de Vic de donde se toma como ejemplo una fiesta teatral, escrita y representada por mujeres para mujeres: “Un dialogo entre dos pastoras en una festecica a la misma fiesta y algunos ofrecimientos”, que pertenece al conjunto de autos o coloquios espirituales centrados en la celebración de la Navidad. El estudio de Zaragoza nos permite conocer la rica tradición festiva y teatral gestada en el seno del carmelito femenino. Además, se propone la hipótesis de que esta obra pudiera ser de Ana de Casanate y Espés, que profesó como Ana de la Madre de Dios, un hilo que se revela especialmente útil para indagar, de nuevo, en el modelo de autora que emerge del seno de esta comunidad religiosa.

Por otro lado, el artículo de Beatriz Colombi “Afectos, figuración y narración en la escritura conventual. La Relación autobiográfica de Úrsula Suárez” desplaza el análisis hacia el diálogo transatlántico. Las figuraciones peninsulares de santa Teresa de Ávila e Isabel de Jesús se convocan como referentes para pensar la autorrepresentación de la monja chilena sor Úrsula Suárez en su relación de vida. La importancia de las emociones (Ahmed 2018) como ligamen entre las religiosas del convento, ya presente en los ensayos anteriores, son aquí uno de los ejes de lectura; pero también, a diferencia de otros trabajos dedicados a la monja chilena, el rastreo exhaustivo de la tradición literaria que sustenta el texto

demuestra su rico andamiaje retórico: “La autobiografía por mandato se convierte así, página tras página, en una narradora emergente, que pauta su propia voz y administra su deseo de escritura, en un contexto de afectos vigilados” (p. 93).

De igual forma, Ángela Inés Robledo completa esta búsqueda del legado peninsular en los virreinos, de sus reapropiaciones y metamorfosis, ahora centrándose en la figura de la beata en “Antonia de Cabañas en su oratorio, solitaria y de todos conocida”. El manuscrito inédito de Diego Solano, su confesor, sobre su vida: “exige una lectura entrelíneas porque la beata se autorrevela de manera tímida en las frases y los pequeños trozos que entregó al confesor, a veces escritos por ella y otras veces de procedencia oral y en sus actos para conectarse con su ser interior” (p. 100). Este texto documenta la necesidad de seguir indagando en la producción de figuras marginales frente a la religiosidad instituida para continuar recuperando voces.

El género epistolar cobra enorme relevancia en “Yo como madre tengo este oficio...” La comunicación epistolar de Mencía de Requesens y Zúñiga” de Alejandra Franganillo. Si el espacio conventual ya había demostrado que la carta era un vehículo de expresión privilegiado para las mujeres, la correspondencia de la virreina se presenta como lugar de ejercicio político. Aquí su condición de madre se resignifica, permite decir aquello que desde otra posición estaría vetado, al tiempo que se enuncia una temática literaria que iba a tener un importante recorrido en la literatura de mujeres.

Por último, el ensayo de Judtith Farré “Orgullo, poder y cuerpo de virreina en el *Diario de la marquesa de las Amarillas*” está dedicado a un texto que, aunque, de nuevo, parece estar escrito a dos manos, es único por el protagonismo de Rosario Ahumada y Vera: “una de las circunstancias que convierten el diario de la Virreina en un testimonio único es, precisamente, el hecho de que el texto se atribuya a una virreina” (p. 140). Asimismo, la corporalidad tan importante como temática literaria en la creación de mujeres en la Edad moderna, proveedora de numerosos y ricos símbolos en la escritura de religiosas, demuestra también su importancia como retórica cultural en el contexto de la corte virreinal.

De esta forma, este volumen reúne siete artículos que abordan el doble espacio de la corte y del convento —también de sus márgenes con el fenómeno de las beatas—, como lugares de producción literaria femenina en el siglo xvii y principios del xviii. Escritos de vida y epístolas son los dos géneros literarios más practicados por las mujeres de las élites en la búsqueda del camino a la autorrepresentación. La corporalidad como relato cultural que las condiciona y limita se revela como una rica temática desde la que activar las “tretas del débil”. La comunidad de la que brotan muchos de sus escritos plantea un desafío a la emergencia de la noción moderna de autoría, los afectos se presentan como ligamen creativo y sustento político. Los juegos de reapropiaciones se convierten, muchas veces, en paradójico espacio de preservación de voces femeninas que deben a estos no haber desaparecido.

Desde aquí, podemos reevaluar no solo el papel de las mujeres en la vida política y literaria de la alta Edad moderna; sino la importancia de estas antecesoras en nuestro presente.

## Bibliografía

- ALABRÚS, Rosa María, y Ricardo GARCÍA CÁRCEL, *Teresa de Jesús. La construcción femenina de la santidad*, Madrid, Cátedra, 2015.
- AHMED, Sara, *La política cultural de las emociones*, Ciudad de México, UNAM, 2018.
- BARANDA, Nieves, *Cortejo a lo prohibido*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- BARANDA, Nieves, y Anne CRUZ (eds.), *The Routledge Research Companion to Early Modern Spanish Women Writers*, Nueva York, Routledge, 2018.
- CRUZ, Anne, “‘Si no fuera tu hija ilustre’. Women Writers’ Social Status in Early Modern Spain”, *Cuadernos de historia moderna*, núm. 44, 2 (2019), pp. 345-362.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz, *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres*, Valencia, Tirant lo Blanc, 2007.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz, y Ángela Inés ROBLEDO, *Voces conventuales: escritura y autoría femeninas en Hispanoamérica (siglos XVII-XVIII)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2019.
- GLANTZ, Margo, “Labores de manos: ¿Hagiografía o auto-biografía?”, *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 19 (1992), pp. 293-308.
- HERPOEL, Sonja, *A la zaga de Santa Teresa. Autobiografías por mandato*, Ámsterdam, Rodopi, 1999.
- KIRK, Stephanie, “Creole Knowledge in Colonial Mexico. Religion, Gender and Power”, en *The Routledge Hispanic Studies Companion to Colonial Latin America and the Caribbean (1492-1898)*, ed. Yolanda Martínez-San Miguel y Santa Arias, Taylor & Francis, 2020, pp. 281-442.
- LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas. Autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*, Madrid-Fránkfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2019.
- LUDMER, Josefina, “Tretas del débil”, en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, ed. Patricia Elena González y Eliana Ortega, Río Piedras (Puerto Rico), Huracán, 1985, pp. 47-54.
- POUTRIN, Isabelle, *Le voile et le plume. Autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*, Madrid, Casa Velázquez, 1995.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover-Nueva Jersey, Ediciones del Norte, 1984.
- RUBIAL, Antonio, *La santidad controvertida*, Ciudad de México, FCE, 1999.
- SEGARRA, Marta, *Comunidades con acento*, Barcelona, Icaria, 2021.





# *Communitas y auctoritas: repensar la comunidad religiosa femenina de la alta modernidad.*

## Caso de Ana Francisca Abarca de Bolea (O. Cist., 1602-ca. 1686) y las cistercienses de Casbas<sup>1</sup>

**Julia Lewandowska**  
Universidad de Varsovia  
j.lewandowska@al.uw.edu.pl

Recepción: 05/04/2022, Aceptación: 31/10/2022, Publicación: 31/12/2022

### Resumen

El artículo es una aproximación teórico-interpretativa a la noción de comunidad religiosa femenina en la temprana Edad Moderna en tanto unidad estratégica e instrumento discursivo analizado a partir del caso de Ana Francisca Abarca de Bolea (O. Cist., ca. 1602-1686) y las cistercienses de la Villa de Casbas. Estudia las estrategias retóricas y modelos de autoría en los textos selectos de la monja dónde se ha priorizado la colectividad femenina en reclusión dando nombre a una herencia simbólica femenina y una memoria afectiva a la vez comunes y propias. El estudio parte de una reflexión crítica sobre la noción de la comunidad religiosa femenina de la alta modernidad a la luz de las recientes contribuciones teóricas (Roberto Esposito, Judith Butler y Marta Segarra, entre otros) y el origen griego (*koinonia*) y latino (*communitas*) de la palabra, para abrirla más allá de la cualidad de lo “común” entendido en términos de una propiedad o esencia compartidas. Con ello se logra pensar en otra dinámica de las relaciones de mujeres religiosas del periodo, basadas no en los binomios dentro/fuera o superioridad/subordinación, que han sido marcos privilegiados de la lectura de este tipo de fuentes, sino derivadas de la relacionalidad, reciprocidad y agenticidad que moldean otra geometría de la comunidad.

### Palabras clave

Comunidad religiosa femenina; *koinonia*; *communitas*; memoria afectiva; genealogías

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación financiado por el Centro Nacional de Ciencias (National Science Centre) en Polonia titulado *The Mother Tongue: Textuality, Authority and Community in the post-Theresian Female Monasticism (ca. 1560-1700)* de referencia UMO-2020/39/D/HS2/00902.

femeninas del saber; Ana Francisca Abarca de Bolea; estrategias de autoría; cistercienses; escritoras monjas.

### Abstract

*English Title. Communitas and auctoritas: Rethinking the Female Religious Community in the Early Modern Era. The Case of Ana Francisca Abarca de Bolea (O. Cist., 1602-ca. 1686) and the Cistercian Nuns of Casbas.*

The article reflects on the strategic and discursive dimension of community in the process of becoming an author through the case study of Ana Francisca Abarca de Bolea (O. Cist., Ca. 1602-1686) and the Cistercian nuns of the Villa de Casbas. It analyses the rhetorical strategies and models of authorship negotiation in the selected corpus of texts by this nun author that prioritize the female collectivity in seclusion, naming the individual and common symbolic legacy and spiritual memory. The study offers a critical reflection on the notion of the female religious community in the Early Modern period in the light of the recent theoretical contributions (Roberto Esposito, Judith Butler and Marta Segarra, among others) and the Greek (*koinonia*) and Latin origin (*communitas*) of the word. This allows to read the studied phenomena beyond the quality of the “common” understood in terms of a shared property or essence. Therefore, such an approach enables us to think of another dynamics of relations among women religious of the period, based not on the binomials inside/outside or superiority/subordination, which have been privileged frameworks for the reading of this type of sources, but derived from the relationality, reciprocity and agentivity that shape another geometry of the community.

### Keywords

Female religious community; *koinonia*; *communitas*; affective memory; female genealogies of knowledge; Ana Francisca Abarca de Bolea; strategies of authorship; Order of Cistercians; nuns' writers.

## *Communitas, o estar-en-común*

Resultaría vano e imprudente esfuerzo aventurarme a historiar la noción de comunidad, una de las más antiguas de nuestra cultura y a la vez una de las más bruscamente negociadas, especialmente dentro del pensamiento judeo-cristiano. La cate-

goría de “estar-en-común” o “ser-juntos”, para decirlo como Jean-Luc Nancy (2003: 10), afecta al ser mismo en lo más profundo de su textura ontológica. Ha sido denegada como imposible o devastadora en el contexto de los homicidios cometidos en su nombre a lo largo de la historia y recuperada en tanto unidad estratégica e instrumento político en la lucha por los derechos civiles de mujeres, minorías étnicas y sexuales. De ahí que, el elenco de referencias históricas, teóricas y líneas interpretativas que se retomarán en el presente estudio es un mapa tentativo del campo que se refiere a un territorio ya profundamente estudiado y densamente habitado por unos pensadores y pensadoras más inconformistas como Hannah Arendt, Jean-Luc Nancy, Zygmunt Bauman, Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Judith Butler o Françoise Collin, para mencionar solamente a algunos.

No cabe duda de que su reflexión crítica, de modo sistemático en unos casos y más libre en otros, permitió cuestionar la supuesta transparencia del término y abrirlo más allá de la cualidad de lo “común” entendido en términos de una propiedad o esencia compartidas.<sup>2</sup> Esta apertura resulta especialmente pertinente si queremos problematizar las comunidades en el contexto de la alta modernidad, sean estas religiosas, intelectuales, políticas, étnicas o económicas, más allá del enfoque de las grandes narrativas históricas que tienden a universalizar, sacralizar y homogenizarlas muchas veces a expensas de su carácter polimorfo, dinámico y dialógico. En varias críticas, como en el caso de Esposito, Arendt o Nancy, se ha seguido la perspectiva lingüístico-cultural, que enfatiza la importancia del lenguaje tanto en la formación de la comunidad —un código de referencias simbólicas propias— como en su mismo estudio —cuando la (im)posibilidad de ser nombrado condiciona la capacidad para existir. Siguiendo esta pista interpretativa resulta interesante apuntar que en la Biblia la comunidad es referida por la noción de *koinonia* griega que apunta hacia las relaciones de camaradería, a la participación colectiva en algo y al don o dádiva caritativa.<sup>3</sup> Entonces, el campo semántico que estas palabras evocan es el de la relacionalidad,

2. Una contribución de referencia para repensar la comunidad desde la apertura ofrecida por el postmodernismo y la postfenomenología constituye el volumen colectivo *Differences in common. Gender, vulnerability and community* editado por Joana Sabadell-Nieto y Marta Segarra (2014a).

3. Como explica John Reumann la noción griega de *koinonia* no tiene un equivalente preciso en hebreo del Antiguo Testamento y tampoco es traducible a los idiomas modernos: “la opinión más generalizada es que la *koinonia* griega solo corresponde en parte el sentido latino de *communio*, que tiene también el sentido latino de *participatio* (‘participación’ más que ‘comunión’); y tiene también el sentido de otra palabra latina, *societas* (‘asociación’), que se corresponde con el término alemán *Gemeinschaft* [...]. [...] dos de las más importantes biblias inglesas traducen «la *koinonia* del Espíritu Santo» (2 Cor 12, 14) en cuatro formas distintas: ‘hermandad’, ‘participación en’, ‘comunión’ y ‘compartir’” (Reumann 1994: 239). En el marco conceptual del presente estudio resultan importantes los antecedentes del término en el mundo griego que, de acuerdo con Reumann (244), entre otros significados, “entrañaba una cabal concepción cultural en la que ‘la vida en común’ y ‘el bien común’ guardaban relación con un conjunto complejo de nociones como ‘justicia’ (*dikaioyne*), ‘orden’ (*kosmos*) [...] [y] una economía comunal de igualdad (*isotes*)”.

agentividad y responsabilidad respectivamente. Estos tres aspectos se ven reflejados también en la etimología latina de la palabra *communitas* compuesta por la preposición “com” + *munis*, provenientes de *munia* y *munus*, donde el *munus* significa “servicial”, “cumplidor de su deber” mientras que *munia* equivale a “oficios”, “obligaciones” y “tareas públicas” (Oxford Latin Dictionary 1983: s.p.). Entonces, como recuerda el lingüista Émile Benveniste (1969), la palabra *munis* connota cierta ambigüedad al denotar a la vez un cargo y una carga que el ejercer dicho cargo conlleva o, en otras palabras, un derecho y un deber. De hecho, como sugiere Marta Segarra, siguiendo al mencionado Esposito, en un libro sobre comunidades recientemente publicado:

El *munus* entendido como carga y don sugiere que lo común no se fundamenta en una propiedad o una esencia, sino que, al contrario, comporta una pérdida, una expropiación de lo personal y subjetivo. Dicho de otro modo, lo que liga a las personas que forman una comunidad entendida de tal modo no es lo propio sino lo ajeno, no un “más” sino un “menos”, una falta. Paradójicamente, pues, la comunidad no se refiere a lo propio ni a ninguna propiedad compartida por sus miembros, sino a algo que estos pierden, ceden o de lo que carecen (Segarra 2021: 14).<sup>4</sup>

Tal aproximación al término parece abrazar importantes aspectos de lo que podemos conceptualizar como una comunidad religiosa en las sociedades dieciséis y diecisieteochescas entendida en términos afectivos, ideológicos y espirituales, a lo que volveré en lo que sigue. Denota una colectividad en la que, y parafraseo aquí la idea de Esposito, lo propio termina allá donde lo común empieza,<sup>5</sup> encarnando entonces los ideales cardinales de la ética cristiana. A modo de ejemplo podemos pensar en las prácticas de la desposesión del yo, de entrega y rendición entendidas en términos del enriquecimiento espiritual del grupo y del afianzamiento y salvación individual.

Más aún, este entendimiento de la comunidad afecta el mismo concepto del sujeto que, quizá sorprendentemente para los pensadores postmodernos, parece mucho más cercano a una subjetividad e individualidad a caballo entre el régimen feudal y moderno donde estar sujeto a un deber o una deuda prima sobre lo propio (Lewandowska 2019: 25-41). Por ello, el sujeto que participa en tal comunidad, sigue Segarra (2021: 14), “no puede ser un individuo entendido como *in-dividus*, una totalidad indivisa y completa que se satisface a sí misma” (o sea, digo yo, el sujeto-amo conceptualizado a partir del kantismo, pero con

4. Una comunidad que puede ser entendida como porosa o agujerada de acuerdo con la propuesta teórica que desarrolla la misma autora (Segarra 2014b).

5. La idea exacta de Esposito (2003: 24-25) es “lo común empieza dónde lo propio termina”. En esta reflexión el filósofo sigue la frase atribuida a Quintiliano: *Quod commune cum alio est desinit esse proprium* subrayando la paradoja central a la noción de la comunidad que no puede ser pensada como una colectividad de individuos que comparten una propiedad ya que una vez compartida ésta se convierte en pública y por ende no pertenece exclusivamente ya a nadie.

sus precedentes ya en Hobbes) “pero tampoco es una pieza anónima de un sistema que lo supera y lo integra en él” (14), es decir, que construye una uniformidad a expensas de la singularidad. En este orden de cosas, se abre frente de nosotros una prometedora vía de repensar tanto la comunidad, el Otro y la alteridad como la propia subjetividad y su condición relacional: pienso aquí en el “no matarás” del Antiguo Testamento y su reelaboración por Lévinas (1988), pero también en la condición de la vulnerabilidad corporal trabajada entre otros por Arendt (1958), Butler (2015: 97-119) y Cavarero (2011: 194-204). Esta idea, supuestamente discordante con el significado más corriente del término, de que lo común consiste en una expropiación del yo, permite pensar en otra dinámica de las relaciones basada en la insuficiencia del uno, la relacionalidad y codependencia que moldean una geometría diferente de la comunidad.

Adelanto aquí que tal interdependencia entendida en términos de una continuidad y reciprocidad espiritual, intelectual y afectiva será reclamada con matices interesantes por varias autoras religiosas de la alta modernidad. De ejemplo que sirvan las que he podido estudiar más al fondo como: Valentina Pinelo (finales del siglo XVI-1624/1629), monja agustina de San Leandro de Sevilla y autora de la primera exégesis bíblica de pluma femenina que salió impresa; María de San José (Salazar) (1548-1603), una de las líderes de la reforma teresiana; Teresa de Jesús María (1592-1641), una mística y teóloga carmelita descalza de Cuerva, o la monja cisterciense de la Villa de Casbas y reconocida poeta y escritora aragonesa, Ana Francisca Abarca de Bolea (1602- ca.1686) cuya obra constituye el núcleo del presente estudio.<sup>6</sup>

En tal estado de la cuestión, al aproximarnos a las comunidades religiosas femeninas de la alta modernidad, entre la plétora de indagaciones, se nos presentan unas cuantas líneas temáticas especialmente fructíferas para un análisis desde la óptica teórica que se acaba de exponer. De entre las cuestiones que parecen más prometedoras para una relectura crítica se puede destacar las siguientes:<sup>7</sup>

1. los significados dados a las comunidades religiosas y su ubicación espacio-temporal, geo-política y simbólica que pueden reforzar o refutar los ejes consagrados de los binomios centro/margen, dentro/fuera, superioridad/subordinación;

6. El presente estudio se basa en las ponencias presentadas en: Congreso Internacional “El fons antic de la Universitat de Barcelona amb perspectiva de gènere”, organizado por la Dra. Mariela Fargas y el Departamento de Historia y Arqueología, junto con CRAI Biblioteca de Reserva, Universidad de Barcelona 27-28/10/20, Congreso Internacional “Discursos cautivos. Mujer, escritura y reclusión” en la Universidad de Valencia, 8-9/04/21 y Seminario internacional BIESES “Comunidades femeninas y escritura en la primera Edad Moderna” celebrado en UNED, 10-11/06/21 y debe mucho a los debates posteriores en estos encuentros. Las autoras mencionadas han sido objeto de análisis en: Lewandowska (2020: 17-35; 2019; 2018: 31-53; 2016a: 33-56).

7. Estas líneas de estudio constituyen los ejes principales del proyecto de investigación *The Mother Tongue: Textuality, Authority and Community in the post-Theresian Female Monasticism (ca. 1560-1700)* de referencia UMO-2020/39/D/HS2/00902.

2. las redes de promoción y contacto, de patro- y *matronazgo* así como ecos e influencias espirituales, políticas e intelectuales entre las ordenes, conventos y las formas no institucionalizadas de la vida religiosa femenina en tanto comunidades invisibles/invisibilizadas;
3. las negociaciones y rivalidades, interacciones y conflictos *entre y dentro* de las comunidades compuestas por singularidades diversas e irreducibles a una única norma frente a una postulada y protegida uniformidad;
4. las comunidades entendidas como sororidades y sus implicaciones espirituales, discursivas, políticas y simbólicas;
5. las fronteras, las brechas y las exclusiones de la comunidad lo que implica la reflexión sobre la ortodoxia y la ortopraxis;
6. las limitaciones y libertades del cuerpo femenino en la vida comunitaria y la comunidad entendida como un cuerpo-mujer;
7. las políticas de la memoria de las órdenes religiosas como formas de crear, sustentar y proclamar una comunidad, sus *matriarchivos* para denominarlas así en línea del *patriarchivo* derridiano<sup>8</sup> (Derrida 1997: 43-44; *cfr.* Segarra 2014a: 177-189), sus continuidades y rupturas, sus cánones y porosidades;
8. las relaciones inestables entre la piedad individual femenina y la religiosidad comunitaria de un colectivo de mujeres que implican unas genealogías femeninas del saber, las redes espirituales y los lazos emocionales en el marco de lo que se podría denominar una comunidad afectiva (*cfr.* Rosenwein 2007; Weber 2020: 477-502).

## Ana Francisca Abarca de Bolea y la comunidad cisterciense de Casbas

Partiendo desde este panorama teórico-metodológico en lo que sigue me gustaría proponer un estudio de caso centrado en las dos últimas líneas de indagación que preguntan por el significado de la comunidad en tanto unidad estratégica e instrumento discursivo en el proceso de devenir autora entre las escritoras religiosas de la alta modernidad. De ahí que propongo reflexionar sobre unos de los componentes principales de la comunidad religiosa, o sea, las poéticas y políticas de la memoria como factores historiables y regímenes afectivos. Mi punto de partida para este análisis literario constituye una definición heurística de la “memoria afectiva” que he trabajado en diálogo con las reflexiones de Barbara Rosenwein (2007) y su noción de las “comunidades afectivas” y en consonancia con el estudio de los códigos emocionales de la comunidad de Carmelitas descalzas propues-

8. Diferentemente de lo que podríamos denominar una “herencia materna” en términos freudianos, el *matriarchivo* asume también la dimensión política del archivo y la negociación por la interpretación dominante de la historia.

to por Alison Weber (2020). Para el propósito del proyecto *The Mother Tongue: Textuality, Authority and Community in the post-Theresian Female Monasticism (ca. 1560-1700)*, en el que este estudio se incscribe, la defino como: una concepción de la memoria en tanto proceso que no se detiene en el recuerdo fijo de pasados ya concluidos, sino que opera como agente de relectura de fragmentos y escenas inestables, de narrativas inconclusas que interpelan nuestro presente intelectual, emocional y corporalmente. Con ello quiero indagar en el significado de la autoridad simbólica y el sentido de continuidad y comunidad femeninas en la labor historiográfica de una monja cisterciense del siglo xvii, Ana Francisca Abarca de Bolea. A este propósito me centraré en dos volúmenes de impresos antiguos de su autoría custodiados en el fondo de la Reserva de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona: *Catorze vidas de santas de la Orden del Cister* (Zaragoza, por los herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1655) y *Vida de la gloriosa Santa Susana* (Zaragoza, 1671).<sup>9</sup> Desde mi lugar de lectura los defino como textos poliédricos que no solamente reconstruyen una genealogía femenina sino que además dan nombre a una herencia simbólica a la vez común y propia. Para matizar estas fuentes y el mismo proceso de la escritura, en términos fenomenológicos y culturales, me será de ayuda una selección de cartas de la correspondencia que la religiosa mantuvo con el cronista aragonés, poeta y presidente de la Academia zaragozana de los Anhelantes, así como promotor de sus textos, Juan Francisco Andrés de Uztarroz, cuyos manuscritos se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ana de Bolea *Cartas*).

Ahora, para ubicarnos en el contexto cultural e histórico apuntemos unas líneas biográficas sobre la autora. De la vida de sor Ana conocemos bastantes datos gracias principalmente a los paratextos de las obras mencionadas:<sup>10</sup> nació el 19 de

9. Otros ejemplares de ambos impresos se pueden localizar, entre otros, en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia bajo la signatura BH Y-41/066 (ejemplar sin las pp. 369, 370 y 375); Universidad de Sevilla A 055/034; Universidad Rovira y Virgili R2-5 (con exclamación manuscrita en la portada que dice: “es del Convento de los Capuchinos de Barbastro”); más ejemplares disponibles en: *Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico Español*.

10. En el caso de *Catorze Vidas de Santas* los preliminares constan de dos cartas alegatorias sobre la autora y su obra de Manuel de Salinas y Lizana, canónigo y prepósito de la catedral de Huesca, y de Francisco de la Torre, de la Orden de Calatrava. Después les siguen la censura y la aprobación de Íñigo Royo, abad de San Victorián, las aprobaciones del jesuita Francisco Salvá y de fray Juan Bautista Ruiz de Medina, monje del monasterio de Valdigna, y la licencia de la orden firmada el 3 de abril de 1655. Tras estos paratextos legales, la dedicatoria de la autora a Miguel Escartín, la tabla de contenidos y la fe de erratas. Por último, aparece el *Proemio* de veinticuatro páginas, redactado a modo de crónica sobre el convento de Casbas y que concluye con un soneto dedicado a la Virgen de la Gloria, patrona del monasterio. En *Libro de la gloriosa Santa Susana* los preliminares constan de la dedicatoria a Juan de Austria; la aprobación de Joseph Corredor, doctor en Teología de la Universidad de Zaragoza; la licencia de fray Rafael Trobado, vicario general de la congregación cisterciense; la aprobación de fray Raimundo Lumbier, carmelita y calificador del Santo Oficio; la licencia de Francisco de Gamboa, arzobispo de Zaragoza; y la aprobación de Bartolomé Pérez de Nuevos, consejero real. Después, como paratexto literario, la dedicatoria a don Juan José de Austria. Finalmente

abril de 1602 en Zaragoza<sup>11</sup> en el seno de una de las más influyentes familias humanistas aragonesas de ascendencia regia, los Abarca de Bolea. Sus padres eran: la aristócrata Ana de Mur y el barón de Torres y de Clamosa, Martín Abarca de Bolea y Castro, político y reconocido escritor. A los tres años, sus padres le aseguraron a la niña una educación en el monasterio real de Nuestra Señora de la Gloria, en Casbas, donde se encontraba una de las más prestigiosas escuelas monacales femeninas de la Corona española si bien hay que señalar que su nivel de formación en el periodo moderno ha bajado considerablemente desde los momentos de su máximo esplendor durante el medievo. Por aquel entonces, el monasterio cisterciense fundado en el 1172 por Oria, condesa de Pallars, después de un periodo de decadencia, acaba de reformarse bajo los auspicios de doña Beatriz Cerdán de Escatrón y Heredia cuya fuerte personalidad y espiritualidad pudieron marcar en sus inicios la formación de la pequeña Ana (Campo Guiral 1993: 32). Allí la joven recibió una formación religiosa y humanística, aunque sabemos que su profundización en filosofía, latín, literatura clásica, teología, patristica e historia fue ya un proceso autodidacta como dejan entrever los encomiásticos del conde Manuel de Salinas que abren las *Catorze Vidas de Santas* “su espíritu y su ingenio de v.m. a solas se han hecho promiscuamente oficios de Maestro y de Discípulo” (Abarca de Bolea 1655: preliminares, s.p.). A los 22 años, y ocho años después de quedarse huérfana, Ana de Bolea<sup>12</sup> profesó como monja de clausura en el mismo monasterio donde permaneció hasta su muerte, probablemente a los ochenta y cuatro años. Durante estas seis décadas la comunidad de Casbas, en estrecha relación con las elites aragonesas, se encontraba en el proceso de reforma espiritual y poderío económico dando primacía a los valores del linaje, comunidad y clausura. Sin embargo, y a pesar de las políticas postridentinas de la reclusión perpetua restaurada en el 1601 por Clemente VIII, las cistercienses gozaron de una concesión papal que les aseguraba cierta autonomía comunitaria creando un espacio jerárquico de intercambio intelectual y afectivo particular<sup>13</sup>. Estas dinámicas internas

---

se encuentra el prólogo de la autora, donde se explica la *causa scribiendi*, se menciona algunas de las fuentes manejadas y se justifica la delación en la publicación de la obra, que en 1665 tenía todos los permisos legales, pero no pasó a la imprenta hasta 1671.

**11.** La fecha y el lugar del nacimiento de Ana han sido confirmados por María de los Ángeles Campo Guiral (1993; 2007) en sus exquisitos estudios sobre la autora y su obra desmintiendo la tesis mantenida durante siglos de que la religiosa era procedente de Siétamo (Ricardo del Arco, José M.<sup>a</sup> Castro y Calvo) o Casbas (Juan Pérez de Guzmán, Miguel Serrano Sanz) y de que nació en 1624, que fue año de su profesión.

**12.** A lo largo del artículo doy preponderancia a esta forma del nombre de la autora dado que es cómo ella misma firmaba sus cartas prescindiendo del primer apellido paterno. Es de discutir hasta dónde podemos leer esta decisión en términos de una decisión estratégica.

**13.** La bibliografía sobre la comunidad cisterciense de Casbas es significativa, aunque predomina la perspectiva desde la historia institucional, económica y regional. Los aspectos como las dinámicas de la vida comunitaria, la memoria de la orden o la afectividad y piedad cotidiana están en parte analizados en: Ascaso Sarvise (1986) (solo para el periodo medieval); Campo Guiral (1993); Duran Guidol (1975); Vidal Celma (1985; 1986).

están valoradas en el proemio al primer texto en prosa de Ana, las *Catorze vidas de Santas*, escrito a modo de una crónica del real convento de Casbas:

concediendo el pontífice máximo poder tener criadas seculares [...] y tener muchas sin el hábito para educarlas y encaminarlas al servicio de Dios. [...] concedió breve para entrar y habitar dentro del convento las madres, abuelas, hermanas y cuñadas [...] sirviendo a unas y a otras de gran consuelo y comodidad, pues muchas madres han venido gustosas a acabar aquí sus días, desengañadas de los trabajos y vanidades del siglo, asistiéndoles en su último trance con grande amor y caridad toda la comunidad, felicidad de grande estima (Abarca de Bolea 1655: 13-14).<sup>14</sup>

Durante su vida en el claustro, además de los oficios de maestra de novicias (1655), cantaora y priora (1672-1676) Ana de Bolea desarrolló una vida literaria e intelectual intensa, participando activamente en la escena literaria aragonesa del momento. Su debut como poeta tuvo lugar en el 1646 en el certamen poético de importancia nacional convocado para honrar el recién difunto príncipe Baltasar Carlos, en el que obtuvo el tercer premio. De este acontecimiento salieron a la imprenta dos sonetos suyos en un volumen colectivo a cargo del mencionado Juan Francisco Andrés de Uztarroz (1652) quien desempeñó un papel fundamental en su trayectoria literaria. Otro importante mecenas suyo fue el prócer de Huesca, don Vicencio Juan de Lastanosa, a cuyo famoso círculo literario sor Ana permaneció cercana en los momentos del mayor esplendor de dicha academia (Campo Guiral 2000: 29-41) o tertulia de sesgos humanísticos como la denomina Aurora Egido (1979). Su fama de poeta se propagó entre las élites humanistas, llevando a Baltasar Gracián, el más destacado miembro del círculo lastanosino, a elogiarla en su tratado poético *Agudeza y arte de ingenio*. El poeta cita a la autora como uno de los ejemplos de su teoría poética, concretamente de la “agudeza nominal”, subrayando la genealogía patrilínea de su ingenio y saber (“compitiendo la nobleza, la virtud, y su raro ingenio, heredado del insigne, y erudito don Martín de Bolea”, [Gracián 1648: 208]), lo que aprovechará después, pero con matices bien diferentes, la propia autora. La apología de Gracián evidencia que en el año 1648 la producción poética de la monja era públicamente reconocida, pero también nos habla de un resguardo de autoridad masculina necesario para que la autora pudiese insertarse en la cultura literaria más allá de los muros conventuales. Este conocido mecanismo de legitimación de la voz autorial femenina mediante los encomiásticos de una autoridad masculina (de patrón, mecenas, abad, hermano etc.), llamativos por su volumen y peso en el caso de los impresos de sor Ana, nos habla de las dinámicas

14. Se recuerda de paso que en la misma comunidad entraron también mujeres de la familia Abarca de Bolea como la sobrina de Ana, Francisca Bernarda Abarca y Vilanova en el 1641 y en el mismo año, durante la guerra con Francia que repercutió en Aragón, se refugia y muere en Casbas su hermana Catalina de Bolea, por entonces monja del convento de san Hilario de Lérica y desde el 1679 María Victoria Abarca, huérfana de Antonio Abarca, sobrino de sor Ana.

de apropiación y legitimación de autoría femenina (Lewandowska 2019: 273-303) pero además demuestra una amplia red de apoyo, mediación y amistades que la monja ha trabajado y cuidado a lo largo de su vida. Entre muchos y además de los ya mencionados fueron: Francisco de la Torre de la orden de Calatrava; Manuel de Salinas y Lizana, prepósito de la catedral de Huesca y, sobre todo, su sobrino, Luis Abarca de Bolea, II Márquez de Torres, poeta y mecenas, los personajes más importantes que formaron su red de contactos en tanto un sistema de relaciones estratégicas que la escritora utilizó para afianzar su nombre de autora en el incipiente mercado del impreso.<sup>15</sup> Durante estos años de la intensificación de la labor escritora empezaron también los graves problemas de salud de Ana, que le impidieron ir cumpliendo con las fechas que se propuso para sus siguientes libros en prosa. De los cinco mencionados por títulos en los paratextos hoy se conocen solamente tres: los antes mencionados *Catorze vidas de santas* y *Vida de la Gloriosa Santa Susana, virgen y mártir* y además una novela religioso-pastoril intercalada con poemas y cuentos en clave decameroniana, que nos recuerda también al *Heptamerón* de Margarita de Navarra, titulada *Vigilia y octavario de San Juan Baptista [...]* y publicada en 1679 pero escrita, de acuerdo con el testimonio de la propia autora, por lo menos quince años antes (Abarca de Bolea 1994: 37). Sus últimos años Ana de Bolea los pasó al lado de su sobrina, monja del mismo convento, doña Francisca Bernarda Abarca y Vilanova. Aunque desconocemos la fecha de su muerte sabemos que alcanzó, al menos, la edad de ochenta y cuatro años patrocinando a finales de su vida, junto con sor Francisca, el retablo barroco de la Virgen de la Gloria y ejerciendo como tutora de la huérfana María Victoria Abarca manifestando una vez más su profundo compromiso con la comunidad en términos temporales, artísticos y espirituales (Campo Guiral 1993: 114).

### Comunidad afectiva y memoria comunitaria. Ana de Bolea y el devenir autora

Estas mismas fuentes paraliterarias que nos permiten reconstruir las redes de sociabilidad y las complicidades extraconventuales mantenidas por sor Ana resultan también especialmente prolíficas a la hora de preguntar por el pensamiento y valores, el carisma cisterciense o el significado que la monja daba a su oficio de poe-

**15.** Una herramienta de gran utilidad que permite visualizar las redes personales de Ana de Bolea y sus interconexiones es la propuesta por el grupo de investigación *BIESES: Bibliografía de escritoras españolas* que presenta las redes de sociabilidad de las autoras del periodo. Al grafo presentado por el proyecto habrá que añadir la relación de la monja con Vicencio Juan de Lastanosa, Juan Francisco Andrés de Uztarroz, Baltasar Gracián y su interrelación con Manuel de Salinas y también su amistad con la monja agustina Catalina Bernarda y Aguaron. Para repensar el sentido estratégico de las redes sociales y familiares de Ana en su devenir autora es crucial la aportación de María Carmen Marín Pina (2019: 613-628).

ta y cronista de la comunidad. Ante la falta de una autobiografía espiritual u otros ego-documentos tan frecuentes entre las escritoras religiosas del periodo que nos pudiesen guiar en estas indagaciones, resultan ser los prólogos a sus obras impresas, si no la pieza faltante, por lo menos un espacio especialmente prolífico para las siguientes interrogaciones: ¿Qué significó para una autora religiosa escribir un santoral femenino, restaurar una genealogía que en su momento no tuvo nombre ni categorías legítimas para ser descrita? ¿Qué tipo de libertad factual y autoridad simbólica es necesaria para hacer —en el sentido de efectuar, darle forma y reclamar— una historia comunitaria propia? ¿Cómo construir la voz autorial —mediante que recursos retóricos y estrategias discursivas— para que el pasado que uno reclama se pudiese convertir en la historia y la memoria colectivas? Y finalmente, ¿qué sentido se otorga a su comunidad religiosa y cómo esta interviene en el orden simbólico y discursivo en el devenir autora?

Recordemos que, como han señalado los estudios clásicos de Alberto Porqueras Mayo (1957 y 1968) y Aurora Egido (1983: 581-607), los prólogos como umbral textual ofrecen un margen mayor para la negociación de la voz autorial y el pacto lector. En las últimas décadas en el marco de los estudios de mujeres se ha subrayado el gran potencial de análisis de los los paratextos —y principalmente los prólogos— a las obras de autoría femenina como fuentes valiosas para reconsiderar la autoría, las redes de contacto y la agentividad femenina en el campo cultural, discursivo y público. En el caso de Ana de Bolea retomar este hilo puede resultar especialmente provechoso y al mismo tiempo desafiante hacia las interpretaciones que leyeron los proemios femeninos en clave del predominio de la *captatio benevolentiae* y argumento *ad mea mediocritas* como variantes principales o únicas de instauración de la autoría literaria. Asimismo, nos permiten indagar acerca de cuestiones como el sentido dado a la comunidad y el significado de la memoria, frecuentemente obviadas en otro tipo de fuentes literarias u autobiográficas.

En ambos textos aquí analizados, que exceden los marcos de una hagiografía y una crónica, la autora presenta una rogativa para perpetuar la memoria comunitaria mediante una genealogía intelectual femenina. Siguiendo el planteamiento de Gloria García González (2006: 32) en su análisis del significado de la memoria para el monacato femenino, la escritura actúa aquí como un “poderoso instrumento de legitimación que indaga en el pasado el origen de las fundaciones y se proyecta hacia el futuro mediante una hagiográfica relación de las excepcionales personalidades que un día habitaron dentro de sus muros”. Además, el caso analizado destaca por entrelazar el plano colectivo y el individual en una dinámica de mutua legitimación, patente en las palabras del proemio a las *Catorze vidas de santas* en una inusual retórica de la *causa scribiendi*: “Estimularonme a esta empresa los escritos de mugeres científicas, el deseo de seguir sus pisadas [...]. Siempre me guió mi genio a estas ocupaciones” (Abarca de Bolea 1655: 2). Desde este prólogo a su primera obra impresa en prosa, Ana Francisca construye la función autorial en relación con una tradición del saber femenino más amplio. De esta manera excede las referencias a ejemplos puntuales de las

mujeres extraordinarias de la Biblia en tanto *rara avis*, que sirvieron de legitimación a escritoras monjas como Teresa de Caratgena, Isabel de Liaño o Valentina Pinelo. Mas bien busca referencias múltiples que puestas en relación crean una tradición de sabias y santas tanto las más antiguas como las del entorno más próximo legitimando un sentido de comunidad intelectual femenina. Al mismo tiempo, cabe destacar que es la figura discursiva de Ana como autora en su labor de historiadora que recupera y acopla estas experiencias y vidas dispersas de mujeres ilustres por sus hazañas y sabiduría, como santa Umbelina, primera religiosa cisterciense cuyo conocimiento del latín ganaba créditos entre los más eruditos; santa Hidubigia, duquesa de Silesia y Polonia, reformadora de las cistercienses en Trzebnica o santa Aleida, madre de San Bernardo, quien ejemplifica el valor de una formación en letras y lenguas para las mujeres, estableciendo entre el pasado y el presente un sentido de continuidad simbólica.

Es preciso notar que esta labor de nombrar la herencia y escribir la historia en femenino está marcada por una ética de la memoria comunitaria y autoría afianzada por el afecto a la comunidad interpretada en términos espirituales e intelectuales:

Voluntariamente emprendí este trabajo, y ya le hallo por una de mis mayores obligaciones deseosa de pagar a mi orden del Císter en elogios lo que le debo en favores, desde que en mis primeras auroras gocé de sus lucidos rayos y divina enseñanza mediado el primer lustro de mi edad en este ilustre y religiosísimo monasterio de Casbas. [...] Mucho puede el amor que se cobra a los puestos donde uno recibe la primera enseñanza (Abarca de Bolea 1655: 2; 4).

Además, este tipo de deuda epistémica, como podríamos llamarla, afianza un proyecto que es asiduo y que sigue abierto: “Poco acobarda el temor a quien determinado escribe y así, desconociendo el escarmiento, sacaré a luz, si Dios me da vida, [otra historia] la de la gloriosa santa Susana, princesa de Hungría [...] virgen tan admirable y prodigiosa que su memoria merece estar esculpida en láminas de bronce” (Abarca de Bolea 1655: 2).

Resulta interesante que en el caso de Ana de Bolea la legitimación del lugar desde donde uno habla (la autoría) y pronuncia la verdad del texto (la autoridad), no se verá dominada por la falsa humildad, argumentación *ad mea mediocritas* o el *topos* de la escritura por obediencia predominante tanto en Teresa de Jesús como sus entre sus discípulas más inmediatas del carisma carmelitano como Ana de San Bartolomé o Teresa de Jesús María. Sor Ana habla desde una posición autorial firme, presentando su escritura como el “desahogo de su inclinación”, un “ejercicio afectuoso, no vano” que ejerce sin temor, ya que “poco acobarda el temor a quien determinado escribe” (Abarca de Bolea 1655: 1-4). Más aún, como se ha advertido en otro lugar, mientras que el proemio al primer texto, las *Catorze vidas de santas*, todavía guarda cierto decoro de *humilitas* expresado en términos de *fastidium topos*, hipérbole y compasión (*eleos*)—“El conocimiento propro pudiera servir de freno a mi inclinación para tener a raya el

deseo de sacar a luz mis primeros borrones [...] pero como la variedad hace hermosa a la naturaleza, parecerá menos monstruoso este parto de mi ingenio con que podré excusar los temores que hasta ahora me han acobardado” (Abarca de Bolea 1655: 1)—, la positiva recepción de su primera obra y el éxito público que vino después afianzaron a Ana Francisca en su oficio de historiadora y cronista como dejan ver los paratextos a la *Vida de la Gloriosa Santa Susana*: “Es grande [la confianza] la que tengo en el agrado de los lectores, por lo que aplaudieron las *Catorce vidas de santas* de mi orden, los deseo propicios así para la presente obra como para otras dos que ya tengo trabajadas” (Abarca de Bolea 1671: Prólogo, s. p.; Lewandowska 2019: 282).<sup>16</sup>

En tal sentido, y para resumir lo dicho hasta ahora, es el mismo proceso de escribir y publicar las genealogías de la comunidad cisterciense el que le permite a sor Ana ampliar la justificación de la autoría desde la experiencia del *yo* o de la autoridad de una *maestra* hasta convertirla en un fenómeno más amplio, que afirma la presencia de la autoría femenina como tradición establecida. Tal aproximación práctica a una epistemología femenina hace posible ubicarse simbólicamente fuera del paradigma mujer-objeto de escritura y asumir la posición de sujeto creador ya que, siguiendo el ejemplo de santa Aleida, la autora afirma que “las ciencias no desvían del camino de virtud ni dejan de servir de gran adorno a mujeres ilustres” (1655: 27). Al mismo tiempo, las experiencias dispersas de “unas mujeres santas y valerosas”, unidas por la escritora bajo el paraguas de un código afectivo e intelectual común de la regla de San Benito y la espiritualidad cisterciense, exceden las divisiones espaciotemporales y se convierten en narración y en documento que confirma el hecho de ser y el deseo de seguir siendo una comunidad en tanto una continuidad.

Hablando de la relación entre la autoría, autoridad, memoria y comunidad resulta imposible obviar uno de los aspectos caudales de la época como es el linaje. En el caso estudiado el tema de la clase y la sangre se vuelve especialmente complejo, así que me limitaré solamente a señalar estos elementos que intervienen directamente en la negociación de la autoría y el sentido estratégico dado a la comunidad. Como es sabido las sociedades del momento eran estructuradas “en torno a linajes y vínculos de parentesco [que] venían organizados por normas de agnación, masculinidad y troncalidad y rendían veneración al fundador de la casa” (Muñoz Fernández 2000: 147). El sentido de *communitas* que tal estructura socioideológica conllevaba era de una esencia, permanencia e inmunidad. Con este último rasgo volvemos a la etimología latina de la noción que por el *in-munis* entiende el que “está libre” en el sentido de “exento de toda obligación y servicio” y

16. Aquí Ana de Bolea hace referencia a *Vida de San Félix Cantalicio e Historia de aparecimiento y milagros de Nuestra Señora de la Gloria*, dos obras que hasta ahora permanecen perdidas. Según lo declarado por la autora en el prólogo a *La Vigilia y octavario de San Juan Bautista* [...] (1679) ambos textos se los regaló a los Padres Capuchinos de Huesca.

también, si asumimos el desarrollo histórico del término, demarca los límites de lo propio y lo ajeno, lo protegido y lo vulnerable. Por lo tanto, y de acuerdo con lo señalado anteriormente, podemos decir que la comunidad construida a partir del linaje produce y obedece a un discurso normativo que por su eje principal tiene la continuidad jerárquica patrilineal. En esta línea prosigue también Ángela Muñoz Fernández (2000: 149) cuando dice: “el linaje [fue] una estructura organizativa que consolidaba la primacía de lo masculino, se materializaba dentro de las estructuras de la familia extensa, en entornos jerarquizados y elitistas de la sociedad, en el contexto del poder político y dentro de la forma de organización y gobierno conocida como Casa”. De ahí que, el linaje debe entenderse como una construcción simbólica edificada sobre dos pilares: el poder y la memoria. Por consiguiente, y simplifico para mayor claridad, una vez que se reivindicquen las formas del parentesco y vínculo femeninas, eso también tiene un impacto sobre la política de la memoria y las estructuras de poder. En el caso de *Catorze Vidas de Santas y Vida de la Gloriosa Santa Susana*, la genealogía femenina, espiritual y sobre todo intelectual, resulta muy efectiva para repensar la autoridad y la comunidad dentro de otros marcos axiológicos. Obviamente esto no quiere decir que Ana de Bolea prescindiera de su ascendencia noble o del discurso del linaje. Sin duda, su pertenencia a una de las familias humanistas más influyentes de la aristocracia aragonesa del momento y el hecho de haber crecido en el ambiente intelectual profundamente elitista del monasterio real de Nuestra Señora de Casbas fueron para ella un eficaz trampolín para dar el salto a círculos culturales más amplios y asegurarla un espacio real de enunciación. De hecho, los círculos literarios, como el lastanosino en el que —como se ha señalado— participó vivamente durante el periodo más intenso de su carrera intelectual y las redes familiares, nos permiten ir discerniendo otro importante tipo de comunidades que demandan un análisis aparte pero que ya han sido estudiados con conclusiones muy pertinentes por, entre otros, María Carmen Marín Pina (2019: 613-628). Lo que quiero subrayar aquí es que a lo largo de su trayectoria literaria y desarrollo individual la autora va concediendo cada vez más preponderancia a su comunidad religiosa declarándose la portavoz de la comunidad de Casbas y vinculándose a su casa del Cister a través de un linaje espiritual derivado del carisma cisterciense y el culto a la Virgen de Gloria, titular del monasterio. Este último aspecto merece un comentario adicional. Por otras fuentes textuales, como el cuaderno manuscrito conservado en el convento que trae a colación en su importante estudio María de los Ángeles Campo Guiral (1993: 47-48),<sup>17</sup> sabemos que sor Ana tuvo mucho apego precisamente a este semblante de Santa María, fundando capilla en su nombre y restauran-

17. La investigadora precisa que, aunque el cuaderno se intitule *Libro de las profesiones de las religiosas del monasterio de Nuestra Señora de Casbas de la orden cisterciense* es una obra profundamente miscelánea que contiene también escritos sobre la memoria de la orden que la investigadora atribuye a la propia Ana de Bolea, *cf.* Campo Guiral (1993: 46; 2007: 20).

do su imagen, trasladada del convento medieval masculino desaparecido de la Val de Abena.<sup>18</sup> Sin duda, el culto mariano que subyace en su obra carece de los elementos transformadores posibles de discernir, por ejemplo, en la escritura de Valentina Pinelo, quien restaura todo un matrilineage cristiano empezando por la tatarabuela de Jesús, es decir Santa Emerenciana, madre de Santa Ana.<sup>19</sup> Sin embargo, para ambas autoras, alegar a la figura femenina central del catolicismo, y decisiva para la espiritualidad cisterciense, permite abrir una interpretación de las relaciones de parentesco y comunidad diferente. Al volver a ubicar a María no tanto por encima sino en el centro de la vida cotidiana de las cistercienses de Casbas, su piedad diaria y su carisma espiritual nombrándola la “primera piedra de este Religioso fundamento”<sup>20</sup> se socavan, o por lo menos relegan al segundo lugar, las bases organizativas de la sociedad estructurada en torno al fundador masculino de la casa, o sea, el *pater familias*. Al mismo tiempo, la figura discursiva de la Virgen de la Gloria, a cuyo nombre la autora dedica un libro entero de *Historia de aparecimiento y milagros de Nuestra Señora de la Gloria*, que hoy permanece perdido, y varias composiciones poéticas, entre otros el soneto que cierra el proemio a las *Catorze Vidas de Santas*, funciona como otro elemento aglutinador entre el discurso individual y las poéticas y políticas de la memoria de su comunidad.

Antes de concluir me gustaría guiar la mirada hacia la misma fenomenología de escribir memoria, que aquí está marcada por un deseo de reclamar la tradición cristiana como herencia propia y común para sus hermanas monjas, o sea, una herencia comunitaria. Cuando leemos dichos proemios a trasluz de las pocas cartas conservadas de la correspondencia con Juan Francisco Andrés de Uztarroz podemos observar los espacios de mayor tensión y negociación. Por un lado, tenemos el deseo autorial de escribir una obra explícitamente docta y en relación con la divina revelación entendida como depósito de una sabiduría igualitaria y común. Por el otro, la voz a estas alturas reticente de Uztarroz quien opina que una mujer no debería ostentar este tipo de erudición de acuerdo con la doxa religiosa y moral y menos aún en el momento crítico como lo fue la separación entre la letra sagrada y su lectura no mediada por una autoridad masculina.<sup>21</sup> La manzana de la discordia entre la monja y su mecenas constituyen las citas latinas a las autoridades clásicas, religiosas, filosóficas y teológicas que Ana de Bolea quiere incluir en su texto al extenso, lo que contó con aprobación de

18. Campo Guiral (1993: 47, n. 113) sigue aquí los hallazgos de Antonio Durán (1981) quien pudo trazar este camino de transferencia espiritual y cultural entre el Císter masculino de la Val de Abena, llamado de Santa María de Gloria a la comunidad femenina de Casbas.

19. Para el estudio comparativo de las prácticas interpretativas de la Biblia por las autoras monjas *cf.* Lewandowska (en prensa), “‘Quisiera yo ir discantando con un grano de sal de Teología en la lengua’: prácticas de la interpretación teológica entre las autoras monjas de la España post-Tridentina”. Para un análisis de la obra de Valentina Pinelo *cf.* Lewandowska (2018: 31-53; 2019: 271-303).

20. En la inscripción bajo la talla de la capilla *apud* Campo Guiral (1993: 48).

21. *Cfr.* la carta a Uztarroz de 15 de mayo de 1645 y 26 de agosto de 1650.

las hermanas de su congregación, como explica en la carta de 27 de mayo de 1649: “an bisto mis papeles algunas i les an contentado mucho; el estilo [de *Catorze Vidas...*] es claro, corriente y brebe, con muchas máximas, con algunas pinturas, realzo con algo de follage, todo lo pruebo con autoridades latinas, ia de teólogos, ia de filósofos” (Abarca de Bolea *Cartas*, f. 590r). Aquí su propósito es triple: primero, afianzar su discurso con el *argumentum ad verecundiam* de autoridades clásicas; segundo, cumplir con el objetivo que propuso para su texto como formativo y edificante para todos y todas que podrían identificarse con la agentividad y espiritualidad de las santas cistercienses; y finalmente, explayar su erudición, inscribiéndose en una tradición intelectual sacra y profana amplia, reclamándola como propia y así devolviéndola también a su comunidad lectora. Sin embargo, el conflicto late durante todo el proceso de la composición de la obra y acelera con las críticas de Uztarroz a las que la monja responde a finales del agosto del año siguiente (26 de agosto 1650): “Lo que v.m. me advierte acerca de no poner los latines a la margen, [hace] días que lo tengo advertido; pero no es mi intento el escribir solamente una historia lisa y desnuda de erudición y documentos, porque lo que pretendo es sacar de las acciones heroicas y divinas de las Santas que escribo motivos para aficionar a los ánimos a su imitación y devoción” y añade en tono sagaz que —si recordamos que la carta va dirigida al reconocido poeta, historiador y erudito— puede lindar con el irónico “y mal se puede esto conseguir sin valerse de las autoridades de la Sagrada escritura, tradiciones de la Iglesia, Concilios, dichos de Santos, filósofos y demás hombres doctos” (Abarca de Bolea *Cartas*, 26 de agosto 1650, f. 596r). Sor Ana, muy consciente sobre la falta de una autoridad simbólica que asegurase la palabra femenina el estatus de la verdad insiste en su derecho a la tradición latina sacra y profana, filosófica y teológica muy lejos de una autoría de la experiencia acusada por otras escritoras monjas que, aunque válida, privaba a las autoras de la relación con el logos y el estatus de *mulier docta* “y porque no pierdan las sentencias su decoro y gravedad, es necesario escribirlas a la margen en la lengua de donde se sacaron, que tal vez dicha una sentencia sin apoio pierde de su estimacion, porque la autoridad en semejantes materias lleba consigo unida la persuacion y trae eficacia con que todos le dan el merecido crédito” (Abarca de Bolea *Cartas*, 26 de agosto 1650, f. 596r). En el marco de confianza y amistosa estimación que tiene con su mecenas y mentor, quien le prestó a la autora su eficaz colaboración en su trayectoria literaria, se permite cuestionar las políticas excluyentes de la cultura letrada guiadas por la *doxa* de la inferioridad intelectual femenina y ubicarse en la posición de una maestra:

y como los ingenios de estos siglos son tan delicados y mal contentadizos, y no todos estaban versados en las divinas y humanas letras, si dejase de poner a las márgenes las autoridades, dudarian algunos que las sentencias y dichos de los barones insignes, mas eran quimeras y fantasias mias que dictámenes y pensamientos suios; [...] el temor que v.m. tiene de que pierda mi libro a manos de la incredulidad, con latines i sin ellos

tiene el mismo riesgo; confieso que a sido temeraria mi empresa, pues aunque entiendo el latin que basta para mi profesión, no es de modo que pueda competir mas que conmigo misma; pero como el trabajo y cuidado facilita lo mas arduo, e podido con el que e puesto conseguir lo que me parece bastante para mi intento; el que quisiere concederme la gloria obrará como bien intencionado, y el que me la recateare no me podrá quitar la que me darán los que me conocen y saben obro con solo mi dictamen (Ana de Bolea, *Cartas*, 26 de agosto 1650, ff. 596r-596v).

### *Communitas y auctoritas, o la relacionalidad impar*

Para concluir, desde estas observaciones podemos deducir inicialmente que en el caso de sor Ana de Bolea y las genealogías de las cistercienses, la memoria y la comunidad se asumen, pero también se construyen en un proceso de dependencias mutuas. En escribir la memoria: hecha de fragmentos y narrativas inconclusas, la comunidad femenina interviene en el orden simbólico contribuyendo a mantener una herencia común pero no aneja o adicional sino inscrita en el conjunto de la tradición cristiana entendida como propia. Por consiguiente, reclama el espacio real y discursivo construido por las mujeres como lugar desde donde escribir, ejercer un tipo de poder y construirse como comunidad religiosa, afectiva a la par que intelectual. Al mismo tiempo, es esta herencia simbólica que le devuelve, en el proceso de reciprocidad, la autoridad a la escritora y afianza su letra como una verdad. Tal dinámica de la *communitas*, nos permite repensarla no como una esencia o propiedad compartidas sino en términos de “uneven relationality” (relacionalidad impar) convirtiendo, para decirlo como Agamben (1990: 1), el conflicto entre la primacía del sujeto individual y la soberanía de la comunidad en un falso dilema.

## Bibliografía

- ABARCA DE BOLEA, Ana Francisca, “Cartas”, *Cartas de hombres eruditos a Andrés Uztarroz*, Madrid, Biblioteca Nacional Española, Ms. 8.390, ff. 589r-599v. [MSS.MICRO/6843], s.a.
- ABARCA DE BOLEA, Ana Francisca, *Catorze vidas de Santas de la Orden del Cister [...]*, Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1655.
- ABARCA DE BOLEA, Ana Francisca, *Vida de la Gloriosa Santa Susana, Virgen, y Martir [...]*, Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, Impresores del Reino de Aragón, y de la Universidad, 1671.
- ABARCA DE BOLEA, Ana Francisca, *Vigilia y octavario de San Juan Bautista (1679)*, ed. María de los Ángeles Campo Guiral, Huesca, Instituto de estudios altoaragoneses, 1994.
- AGAMBEN, Giorgio, *The Coming Community*, Minnesota, University of Minneapolis Press, 1997.
- ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco, *Agnipe de los cisnes aragoneses*, Zaragoza, [s.n.], Tip. de Lomas hermanos, [1652] 1890.
- ARENDT, Hannah, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.
- ASCASO SARVISE, Lourdes, *El monasterio cisterciense de Santa María de Casbas (1173-1350)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1986.
- BENVENISTE, Émile, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, París, Les Éditions de Minuit, 1969.
- BIESSES: *Bibliografía de escritoras españolas*, en línea, <<https://www.bieses.net/redespersonalesporautora/A>>.
- BUTLER, Judith, “Bodily Vulnerability, Coalitions, and Street Politics”, en *Differences in common. Gender, vulnerability and community*, ed. Joana Sabadell-Nieto y Marta Segarra, Ámsterdam-Nueva York, Brill-Rodopi, 2014, pp. 97-119.
- CAMPO GUIRAL, María de los Ángeles, *Doña Ana Francisca Abarca de Bolea*, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación, 1993.
- CAMPO GUIRAL, María de los Ángeles, “Ana Francisca Abarca de Bolea y el círculo lastanosino”, en *Actas del 1.º y 2.º cursos en torno a Lastanosa. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, pp. 29-41.
- CAMPO GUIRAL, María de los Ángeles, *Devoción y fiesta en la pluma barroca de Ana Francisca Abarca de Bolea. Estudio de la Vigilia y octavario de San Juan Bautista*, Huesca, Instituto de Estudios Aragoneses, 2007.
- Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico Español*, en línea, <[http://ccpb\\_opac.mcu.es/cgi-brs/CCPB/abnetopac/O9192/IDb4b5b571/NT5](http://ccpb_opac.mcu.es/cgi-brs/CCPB/abnetopac/O9192/IDb4b5b571/NT5)>.
- CAVARERO, Adriana, “Inclining the Subject: Ethics, Alterity and Natality”, en *Theory after “Theory”*, ed. J. Elliott and D. Attridge, Londres-Nueva York, Routledge, 2011, pp. 194-204.
- DERRIDA, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Editorial Trotta, 1994.

- DURÁN GUIDOL, Antonio, *El Monasterio cisterciense femenino de Santa María de Casbas*, Vitoria, Eset, 1975.
- DURÁN GUIDOL, Antonio, “El monasterio de Santa María de Gloria en la Val de Abena”, *Nueva España*, IX (1981), s.p.
- EGIDO, Aurora, *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), Diputación Provincial, 1979.
- EGIDO, Aurora, “Los prólogos teresianos y la santa ignorancia”, en *Congreso Internacional Teresiano, 4-7 octubre, 1982*, Salamanca-Madrid, Universidad de Salamanca-Universidad Pontificia de Salamanca-Ministerio de Cultura, 1983, II, pp. 581-607.
- ESPOSITO, Roberto, *Communitas: origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Gloria, “La experiencia de la mujer hecha memoria”, en *Espacios visibles. Espacios invisibles. Mujer y Memoria en la Salamanca del siglo XVI (selección documental)*, ed. Gloria García González y María Luz Prado Herrera, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2006, pp. 19-35.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, Huesca, Juan Nogués, 1648.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1988.
- LEWANDOWSKA, Julia, “*Non est ad astra mollis e terris via*: la escritura, el cuerpo y la herida en Teresa de Jesús María (María de Pineda de Zurita)”, en *Laberintos de género. Muerte, sacrificio y dolor en la literatura española*, ed. Josefa Álvarez, Sevilla, Renacimiento, 2016a, pp. 33-56.
- LEWANDOWSKA, Julia, “*Est virgo hec penna, meretrix est stampificata*: Autoría y autoridad literaria en las escritoras de la Alta Edad Moderna”, en *A medio camino. Intertextos entre la literatura y el derecho*, ed. Diego Falconí Trávez, Valencia, Tirant Lo Blanch, 2016b, pp. 165-195.
- LEWANDOWSKA, Julia, “*Ipsa sua melior fama*: repensar la autoría y autoridad literaria femenina de las escritoras religiosas de la Alta Edad Moderna”, en *Escribir como mujer: ¿hacia una reescritura de la autoría?*, ed. Karolina Kumor et al., Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2017, pp. 57-76.
- LEWANDOWSKA, Julia, “I była matką Dziewicy Maryi i babką Boga i człowieka’: kobiece genealogie w interpretacjach źródeł wiary”, *Teksty Drugie*, VI (2018), pp. 31-53.
- LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas. Autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2019.
- LEWANDOWSKA, Julia, “‘Am I That Body?’: Mystical Bodies and Polyphonic Bodies in the Early Modern Nuns’ Spiritual Autobiographies”, *Teksty Drugie*, I (2020), pp. 17-35.
- LEWANDOWSKA, Julia, “‘Quisiera yo ir discantando con un grano de sal de Teología en la lengua’: prácticas de la interpretación teológica entre las autoras monjas

- de la España post-Tridentina”, en: *Teólogo en el Siglo de Oro*, ed. Christoph Strosetzki e Isabel Hernando Morata, Berlín, Verlag Metzler, en prensa.
- MARÍN PINA, María Carmen, “Las redes en la representación autorial de Ana Francisca Abarca de Bolea (1602-1686)”, *Bulletin hispanique*, CXXI, 2 (2019), pp. 613-628.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela, “La reescritura femenina de los símbolos religiosos: Santa Ana en autoras hispanas de los siglos xv al xvii”, en *Autoras y protagonistas: I Encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la New York University en Madrid*, ed. Elena Postigo Castellanos y Pilar Pérez Cantó, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2000, pp. 137-156.
- NANCY, Jean-Luc, *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile, s.e., 2000.
- NANCY, Jean-Luc, “Conloquim”, en *Communitas: origen y destino de la comunidad*, Roberto Esposito, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, pp. 9-19.
- Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1983.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1957.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, Madrid, CSIC, 1968.
- REUMANN, John, “La koinonia en las escrituras. Estudio de los textos bíblicos”, *Diálogo ecuménico*, XXIX, 94-95 (1994), pp. 239-286.
- ROSENWEIN, Barbara H., *Emotional communities in the Early Middle Ages*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2007.
- ROSSI, Rosa, *Teresa de Ávila, biografía de una escritora*, Barcelona, Icaria, 1984.
- SABADELL-NIETO, Joana, y Marta SEGARRA, “Impossible Communities? On Gender, Vulnerability and Community”, en *Differences in common. Gender, vulnerability and community*, ed. Joana Sabadell-Nieto y Marta Segarra, Ámsterdam-Nueva York, Brill-Rodopi, 2014, pp. 7-18.
- SEGARRA, Marta, “Community and the Politics of Memory”, en *Differences in common. Gender, vulnerability and community*, ed. Joana Sabadell-Nieto y Marta Segarra, Ámsterdam-Nueva York, Brill-Rodopi, 2014a, pp. 177-189.
- SEGARRA, Marta, *Teoría de los cuerpos agujereados*, Barcelona, Melusina, 2014b.
- SEGARRA, Marta, *Comunidades con acento*, Barcelona, Icaria, 2021.
- WEBER, Alison, “El convento como comunidad emocional: la suavidad de María de San José (Salazar)”, *Revista de Espiritualidad*, LXXIX (2020), pp. 477-502.
- VIDAL CELMA, Regina, “Ana Francisca Abarca de Bolea, historiadora del monasterio de Casbas en el siglo xvii: la monja y abadesa y otros historiadores del mismo”, *Cistercium*, XXXVII (1985), pp. 387-392.
- VIDAL CELMA, Regina, *La formación literaria y humanística de los monjes y las monjas hasta el siglo xvii*, s.l, s.n., 1986.
- YÁÑEZ NEIRA, María Damián, “Catálogo de abadesas que han regido el monasterio cisterciense de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid, desde su fundación hasta nuestros días, sacado del libro ‘tumbo’ del mismo monasterio”, *Cistercium*, XVIII (1966), pp. 23-38.

# “Dice así la declaración que hizo”. Sor Ana de san Agustín, escritura y rescritura de vida

**Beatriz Ferrús Antón**

beatriz.ferrus@uab.cat

Recepción: 31/03/2022, Aceptación: 08/06/2022, Publicación: 31/12/2022

## **Resumen**

Las vidas conventuales, redactadas en primera persona, sufrieron números procesos de rescritura en manos de confesores y autoridades religiosas. Este texto examina la reelaboración que Alonso de san Gerónimo (1668) hará del texto original de Ana de san Agustín (1606 y 1609), prestando atención no solo a cómo pasajes del primero se incorporan en el segundo, sino a los nuevos valores que estos cobran al insertarse en otro contexto textual. Se examina la escenografía de santidad que los relatos proponen y los modos de agencia femenina inscritos en esta.

## **Palabras clave**

Vidas conventuales; santidad; agencia femenina; rescritura; sor Ana de san Agustín.

## **Abstract**

*English Title.* “So her declaration goes”. Sor Ana de san Agustín, the writing and rewriting of her life.

Convent lives, written in the first person, underwent several rewriting processes by confessors and religious authorities. This text examines the reelaboration that Alonso de san Gerónimo (1668) engaged in of the original text by Ana de san Agustín (1606 and 1609), focusing not only on how passages from the former were incorporated into the latter but also on the new values they acquired when inserted into another textual context. It examines the staging of holiness put forth by the stories and the modes of female agency inscribed into them.

## **Keywords**

Convent lives; holiness; female agency; rewriting; sor Ana de san Agustín.

En 2004 con el título *The visionary life of Madre Ana de san Agustín* Elizabeth Teresa Howe edita dos relaciones de vida de la carmelita Ana de san Agustín (Valladolid, 1555-Villanueva de la Jara, 1624) firmadas por ella, aunque transcritas por otra hermana del convento, y fechadas en 1606 y 1609:

Fue durante su mandato en Valera de Abajo que ella dicta sus dos relaciones. Estas fueron transcritas por una de las monjas de la casa, Antonia de Jesús. La primera está datada el 18 de abril de 1606 y firmada por Ana de san Agustín. La segunda lleva fecha del 12 de agosto de 1609 (Howe, 2004: 21, la traducción es mía).

Casi seis décadas después de signarse estos manuscritos veía la luz *Vida, virtudes y milagros de la prodigiosa virgen y madre Ana de san Agustín* por fra. Alonso de san Gerónimo en Madrid, Francisco Nieto, 1668. Estos textos constituyen dos ejemplos de las diferentes fórmulas que cobra la escritura de vida nacida del claustro, especialmente prolija en el ámbito hispánico desde finales del siglo XVI hasta mediados del XVIII.<sup>1</sup> “Escritas por ella misma”, por el confesor u otro religioso o trasladadas en diferente grado por otra profesa, las *vidas* buscan legar un retrato de ejemplaridad que nos permite asomarnos a una comunidad femenina y a los modos en que las religiosas ejercieron como agentes en la sociedad de su tiempo.<sup>2</sup>

Las *Relaciones* concatenan episodios visionarios de distinto signo, especialmente dos extensas escenografías del cielo y del infierno, organizadas siguiendo una cronología vital apenas apuntada.<sup>3</sup> La reelaboración de Alonso de san Gerónimo se monta sobre el esquema de las *vidas de venerables*,<sup>4</sup> dividida en cuatro libros: el primero está dedicado a la infancia de la monja y a su temprana vocación, el camino hacia el convento y las virtudes que lo promueven; el segundo se enfoca en su etapa en Villanueva y en las numerosas gracias con las que es

1. Este trabajo se inserta en las líneas del proyecto «Fastos, simulacros y saberes en la América Virreinal» (PID2020-113841GB-I00).

2. Son numerosas las etiquetas que ha recibido este género (autobiografías por mandato, egodocumentos, auto-hagiografías etc.), nosotros nos referiremos a él como *vidas* o escritos de vida, siguiendo la terminología de época. Entendemos que la denominación *autobiografía* debe reservarse para aquellos textos donde un sujeto ya moderno relata un proceso autorreflexivo, todavía alejado de los ejemplos de esta tradición, centrados en una simbólica y una tópica de larga andadura, al menos hasta el siglo XVIII, como explica Ferrús (2007).

3. Se trata de las transcripciones y edición anotada de los MSS 6.472 y 13.751 de la Biblioteca Nacional, que Howe edita bajo el rótulo “Relación que hizo de su vida la Madre Ana de San Agustín” y “Segunda relación de su vida de M. Ana de San Agustín”. Parello (2017) sitúa el original en el Carmelo de Palencia y extiende el tiempo de escritura de la segunda fase de las relaciones entre 1609 y 1622, que tendría lugar en Valera de Abajo y Villanueva de la Jara. Asimismo, explica cómo Ana de san Agustín anotaba todas sus reflexiones y experiencias y sor Antonia de Jesús era quien las pasaba a limpio.

4. El índice reza “Tabla de los capítulos se que contienen en esta *Historia de la vida y virtudes de la Venerable Madre Ana de san Agustín*”, variando ligeramente el título de la portada y usando la denominación más común a esta subtipología *vida de venerable*, Rubial (1999).

tocada durante esta; el tercero habla de la construcción del nuevo convento de Valera, de las vicisitudes y milagros que acompañan el proceso, hasta su retorno como priora a Villanueva, y de su buen gobierno; el cuarto está centrado en describir las virtudes de la monja y sus milagros en vida y una vez fallecida.<sup>5</sup>

Tras la reforma protestante, que rechazaba a los santos, su poder y representación, como explican Poutrin (1995) o Alabrús y García Cárcel (2015) la contrarreforma católica incentivaría su culto, capitalizándolo hacia valores religiosos y políticos, que aportaban réditos diversos. En este contexto,

La demanda del culto a los santos exigía la modernidad de los mismos, había que recurrir a la glorificación de personajes recientes que, a través del mensaje de sus vidas ejemplares, generaran la ilusión y el entusiasmo que los tiempos requerían. Y aquí las monjas desempeñaron un papel fundamental (Alabrús y García Cárcel 2015: 49).

Primero el Concilio de Trento (1545-1563) y más tarde los decretos de Urbano VIII (1642) regularizarían los procesos de canonización: "El control romano sobre la santidad quería proponer modelos, un modelo de sociedad y un modelo de individuo en sociedad" (Armogathe 2005: 162). En este sentido, han sido estudiadas las fiestas de canonización y beatificación de santos españoles: "para dar coherencia a la Monarquía, como medio de negocio entre la Corona y los distintos poderes civiles y eclesiásticos" (Vincent-Cassy 2013: 149); así como el enorme debate social que suscitaría el posible patronato de santa Teresa, figura de referencia para nuestro análisis.

En este contexto, el objetivo de este artículo es explorar los vínculos entre los escritos de Ana de San Agustín y la *Vida* de Alonso de San Gerónimo, entendiendo que la segunda toma como material de partida a la anterior, como demuestran las diferentes citas que dan voz directa a la profesa o las referencias a la declaración que se conserva: "Dice así en la declaración que hizo, por precepto que le pusieron los Prelados, para que dijese los favores que Dios le hizo en el discurso de su vida, la cual tengo en mi poder y la guardo con precioso tesoro" (*Vida y virtudes*, 9), y la rescriben en un nuevo marco, que se desliza hacia otros usos de las fórmulas de santidad, potenciando valores de agencia femenina opacados en las *Relaciones*.

Margo Glantz (1992) llamó la atención sobre los juegos de reapropiaciones que experimentaron los textos escritos por monjas en manos de sus confesores o de otras autoridades religiosas, que se sirvieron de ellos como materia prima para sermones o narraciones ejemplares. El estudio de caso que proponemos documenta esta práctica, que cuenta con diversas muestras textuales, pero, ante todo,

5. Alabrús y García Cárcel (2015) explican cómo los carmelitas, a diferencia de otras órdenes, tardarían en capitalizar el caudal de las *vidas*, de ahí la extensa distancia temporal entre las relaciones y la versión de Fray Alonso de san Gerónimo.

se interroga por los significados que implementa ese ejercicio, por el valor que en dos tiempos y en dos contextos cobra una misma figura. No solo se recorre una parábola temporal que registra importantes cambios en el seno de la orden carmelita, que transforman el retrato, sino que se esbozan dos vínculos distintos entre voz hablante y autoría, como veremos a lo largo de este trabajo.

Ana de san Agustín se autorretrata como santa viva con poder espiritual. Su biógrafo recontextualiza su narración con el objetivo de obtener un rédito para su orden décadas después, tras la canonización de santa Teresa en 1622:

Las órdenes religiosas participaron activamente en el fomento de esta fascinación por lo maravilloso y, descendiendo a un plano más terrenal, trataron de conseguir de todo ello rendimientos materiales en forma de poder. Para aumentar esas cuotas de poder necesitaban contar con el mayor número posible de personas con dones sobrenaturales entre sus filas, pero, además, darlas a conocer para favorecer de ese modo la llegada de fieles y devotos a los conventos y con ellos limosnas, donaciones, etc. (Morte 2013: 936).

Ambos textos comparten una emblemática de sentidos polifónicos,<sup>6</sup> que posibilita trazar una genealogía cultural sobre la que se acumulan capas de sentido, y que enlazan según un fin específico. Si la tradición de *vidas*, en sus diferentes variantes, se asienta sobre una falsilla que remarca la unidad de la fórmula, la lectura atenta del modo en que articulan los símbolos revela el programa ideológico-estético que particulariza cada ejemplo.

De este modo, comentaremos de forma breve los ejes sobre los que se construyen las relaciones manuscritas para detenernos en el valor de la reformulación de Alonso de san Gerónimo. ¿Por qué y para qué las vidas “por ella misma” serían reelaboradas? ¿Qué valores implementaron esas rescrituras?

### Escritura: las relaciones de Ana de san Agustín en primera persona

La monja carmelita dice tomar la pluma por obediencia, aunque sea otra hermana la que transcribe por ella, inscribiéndose en un linaje “por mandato”, Herpoel (1999): “Que como mala pecadora y desobediente he resistido, en esto a la santa obediencia muchas veces [...] soy tan ruin que actualmente lo estoy haciendo con gran repugnancia lo que me manda Nuestro Padre Provincial Fray José de Jesús [...]” (*Relaciones*, 45). La “repugnancia” hacia la letra sigue la plan-

6. Teresa Howe en la introducción a su edición de las relaciones, así como en algunas de las notas al texto detalla posibles fuentes que inspirarían las visiones, incluida la lectura del *Libro de la vida* y de *Las Fundaciones*. Ferrús (2007) explica cuáles son los símbolos más comunes –sangre, lágrimas, leche, penitencia, intercambio de corazones etc.– en el seno de esta tradición textual y cómo cada ejemplo los articula, potenciando unos u otros, dentro de un programa particular de escritura.

tilla del género, donde la humildad de la profesa tiene una primera manifestación en la negativa a escribir. Además, los papeles que compone sufren un proceso de combustión espontánea de origen diabólico:

Teniendo yo los papeles en la mano y estando actualmente escribiendo en ella me los quemaron sin ver quién, más del fuego que me pareció extraordinario por la brevedad con que en un punto lo vi arder y consumir los papeles en un instante, y como vi esto parecióme que no debía ser del gusto de Nuestro Señor el escribirlo y que algún demonio por su voluntad me había quemado los papeles (*Relaciones*, 106).

Alonso de San Gerónimo remeda, años después, este suceso: "Los cuadernos que de cosas de ella escribió la Santa por mandato de sus Prelados y Confesores los quemó invisiblemente en sus manos por tres repetidas veces cuando los escribía" (*Vida y virtudes* s.p), en la nota "Al lector" con la que abre su texto; pues plumas quebradas, tinteros que desaparecen o letra que se borra son motivos frecuentes en este conjunto textual. La escritura de monjas es boicoteada por las fuerzas del mal ante las que ha de mostrar su resistencia, es consciente de su condición efímera y precaria.

La activa presencia diabólica, pero también las tempranas y continuas apariciones de origen divino, como la del Niño Dios con el que la protagonista "de once u doce años" intercambia flores, son una muestra de la dimensión visionaria que prevalece en las relaciones. Estas se convierten en una concatenación de revelaciones, sueños y apariciones. En las fechas tempranas en que se escriben, el elemento maravilloso y sobrenatural es primordial en el proceso de construcción de la ejemplaridad femenina, como señalan Dizabas (2010) o Morte (2013). Además, este es el "capital de santidad" del que habla Poutrin (1995), que Ana de San Agustín opta por exhibir para singularizar su personaje.

Poco sabremos de la virtuosidad de su familia, muy detallada, por ejemplo, en los *Tratados autobiográficos* de sor María de Jesús de Ágreda. La penitencia o la mortificación, otro tópico del género, aunque presente "tomaba muy largas disciplinas y ponía las rodillas a raíz del suelo procurando lastimarlas [...], quítame el lienzo y púseme túnicas de estameña ásperas" (*Relaciones*, 47) ocupa un lugar accesorio; así como las "prácticas de abyección",<sup>7</sup> que la llevan a superar el asco al cuidar a enfermos llagados (*Relaciones*, 50), al modo de Santa Catalina de Siena.

No obstante, el demonio, que hace arder los papeles que la monja escribe, es una presencia constante, que protagoniza escenas de gran visualidad. La singularidad se alcanza a través de la batalla contra las fuerzas del mal:

7. Utilizamos aquí la terminología de Kristeva (1988), que entiende "lo abyecto" como aquello que implica trascender el propio límite del *yo* y mezclarse con *otro*, a través de prácticas de mortificación, como lamer o tocar heridas llagadas, que depierran el asco que ha de ser superado. Estas proceden de la tradición de santidad medieval, en concreto, para este caso, del ejemplo de Catalina de Siena.

Se me apareció el demonio en forma de un hombre muy galán y fuese a meter en la cama adonde yo estaba, yo me levanté y me fui a la prelada, diciéndole que tenía miedo, más no lo que había pasado y de otra noche siguiente vinieron muchos demonios y azotáronme cruelmente y quitándome la ropa me dejaron descubierta y muy maltratada [...] otras veces se me aparecían delante de mi hombres y mujeres y hacían delante de mi muchas suciedades y descomposturas [...] otra vez me echaron unas escaleras abajo y me llevaron arrastrando (*Relaciones*, 53).

Sor Ana de san Agustín es golpeada, arrastrada, torturada y asediada. Sea en forma de hombre seductor o como un animal (un mono), en solitario o en grupo, los pasajes que describen su asalto beben de una dilata tradición oral, procedente del folklore y de la predicación; así como visual, recreada en abundantes representaciones pictóricas, como estudia Ferrús (2021). De esta forma, lo extraordinario de estos pasajes, es que, como advierte Cervantes (1996: 162): “no parecen haberse convertido en causa de ansiedad. Antes bien, se consideraban síntomas claros de progreso espiritual”.

Pero si el mal se esconde tras cada esquina, el bien tiene sus huestes. Las “visiones imaginarias” pueblan el acontecer. En una de ellas la niña Ana ve una procesión de monjas, encabezada por santa Teresa, que la invita a ser carmelita. En otro momento, es san Agustín el que se manifiesta: “se me apareció el gloriosísimo san Agustín [...] y me propuse llamarme de su nombre cuando fuera monja” (*Relaciones*, 51). Un aspecto llama la atención: el poder de las imágenes religiosas, que acaban interactuando en el devenir cotidiano, como seres con energía propia, vasijas del poder divino.

Para la fundación del convento de Villanueva regalan a las monjas un Niño Jesús “medianito”, que Ana de san Agustín lleva con ella a la portería. Este se levanta de su hornacina y la guía hacia fuentes de dinero cuando la comunidad atraviesa momentos de carestía. En otras ocasiones, intercambia flores con ella, como expresión de afecto, o acude a cerrar la clausura cuando la portera se despista: “Mi Niño Jesús como soberano portero había cerrado las puertas de la clausura y traía las llaves en su bendita mano y dándomelas en la mía me dijo: mira que habías dejado abierta mi casa” (*Relaciones*, 57). Sea en forma de esculturas (“de bulto”) que cobran vida o de apariciones, Cristo, la Virgen, en sus diferentes advocaciones, y distintos santos (san Agustín, san Eustaquio, santa Ana...) participan del día a día del claustro: “Un cristo que traía conmigo me habló una noche y me dijo que le dijese a una persona eclesiástica estas palabras” (*Relaciones*, 60). Por supuesto se destaca santa Teresa, que, como explica Atienza (2015), emergerá en las semblanzas de sus hijas, tanto en su dimensión sobrenatural, como histórica, aunque primando esta última.

De esta forma, la visión absolutiza el texto, propiciando un *continuum* apenas hilvanado por referencias a la episódica vital de la heroína, casi toda ella vinculada al proyecto teresiano: “Qué si quería yo ir con ella a la fundación de Villanueva, yo respondí que yendo en su compañía iría al cabo del mundo” (*Relaciones*, 54-55). El estilo, oralizado, recuerda al monólogo libre de concien-

cia, con apenas escasas referencias a los destinatarios de su escritura. Su cénit se alcanza en las dos extensas recreaciones fabulosas del cielo y del infierno que, aunque inspiradas en la santa de Ávila, son muy singulares en el conjunto de las *vidas* de sus epígonas.

En la primera, la boca del infierno, representada de forma prolija en pintura, inaugura una visita al averno que dura ocho horas: "abrieron una caverna o boca del infierno y metiéronme en ella" (*Relaciones*, 76) "fue tan grande el efecto que me causó las ocho horas que estuve en el infierno" (*Relaciones*, 89). La segunda, que se sucede sin pausa, reproduce una extensa visita al cielo "me pusieron en una grandísima ciudad muy resplandeciente y cristalina" (*Relaciones*, 81). Teresa Howe (2004) subraya la relevancia de estos dos pasajes y documenta algunas de sus fuentes, de larga andadura y compleja mixtura, que tienen en la *Divina comedia*, los propios escritos de la santa Teresa o en pasajes bíblicos, mezclados con la herencia visual y folklórica de la época, sus referentes.

Desde aquí, aunque las *Relaciones* respetan la episódica del género: nacimiento en el seno de una familia virtuosa, temprana vocación religiosa y apariciones que la promueven, entrada en el convento, tentaciones, mortificaciones o misticismo, se distinguen al hacer de la lucha contra el mal y la hiperbólica condición visionaria, cifrada, no casualmente, en la interacción con santos bien conocidos su eje. Parello (2017: 91) contextualiza estos escritos en una etapa donde se "deseaba un cristianismo interior, más intensamente vivido y no sólo un culto externo y formal".

No olvidemos que este tipo de dones, además, convirtió a muchas monjas en figuras de autoridad, consultadas por personalidades de la época en cuestiones diversas, —pensemos en el caso de sor María de Jesús de Ágreda y en su epistolario con Felipe IV, como explicará Lewandowska (2019: 388-411)—, visitadas en sus conventos para la obtención de consejo y consuelo y premiadas por su labor con recursos y prebendas para el sostén de sus comunidades.

Así, en un tiempo de revolución, como es el de la reforma teresiana, sus hijas, en tanto legatarias de su mensaje político y activos de sus procesos de fundación (femenina), han de hacer del capital de santidad una coartada ante sus detractores y un estímulo para sus defensores, han de servirse de este como una fórmula que hace posible amplificar su mensaje: "un magnífico espejo en el que se iría reflejando la imagen de la fundadora y se irían articulando y mostrando distintos aspectos de su perfil [...] a partir de estos relatos de monjas distinguidas se formó, se construyó y se alimentó la figura teresiana" (Atienza 2015: 580-581).

Por tanto, la escritura del *yo* de Ana de san Agustín no solo es la respuesta obediente a un mandato, sino el gesto de vindicación de una comunidad a través de una de sus representantes más carismáticas que actúa como sinécdoque de esta y reflejo especular de su fundadora.

Sin embargo, como apunta Parello (2017: 99): "la autobiografía de la carmelita sólo constituye la primera etapa en la vía del proceso hagiográfico en el cual intervienen imperativos políticos, económicos y espirituales. Hace falta co-

tejarla con la biografía de Alonso de san Jerónimo que mezcla intención hagiográfica y pretensión historiográfica”.

### Reescritura: *Vida y virtudes* de la Venerable Madre Ana de san Agustín

Las aprobaciones que preceden a *Vida y virtudes...* insisten en la condición de “imagen” de Ana de san Agustín, “copia” de santa Teresa: “Veo casi siempre dos imágenes vivas que nos dejó de sí: sus hijas y sus libros” (*Vida y virtudes*, s.p); “Son tantas las imágenes de hijas que vivamente retratan a su madre que no es fácil distinguir el original de la copia” (*Vida y virtudes*, s.p). Seis décadas después la semblanza de la monja se recompone dentro el linaje carmelita, que es pensado como un despliegue de figuras que potencian el legado de su fundadora por efecto de repetición. Asimismo, al dibujarla como un modelo, que sigue a otro modelo, da pie a que este proceso se continúe *ad infinitum*, no solo entre otras hermanas, sino entre todas las mujeres, que encuentran en esta cadena un ideal. Por eso la *Vida...* se escribe “para divulgarla e imprimirla en los corazones de quienes pasaran por ella los ojos” (*Vida y virtudes*, s.p).

El narrador es consciente de inscribirse en un género que cuenta con una dilatada raigambre, pero donde la retratada sobresale: “Muchas han acreditado esta verdad en las vidas ejemplares [...] Pero ninguna, a mi ver, es más rara que la de la Venerable Ana de san Agustín, pues toda fue un continuo milagro, un repetido prodigio, como se verá en el contenido de este libro” (*Vida y virtudes*, 1). Ese “continuo milagro”, “repetido prodigio”, que articula las *Relaciones...* es el que toma Alonso de san Gerónimo como material “prestado” para su libro, que se metamorfoseará al ser amplificado y recontextualizado.

La escritura de *vidas* conventuales ha sido recuperada, prioritariamente, por la historiografía literaria, desde aquellos ejemplos en primera persona que están al servicio de la consolidación de la autoría femenina, como estudia Lewandowska (2019). Mientras, los textos redactados por las autoridades religiosas han ocupado un lugar secundario en la bibliografía, entendidos, bien como repositorios desde los que es posible recuperar retazos de manuscritos perdidos, bien como testimonios de la formación de un discurso histórico-político de las órdenes religiosas. No obstante, estos no han sido interrogados en tanto suplementos de un material de partida al que aportan nuevas funciones.

El narrador parte de ese “preciado tesoro”, que son los manuscritos de la profesora, que cita en cursiva en varios pasajes, así como algunos versos (coplas) escritos por esta. La necesidad de conseguir “efecto hagiográfico” reconduce la historia y la complementa. Esta no solo triplica su extensión, sino que suma otros sentidos. Los primeros dos libros son aquellos que mantienen más cercanía con las *Relaciones*. Ahora bien, pese a trasladar casi de forma directa el conjunto de las visiones, que son glosadas o simplemente traspasadas de la primera a la

tercera persona, estas van precedidas de una advertencia, aquella que clarifica su naturaleza y huye del peligro de la heterodoxia:

Más siempre es peligroso explicar las visiones de los Santos fuera de las reglas, y providencia, con que Dios gobierna su iglesia, e instituyó sus sacramentos y ministros, y así persuado que todo esto fue visión imaginaria para favorecer con ella esta regalada esposa y mostrar cuánto se daba de su caridad por servido (*Vida y virtudes*, 12).

El mandato de tomar la pluma es una forma de vigilancia "por las reglas del bueno y seguro espíritu ella caminase segura", además de una estrategia para preservar un patrimonio: "Fuera de este motivo tenían otros para mandarle escribir todo lo particular que le pasaba, para que en lo raro dellas se conociese la bondad divina que tan liberal se comunicaba" (*Vida y virtudes*, 71), que pertenece a la orden.

Desde aquí, la breve aparición del Niño Jesús, que pide a la joven Ana trocar flores con ella, con la que se abren los textos autógrafos, recibe en la revisión de Alonso de san Gerónimo gran atención; ya que sirve para plantear la alegoría del convento como jardín espiritual. Tanto en la advertencia "Al lector", como en el primero de los capítulos, se extiende lo que apenas ocupa unas líneas en las *Relaciones*; ya que ahora no solo se trata de reivindicar a un personaje, sino a un grupo, a un modo de vida.

Por ello, resulta de sumo interés un pasaje, que recuerda al soneto de sor Juana "Este que ves engaño colorido". Aquí coagulan muchos de los tópicos literarios sobre el efímero paso del tiempo y el acecho de la muerte, pero, a su vez, se denuncia un "ser mujer" (cosmético), que solo se encubre falsas y pasajeras lisonjas:

Compuesto el cabello con toda curiosidad, pintado el rostro de mentirosos colores, llegó a mirarse a un espejo, para ver si le faltó alguna diligencia al cuidado y cuando entendió que la lisonjeaba con el cristal de su hermosura vio en el lugar de su rostro a un demonio horrible y feo que abriendo la boca la amenazaba (*Vida y virtudes*, 5).

Sor Ana de san Agustín es construida literariamente como un sujeto con "virtuoso modo de obrar", pero este proceso deviene complejo porque nace de una experiencia comunitaria, "y más una de mujeres", a la que representa y a la que valida:

Cualquiera Comunidad y más una de mujeres, se compone de tantos pareceres como individuos, y lo que unas aprueban otras contradicen y más en materias ruidosas y extraordinarias. Todas convenían en una cosa como cierta que era el consiguiente y virtuoso modo de obrar de la Venerable Madre Ana, pero en cuanto a las exterioridades que con ella pasaban no todas eran de un parecer (*Vida y virtudes*, 24).

En estos dos primeros libros, la profesa es descrita, siguiendo el molde de los autógrafos, como una heroína con fuerte vocación religiosa, rodeada de especiales dones, entre los que sobresale su lucha épica contra el mal, que la desafía, incluso, físicamente: “Halláronla llena de cardenales y llagas de sangre y tan maltratada que era pena mirarla” (*Vida y virtudes*, 22). Los episodios místicos son un premio a su resistencia: “Alzaron la Hostia y vio en ella a Cristo Señor Nuestro, que se le manifestaba su pecho sagrado abierto. Había en él tres corazones muy hermosos llenos de resplandor y belleza” (*Vida y virtudes*, 43).

Todos estos pasajes se trasponen con distinto grado de literalidad, de los manuscritos, señalados en cursiva o enmarcados con algunas líneas, que advierten que se da voz a la primera persona, en algunas ocasiones, otras trascritos o glosados sin ningún aviso.

No obstante, se reconoce la dimensión de autoridad y de autoría de la monja en materia mística: “Ella sola que los engendró en el secreto de su encendido pecho puede referirlos y la piedad ponderarlos y así lo excusa mi pluma” (*Vida y virtudes*, 32). El ejemplo más significativo es la reproducción completa de las ya mencionadas visiones del cielo y del infierno “Nos lo envió Dios por medio de la Venerable Madre Ana de san Agustín, con tan raras noticias de temor para todos los estados, que juzgó provechoso para todos el referirlo” (*Vida y virtudes*, 59), que son valoradas como un testimonio excepcional, que cuenta con el valor de poderosa advertencia. Estas se introducen con “Dice así” (*Vida y virtudes*, 59).

De igual modo, *Vida y virtudes* reproduce esa interacción continua con los santos, a los que ya se aludía en la advertencia, que portan en sus apariciones dones o consejo. El material visionario de los autógrafos se injerta como elemento natural en el nuevo texto.

Este se sirve del esquema de la hagiografía y despliega, no solo el marco episódico, apenas apuntado en los manuscritos, sino la dimensión política de la retratada, quien aspira a participar activamente en la causa de la Iglesia, allí donde le este permitido: “Su estado y sexo no le permitían trabajar en esto tanto como deseaba lo cual le era muy particular desconsuelo. Cuando sabía la multitud de gentes y naciones que viven ciegas y faltas de conocimiento de Dios” (*Vida y virtudes*, 12). Los títulos de los capítulos son muy reveladores “Eligen priora del convento de Villanueva a la Venerable Ana. Perfección y ejemplo con que ejercita el oficio” (*Vida y virtudes*, libro II, cap. 1); “Perfección y observancia que plantó en la nueva fundación” (*Vida y virtudes*, libro II, cap. XIII); “Aciertos con que empezó a gobernar esta casa” (Libro III, cap. XV); “Vigilancia y cuidado con que la Venerable Madre solicitaba el bien espiritual de sus súbditas, sucesos particulares que acreditaron su desvelo” (Libro II, cap. XV) etc.

La agencia encarnada por sor Ana de san Agustín no solo deriva ahora de su condición de elegida para la revelación, sino del buen desempeño de los cargos conventuales que se le encomiendan —“perfección”, “acierto”—; de su tarea como fundadora —“observancia que plantó en la nueva fundación”— o como asesora

espiritual de sus hijas: "Acudía al consuelo de las Religiosas en lo temporal, y en lo espiritual, y comunicándolas con filial llaneza salían consoladas y fervorosas. A las enfermas socorría con grande caridad, mirando cada una de ellas a Christo Señor Nuestro y así cuidaba mucho que no les faltase de regalo y asistencia" (*Vida y virtudes*, 49).

Es, asimismo, consejera de la sociedad civil, que acude a visitarla al convento, profeta del devenir político de la monarquía, mediadora de los vivos con la divinidad —endemoniados, pecadores, etc.— y de las almas del purgatorio ante esta. Alonso de san Gerónimo remeda una etapa donde la reforma teresiana vive su apogeo: "Solicitaron en este tiempo de muchos lugares fueran a fundar Conventos de Religiosas a ellos, deseando todos gozar tan virtuosa y ejemplar compañía" (*Vida y virtudes*, 74), cuyo recuerdo valora, mientras promueve su continuidad de en el presente de su escritura.

Además, "su ánimo varonil" (*Vida y virtudes*, 49) conduce a la protagonista a emprender mejoras en el convento de Villanueva y a la construcción de una iglesia para santa Ana, cuando es nombrada priora. *Vida y virtudes...* extiende este pasaje, muy breve en las relaciones, dando a la santa y a su actuación sobrenatural mayor preeminencia: "se le apareció la gloriosa Santa, con muy alegre rostro y resplandor, llegándola a ella, le puso en las manos unos doblones y con esto desapareció dejándola tan rica el alma de gozo como las manos de dineros" (*Vida y virtudes*, 53). Con este episodio, se busca subrayar la lucha incesante de las carmelitas por mejorar sus condiciones de existencia, las de sus fundaciones y la del entorno social que las rodea.

El tercero de los libros comienza con un capítulo que marca un giro "Determinar edificar el convento de Valera". Este tiene un valor espiritual y material: "un mismo fin que era el divino obsequio" (*Vida y virtudes*, 97). La fundadora, antes de emprender la tarea, sopesa los obstáculos que habrá de enfrentar y los recursos que necesitará. Aclara sus dudas "hablando con su devota santa Ana con la familiaridad que acostumbraba" (*Vida y virtudes*, 98).

Se entrecomilla un fragmento, tomado de las *Relaciones*, donde Cristo pone la primera piedra, pero también se relatan las dificultades prácticas: falta de fondos, previsión de accidentes posibles, búsqueda de materiales, incluso se explica el "Fervor y espíritu con que la Venerable Madre asistía al trabajo de la obra, cuánto aprovechaba su ejemplo e instrucción" (*Vida y virtudes*, libro III, cap. V), como reza el título. Sor Ana participaba de él: "buscando dinero y las demás cosas precisas para que continuase su obra, sino que también quiso se debiese al trabajo corporal que era más de lo que se podía pedir a sus achaques" (*Vida y virtudes*, 106). La religiosa mezcla los productos para la obra, despeja el terreno y colabora en trabajos de sillería, motivando al resto de profesas que laboran como "una colmena de abejas".

Esta parte del relato detalla la compleja gestión económica y arquitectónica que lidera. No solo se trata de construir un convento, sino de dotarlo de todo lo que necesita para su funcionamiento, de sostenerlo en lo pecuniario y en lo afecti-

vo. Por eso, mientras los santos la asisten, sor Ana de san Agustín se preocupa de encargar “imágenes de bulto” para que estos tengan su lugar en la nueva iglesia.

El resto de capítulos transcurren entre la visión profética, que, de nuevo, se glosa de los escritos en primera persona, que se convierte ahora en una alabanza a la monarquía: “El Castillo grande y fuerte era el Reino y Monarquía de España a quienes los demonios querían derribar y destruir mediante los Moriscos” (*Vida y virtudes*, 119), y su regreso a Villanueva como priora, que implica un proceso de reflexión personal y política: “Era tan grande el amor que las religiosas le tenían y estaban tan bien halladas con su gobierno que el perderla era perder su mayor consuelo” (*Vida y virtudes*, 125).

Asimismo, esta tercera parte contiene tres acápites (XX, XXI y XXII) dedicados a concentrar las apariciones y avisos de Teresa de Jesús, que en los autógrafos se encuentran dispersos. Si la santa acompaña la *Vida y virtudes...*, de principio a fin, al condensar en estas páginas sus “bilocaciones” en vida, para ayudar a Ana de san Agustín a solventar problemas de gestión, y sus visitas místicas, tras su muerte, para continuar ejerciendo su asesoría, está potenciando la unidad, especificidad y continuidad histórica de la reforma carmelita; así como presentando a la monja como extensión de la santa, delegada de su mensaje y de su sistema religioso.

Por último, el libro IV se despega completamente de las *Relaciones*, que han ido diluyéndose progresivamente en los anteriores, no solo porque cuenta la enfermedad, la muerte de la profesa y los milagros que la preceden, sino porque la convierte en símbolo de las virtudes cristianas: “Sabido que en el proceso apostólico la encuesta de fama sanctitatis se centra en el examen de las virtudes” (Armogathe 2005: 170). Se explica en la introducción al primer capítulo que: “Aunque en el discurso de esta historia van entretrejidas acciones de las virtudes raras del sujeto milagroso de ella” (*Vida y virtudes*, 162), hay que tratarlas de modo particular, puesto que el ejercicio de estas es indispensable para que alguien “merezca el atributo de Santo” (*Vida y virtudes*, 162). Este no solo radica en el don visionario. El autor de la historia conoce bien los procesos canónicos y el debate que habían suscitado.

Así, cada apartado recorre una de las virtudes cardinales: fe, esperanza y caridad. Se continua con las morales: oración, obediencia, castidad y pureza, paciencia, humildad, pobreza. La penitencia ocupa otro fragmento, recordemos que en los libros anteriores había tenido menor presencia que en otras muestras del género. Lo mismo sucede con el espíritu de profecía, hasta ahora apenas apuntado, o con la capacidad de obrar milagros, que se acompaña aquí de un listado exhaustivo de casos, especialmente asociados al don de la curación. La voz narrativa es consciente de que este es un asunto con el que ha de ser cuidadosa:

Será menos proximidad el dividir esta materia en capítulos, refiriendo sucintamente los milagros que de esta prodigiosa virgen hallo más auténticos y autorizados, excusando los que según buena prudencia pueden atribuirle causas naturales por ser

de mi genio algo duro en dar crédito, ni calificar por milagro todo lo que la gente sencilla se lo parece (*Vida y virtudes*, 233).

La última parte del libro está dedicada a la enfermedad y muerte de la religiosa y a los portentos que la preceden. Sus días finales son una prueba de tormentos: "No se contentó Nuestro Señor con que estuviese con este tormento del alma, también quiso que padeciese en el cuerpo, y así le envió una enfermedad tan recia como prolija" (*Vida y virtudes*, 243), que concluyen con la paz de la gracia que hace asumir con contento la llegada de la parca. El texto logra un sentido circular al hacer del "olor de santidad" un signo que remite al jardín místico, alegorizado en su comienzo: "Experimentaba muchas veces arrojar de sí suavísimo olor y fragancia que como Rosa del Paraíso e Dios" (*Vida y virtudes*, 249).

El cuerpo de la monja se mantiene en pie, mientras es retratado pos-mortem, como un primer indicio de los portentos que propiciará. La sociedad civil la llora y la venera:

El sentimiento que hizo toda aquella afectuosa villa fue raro y a su imitación mostraron todas las de su comarca [...] Acudía toda la gente a verla y visitarla [...] Era mucho el concurso, notable la ternura, y todos procuraron solicitar les diesen algunas Reliquias de la Santa (*Vida y virtudes*, 251).

*Vida, virtudes y milagros de la prodigiosa virgen y madre Ana de San Agustín* explicita, en sus últimas líneas, el sentido que ha guiado "los movimientos de la pluma": "Para que sea conocida la santidad de la Venerable Madre y para que todos tengamos que imitar, que todos estos motivos han imperado los movimientos de mi pluma (*Vida y virtudes*, 265)". Su esquema dibuja a la religiosa como encarnación de santidad y modelo de imitación; ya no se trata solo de apelar al don visionario para justificar la agencia femenina en el contexto de las fundaciones teresianas, sino de implementarlo con otros muchos méritos.

Sor Ana de san Agustín es en la semblanza literaria de Alonso de san Gerónimo no solo una santa viva, sino una incansable trabajadora, una mujer virtuosa con grandes dotes gestoras, capaz de sacar adelante a su comunidad en lo práctico y en lo afectivo, al tiempo que de intervenir en la sociedad civil que la rodea.

### Cursivas, glosa (y no solo)

Una sencilla comparativa entre las *Relaciones* de vida de sor Ana de san Agustín y la *Vida, virtudes y milagros de la prodigiosa virgen y madre Ana de san Agustín* de Alonso de san Gerónimo demuestra que el segundo texto fagocita al primero, incorporando el conjunto de elementos místicos como material, bien marcado con la cursiva, el entrecomillado, la advertencia de un "dice", incluso a través de la glosa que no declara su origen. No obstante, este es "precioso tesoro"

ro”, al que hay que dar voz en aquellos momentos donde interviene la gracia, cuando la escritura desde la experiencia supera cualquier otro intento de aproximación literaria.

Alonso de san Gerónimo no despoja a sor Ana de san Agustín de su dimensión de autoría, su libro no es un repositorio de fragmentos de sus textos, sino que se sirve de estos para suplementarlos en un relato que se parece al original, pero no es el mismo, pues cobra sentido historiográfico y hagiográfico, como apunta Parello (2017).

Las *Relaciones* proponen un autorretrato donde la religiosa busca reforzar su liderazgo y su condición carismática desde su adscripción al proyecto teresiano, avalada por la continua revelación, al tiempo que haciendo pasar entre líneas distintos mensajes políticos, asociados al acontecer en el presente de la escritura. Seis décadas después, el sentido del dibujo ha cambiado, la monja es ahora un eslabón necesario de una fuerte cadena que se ha transformado para garantizar su resistencia, como analiza Weber (2016). Es parte de una historia que debe ser reivindicada.

Su semblanza opera como sinécdoque de un proyecto colectivo, basado en el trabajo duro en pro de los ideales teresianos. La profesora se destaca no solo como santa, sino como mujer esforzada, que puede imitarse como modelo religioso, pero también femenino. Ángeles Atienza (2015:582) explica cómo a medida que Teresa de Jesús se convierte en personaje en las biografías de sus hijas: “La Teresa que sobresale es la mujer con autoridad, la fundadora y la emprendedora, la organizadora, la, sobre todo, activa”. Esta misma evolución experimenta el de Ana de san Agustín.

La escenografía de santidad se amplifica, el libro se adscribe a un género, matizado por los debates en torno a la canonización, y dota a su protagonista de nuevos recorridos, que apelan a formas de agencia femenina ausentes en la versión en primera persona. Escritura y rescritura entablan una relación paradójica, al tiempo que muy productiva, que debe de ser exhaustivamente reexaminada sobre el tapiz del conjunto textual de las *vidas*.

## Bibliografía

- ALABRÚS, Rosa María, y Ricardo GARCÍA CÁRCEL, *Teresa de Jesús. La construcción femenina de la santidad*, Madrid, Cátedra, 2015.
- ARMOGATHE, Jean Robert, "La fábrica de los santos. Causas españolas y procesos romanos de Urbano VIII a Benedicto XIV (Siglos xvii-xviii)", en Marc Vitse (coord.), *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 149-168.
- ATIENZA LÓPEZ, Ángela, "En permanente construcción. La recreación de la figura de santa Teresa en las semblanzas biográficas de sus hijas", *Hispania sacra*, LXVII (2015), pp. 575-612.
- CERVANTES, Fernando, *El diablo en el Nuevo Mundo*, Barcelona, Herder, 1996.
- DZIABAS PEREIRA, Débora, "Escrituras vigiladas: la autobiografía espiritual de Ana de San Agustín (1606-1609)", en Manuel Casado (coord.), *Escrituras silenciadas: historia, memoria y procesos culturales. Homenaje a José Francisco de la Peña*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2010, pp. 604-608.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz, *Heredar la palabra. Cuerpo y escritura de mujeres*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2007.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz, "Como suelen pintar al enemigo. Sobre las vidas de la venerable madre Isabel de la Encarnación y de sor Francisca Josefa de Castillo", *Hipogrifo*, IX (2021), pp. 657-670, en línea, <<https://doi.org/10.13035/H.2021.09.01.39>>.
- GLANZT, Margo, "Labores de manos: ¿Hagiografía o auto-biografía?", *Revista de estudios hispánicos*, núm. 19 (1992), pp. 293-308.
- HERPOEL, Sonja, *A la zaga de Santa Teresa: autobiografías por mandato*, Ámsterdam-Atlanta, Brill-Rodopi, 1999.
- HOWE, Teresa, *The visionary life of Madre Ana de San Agustín*, Wooldbridge, Tamesis, 2004.
- KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI, 2004.
- LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas. Autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2019.
- MORTE, Ana, "Mujeres ejemplares en los modelos de santidad femenina barroca", en Elisa Serrano (coord.), *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, en línea, <<https://digital.csic.es/handle/10261/79853>>.
- PARELLO, Vicent, "Hagiographie et autobiographie spirituelle: la carmélite déchaussée Ana de San Agustín (1555-1624)", en Marc Vitse (coord.), *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 951-966, en línea, <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02471568>>.

- PARELLO, Vicent, “Entre el velo y la pluma: el discurso de la vida de la carmelita descalza Ana de San Agustín (1555-1624)”, *Cahiers d’Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines*, núm. 3 (2017), pp. 87-101, en línea, <[https://cecil-univ.eu/c3\\_6/](https://cecil-univ.eu/c3_6/)>.
- POUTRIN, Isabelle, *Le voile et le plume. Autobiographie et sainteté féminine dans l’Espagne moderne*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995.
- RUBIAL, Antonio, *La santidad controvertida*, México, FCE, 1999.
- DE SAN GERÓNIMO, Alonso, *Vida, virtudes y milagros de la prodigiosa virgen y madre Ana de San Agustín*, Madrid, Francisco Nieto, 1668.
- VINCENT-CASSY, Cecile, “Las fiestas de canonización en la España del s. xvii, polifonía de la santidad monárquica”, en Ángela Atienza (ed.), *Iglesia memorable. Crónicas, historias, escritos... a mayor gloria. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, Silex, 2012, pp.149-167.
- WEBER, Alison, “Autoridad carismática, rutinización y las fronteras de género en el Carmelo Descalzo”, en Bernat Hernández y Doris Moreno (eds.), *Identidades y fronteras culturales en el mundo ibérico en la Edad Moderna*, Barcelona, UAB, 2016, pp. 243-254.



# Creatividad y performatividad en el Carmelo Descalzo femenino: deslindes en torno a una fiesta teatral inédita (c. 1638)<sup>1</sup>

**Verònica Zaragoza Gómez**

Universitat de València  
veronica.zaragoza@uv.es

Recepción: 28/05/2022, Aceptación: 30/11/2022, Publicación: 31/12/2022

## Resumen

El propósito de este trabajo es estudiar una obra teatral del cancionero poético colectivo de las carmelitas descalzas de Santa Teresa de Vic. Además de indicar las vinculaciones del texto con el subgénero teatral de las *fiestas*, escritas para ser representadas en los conventos de monjas durante las celebraciones navideñas, se analizan los rasgos de asunción de la tradición poética y dramática carmelitana (hibridación formal, genérica y temática). Finalmente, se apuntan algunas líneas de atribución y datación de la obra a partir de la relación del manuscrito con el núcleo de religiosas fundadoras de la comunidad de Vic (1638), procedentes de Santa Teresa de Zaragoza.

## Palabras clave

Teatro conventual; cancionero poético; carmelitas descalzas; Ana de la Madre de Dios de Casanate.

## Abstract

*English Title.* Creativity and Performativity in a Community of Discalced Carmelite Nuns: some Delimitations around an Unpublished Theatrical *Fiesta* (c. 1638).

**1.** Este trabajo se enmarca en el proyecto PID2019-106471GB-I00 de BIESES. Agradecemos a Mercè Gras la noticia de este poemario y sus sabias conversaciones, y a la comunidad de Vic, la amabilidad y cordialidad con las que siempre nos han acogido. Para las transcripciones de los versos, se siguen los criterios de Blecua y Serés dir. (2008).

Siglas desarrolladas: Archivo del Convento de Carmelitas Descalzas de Barcelona (ACCDB); Archivo del Convento de Carmelitas Descalzas de Vic (ACCDV).

The purpose of this paper is to present a theatrical *fiesta* collected in the collective *cancionero* of the convent of Santa Teresa de Vic (Catalonia). This work delves into the framework of the traditional Christmas celebrations in a convent of Discalced Carmelites nuns and the assumption of the poetic and dramatic tradition of the order as reflected. On the other hand, the paper explores the relationship between the manuscript of Discalced Carmelites nuns of Vic and the nucleus of nuns from the convent of Santa Teresa from Zaragoza who materialized the Catalan foundation in 1638.

### Keywords

Conventual Theater; *Cancionero* Poetry; Discalced Carmelite Nuns; Ana de la Madre de Dios de Casanate.

La luz aportada por las investigaciones sobre el rico universo de escritura monástica femenina de la Edad Moderna nos ha permitido disponer de un renovado y riguroso conocimiento sobre el tema. Esta mayor comprensión del fenómeno, para los distintos contextos geográficos, órdenes monásticas y tradiciones espirituales, ha venido aparejada de un incremento de las labores de recuperación y catalogación textual en los archivos de los entornos monásticos femeninos; espacios de memoria que han conservado verdaderas joyas literarias y que certifican unas particularidades de transmisión inherentes a los escritos de religiosas, por lo general manuscritos y de copia única (Baranda y Marín 2014: 14-24).<sup>2</sup>

2. El Carmelo Descalzo femenino es una de las órdenes que más se ha beneficiado del estado actual de estudios, como lo demuestran algunos proyectos de investigación en curso: '*Mulier fortis, mulier docta*'. *Hibridismo literario y resistencia en las comunidades carmelitas postteresianas* (ss. XVI y XVII), liderado por la prof. Esther Borrego; *The Mother Tongue: Textuality, Authority and Community in the Post-Teresian Reform Female Monasticism (ca. 1560-1700)*, dirigido por la prof. Julia Lewandowska; o *Mujeres de letras: proyecto de catalogación y estudio del legado cultural de las carmelitas descalzas hispánicas desde la Corona de Aragón (siglos XVI-XXI)*, que estamos llevando a cabo junto con la historiadora y archivera M. Mercè Gras, entre otros.

Con el fin de aportar nuevos materiales que enriquezcan el vasto panorama de escritura femenina de los siglos XVI-XVIII, y renovados matices y perspectivas para los estudios teatrales, en lo que sigue presentamos el texto “Un dialogo entre dos pastoras en una festecica a la misma fiesta y algunos offrefimientos”.<sup>3</sup> La obra, inédita, se inscribe en el subgénero de *fiestas teatrales* representadas en los claustros femeninos durante las tradicionales celebraciones navideñas. Se encuentra recogida en el cancionero poético de las carmelitas descalzas de Santa Teresa de Vic; un manuscrito redactado íntegramente en castellano, de cuya edición y estudio nos estamos ocupando.<sup>4</sup>

En su taxonomía del drama conventual femenino, plantea Alarcón (2018 y 2016: 61-63) —con otros estudiosos— tres tipologías textuales.<sup>5</sup> Se refiere, en primer lugar, a las obras encomendadas por las religiosas a autores externos para celebrar las solemnidades litúrgicas y ceremoniales del claustro: fundamentalmente, fiestas de profesión o celebraciones navideñas (Alarcón 2003 y 2015; Lavrin y Loreto 2022: 158-363 para el entorno novohispano). Algunos de los antecedentes más claros de la actividad dramática implantada en los conventos pertenecen a la tradición teatral religiosa castellana imbricada en la liturgia (Cátedra 2005), que merecen una mayor atención investigadora.

A una segunda categoría de teatro conventual pertenecen las obras profanas compuestas por monjas para su puesta en escena en teatros comerciales y salones palaciegos; teatro que tuvo en las loas profanas de sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) uno de sus principales exponentes, y al que cabría referirnos más adecuadamente como “teatro no conventual escrito por religiosas” (Alarcón 2018).

La tercera categoría engloba formas de expresión teatral escritas por religiosas para ser representadas en comunidad, y para contextos festivos y litúrgicos que ocasionalmente podían congregar también a familiares y a autoridades eclesiásticas. Hablamos de “un teatro escrito, dirigido e interpretado por mujeres (las monjas o las novicias), para un público de mujeres (el resto de la comunidad)” (*op cit.* Alarcón 2018: 177, citando a Fernando Doménech) y heredero “de las prácticas litúrgicas y parateatrales medievales” (Alarcón 2015). Entre estas manifestaciones de drama conventual se documentan un buen número de *loas, festejos, entremeses, dances, diálogos, coloquios...* compues-

3. ACCDV, [sin título; sin signatura], ff. 41r-47v. En el índice de las últimas páginas del manuscrito, nuestro texto se titula “Un diálogo entre Pastoras y pastores al nacimiento”.

4. Códice de unos 180 folios, dado a conocer por Pessarrodona (2016), que lo denomina manuscrito núm. II de las carmelitas de Vic (en adelante, se citará indistintamente como cancionero, cuaderno poético o poemario de Vic). Hemos dado a conocer los primeros resultados de nuestra investigación sobre el poemario en otro trabajo en vías de publicación: Zaragoza ([en prensa] “La impronta autoral de Ana de Casanate [1570-1638] en el Cancionero poético de las carmelitas descalzas de Vic [s. xvii]”).

5. Alarcón (2018) resulta de imprescindible lectura por cuanto ofrece un panorama amplio de la actividad teatral de las religiosas modernas hispánicas y de las líneas de investigación en curso, lo cual nos exime de aportar más referencias bibliográficas.

tos, según E. Borrego (2014: 13) “sin más fines que la propia diversión de las religiosas, de peculiares características y sin grandes ambiciones literarias”, pero cuya importancia para el conocimiento de las prácticas escénicas en los citados siglos es innegable.

En efecto, el teatro fue una actividad intelectual muy apreciada en los conventos de monjas de la Edad Moderna en ambos lados del Atlántico. Y cumplió entre las más jóvenes novicias una función pedagógica y de entretenimiento fundamentales.<sup>6</sup> A pesar de tratarse de una textualidad poco conocida por los estudiosos (muy centrados, por otra parte, en la dramaturgia de las grandes personalidades literarias), los precedentes de este teatro conventual parecen situarse en el ambiente de versificación generado en el Carmelo Descalzo femenino (Gras 2015: 316-319; Viveros 2005: 35-50; Arellano y Eichmann 2005),<sup>7</sup> en la poesía colectiva y, de modo muy particular, en las representaciones con que las monjas solemnizaban sobre todo las profesiones solemnes o la liturgia navideña. En este contexto último se enmarca “Un dialogo entre dos pastoras...” que aquí presentamos.

Dicho esto, este trabajo traza, en primer lugar, el contexto de tradiciones festivas y teatrales desarrolladas entre las carmelitas descalzas, que dieron lugar a una destacada actividad poética, musical y teatral en el ámbito hispánico y en América Latina; el análisis que sigue se centra en algunos rasgos de la tradición poética y dramática carmelitana que asume la obra teatral que nos ocupa, como la hibridación formal, genérica y temática. El trabajo se cierra con algunas líneas de atribución y datación de la *fiesta*, que parten de un estudio más amplio en curso sobre las vinculaciones del manuscrito con la casa matriz de la comunidad de Vic y con el Carmelo Descalzo aragonés.

### **Los conventos de carmelitas descalzas, espacios escénicos y de versificación**

Cumpliendo con la función de preservar la memoria (escrita) autorrepresentativa y colectiva del Carmelo Descalzo, el cuaderno poético de las carmelitas descalzas de Vic donde se encuentra la pieza de teatro que aquí analizamos fue compuesto con voluntad de recopilar el acervo de composiciones<sup>8</sup> cantadas o representadas

6. Parodi (2008), Evangelisti (2007: 99-109) y Weaver (2002) ilustran el tema para otros contextos no peninsulares.

7. Otra de las órdenes con mayor dedicación a la actividad teatral fue la trinitaria, como reflejan las obras de Marcela de San Félix (hija de Lope de Vega) o de sor Francisca de Santa Teresa (Alarcón 2018, con abundante bibliografía).

8. Con relación a los ciclos poéticos tratados y las líneas temáticas preferentes de la escuela carmelitana: García de la Concha y Álvarez Pellitero (1982), Pessarrodona (2016) y Zaragoza (en prensa), entre otros.

en el íntimo ambiente conventual.<sup>9</sup> En total, se llegaron a compilar 98 piezas: versos creados por las propias monjas, con otras composiciones de autoría ajena o rehechas ‘a lo divino’ a través de materiales preexistentes.<sup>10</sup> Esto explica, pues, la dificultad –o reto– de cualquier intento de atribución del corpus recogido. De hecho, tampoco estamos en disposición de precisar la fecha de inicio de composición del cuaderno ni de la creación de las obras recogidas; ahora bien, algunas referencias en textos y rúbricas, y otros datos recogidos, permiten ubicar geográfica y cronológicamente algunos de los versos. Con esto podemos, pues, concretar la fecha de composición de algunas piezas anterior a 1638. Así, parece sensato pensar que el cuaderno poético se inició en el siglo xvii y que fue completado por sucesivas manos de religiosas hasta llegar a la centuria siguiente.

Que los poemarios colectivos del Carmelo Descalzo femenino surgieron del quehacer literario y capacidades intelectuales de las religiosas lo demuestran, en el caso del cancionero de Vic, las autorreferencias a las religiosas, inscritas frecuentemente en los textos como “pastoras”, “zagalas” o “hermanas”...; también resulta interesante la articulación de una voz poética en femenino así como la exhibición de una voz coral en numerosos villancicos, canciones o coplas de sabor popular que remiten a la noción de comunidad. Con la excepción de las piezas del corpus que revelan una subjetividad individual de la voz poética, las composiciones de nuestro manuscrito (como sucede con otros poemarios de la orden) están narradas desde ese “yo esquivo” o ausente, prototípico de la escritura conventual femenina; ese yo que “exhibe como principal valor su pertenencia a un colectivo” y que “transita por el límite que habría de diluirlo en un ‘nosotros’” inscrito en buena parte de los relatos de Vidas de monjas, como nos ha hecho ver Beatriz Ferrús (2007: 49, y, más recientemente, en 2019: 22-36).

En cuanto al contenido temático del cancionero, refleja la adhesión a unos ciclos poéticos específicos de la Escuela Lírica Carmelitana (Emeterio de Jesús María

9. Labor fundamental en el Carmelo Descalzo en tanto que “orden nueva que creaba su historia casi a la vez que venía sucediendo, con una conciencia aguda sobre su propia existencia, su desarrollo y la necesidad de una memoria colectiva autorrepresentativa” (Baranda: 2013: 169). Resultan conocidos los cancioneros de los carmelos de Valladolid, Medina del Campo o Barcelona (García de la Concha y Álvarez Pellitero 1982; Schlauf 2019; Ugofsky-Méndez 2014; Álvarez Pellitero 1983; Macedo 2020 y Zaragoza 2017), a los que cabría sumar otros en vía de publicación y de ámbito europeo.

10. Precisamente, una de las líneas en curso de nuestro estudio es el intento de delimitación de las creaciones propias de las monjas. Como hemos indicado en otro lugar, siguiendo a Pessarrodona (2016): “Nuestro cancionero de Vic también se hace eco de los ejercicios intelectuales de *contrafactum* a los que recurrieron las monjas. Además de algunas versiones en romance de himnos o antifonas litúrgicos [LII, LXVIII, LXIX], leemos una loa a la muerte de Jesucristo [LXXIV] casi idéntica a la “Loa” de *El amor constante*, tragedia teatral de fines del s. xvi, obra de Guillén de Castro; un romance dedicado a la soledad (“Libertad que aflige tanto” [XIX]) que parte de la composición “Soledad que aflige tanto” de Luis de Góngora (*Romancero general*, 1604) o un “Romance buuelto a lo divino” [LIX] que contrahace unos versos amorosos puestos en boca de un personaje femenino de *El alcázar del secreto*, comedia del célebre autor Antonio de Solís” (Zaragoza en prensa).

1949) exhibidos en otros poemarios de la orden. Estos ciclos han llevado a la crítica a apreciar dos contextos fundamentales de enunciación y ejecución de la poética cancioneril carmelitana (Arenal y Schlau 2010: 38; Orozco 1987 y 1989; García de la Concha 1976). Por un lado, las recreaciones; por otro, la liturgia, las tradiciones o costumbres festivas de la orden y de cada comunidad, que, con otras efemérides conventuales, implicaron prácticas culturales afines a la poesía como el teatro, la ejecución musical o el canto (Macedo 2021; Zaragoza 2016; Zafra 2015).

Se ha insistido mucho en el valor de la actividad poética para las órdenes monásticas femeninas de la Edad Moderna (Baranda 2013).<sup>11</sup> En la orden carmelitana, la composición, escenificación y canto de versos se potenciaron como instrumento de “educación espiritual” (Emeterio de Jesús María 1949: 7; Llergo 2016); pero cumplieron también una función psicológica y de socialización fundamental para la consecución de aquella “comunidad emocional” (Weber 2020) basada en la armonía y alegría<sup>12</sup> a la que aspiraban la santa fundadora y sus discípulas.

A lo largo de la Edad Moderna, en los conventos de carmelitas descalzas, los versos brotaron con facilidad y espontaneidad en las ‘recreaciones’<sup>13</sup> un espacio de distensión diaria estipulado por Teresa de Jesús con finalidad terapéutica, como recuerdan las palabras de Ana de San Bartolomé (1549-1626):

Y veréis por vosotras, que algunas veces vendréis tristes y melancólicas a la recreación y que vais con repugnancia, y veréis que la alegría y buen espíritu de las hermanas os divierten de vuestra pena y se os vuelve en alegría, y salir con otro espíritu y más dispuestas a la oración.

Esto decía nuestra Santa, que tenía experiencia de ello, y ella era la primera, cuando los negocios le daban lugar, que se iba con todas y nos encendía en el amor de Dios. (*op. cit.* Zafra 2015: 744)

María de San José Salazar (1548-1603), otra de las más firmes colaboradoras de Teresa de Jesús, fundadora del Carmelo reformado en Portugal y autora de poesía al servicio de la comunidad, refleja en su *Libro de Recreaciones* el valor

11. El *boom* de ediciones e investigaciones consagradas en las últimas décadas al universo de escritura femenina nos obliga a remitir al lector a la consulta de la web del proyecto BIESES.

12. Recuerda el escritor carmelita descalzo Antonio de San Joaquín que: “El que las religiosas hagan una Comedia en tiempo de Pasquas, y se regocijen a sus solas en aquellos días en que las Religión las permite este alivio, anda lexos de ser defecto en ellas, que antes bien las ayuda esta respiración y honesto desahogo para volver con más aliento a sus ejercicios espirituales. Ellas lo executan con una inocente alegría, que es para alabar a Dios, y así la Santa, como tan discreta y amiga de llevar los espíritus con tiento y suavidad, permitió a sus monjas semejantes recreos, y porque una (de genio extravagante) se escusó de cantar en una de estas ocasiones, respondiendo a la Santa Fundadora que se lo ordenava, ‘Que sería mejor orar que cantar’, la humilló grandemente y la envió a la Celda para que la sirviese de cárcel” (*op. cit.* Gras 2013: 317).

13. La descripción de esta tradición en *Costumbres santas del convento de carmelitas descalzas de San José de Ávila* (ed. Silverio de Santa Teresa OCD 1935: 765-778) se repite en otros costumbrarios de la orden.

que tuvieron estos intersticios diarios como “caño o desagüeros para las inmundicias” del convento. Las recreaciones habían de convertirse, pues, en antidoto eficaz ante la amenaza de las afecciones psicológicas (ya el tedio, ya la melancolía) a las que tan expuestas estuvieron las religiosas (Weber 2020).

En el marco de recreaciones comunitarias se acabaría consolidando una tradición poética que ha pervivido hasta nuestros días;<sup>14</sup> y de la que se sirvieron, del mismo modo, las carmelitas para articular las tradiciones festivas generales de la orden o particulares de cada comunidad. El tono general de esta poesía apunta hacia la performatividad a la que estuvieron sometidos los versos, como lo refleja, en nuestro poemario de Vic, una “Letrilla A n<sup>tra</sup> S<sup>ta</sup> m<sup>e</sup> Teresa de Jesus” articulada sobre dos voces:

1' —¡Ah, del Carmelo!  
 2' —¿Quién llama?  
 1' —Una zagala que quiere subir.  
 2' —No puede ser porque ha muchos días  
 que nadie se atreve a llegar aquí.  
 [...]  
 2' ¿Qué nombre tiene zagala tan fuerte?  
 1' *Teresa, Teresa, Teresa.*  
 (Cancionero de Vic, ff. 109v-110v, vv. 49-52)

El “Romance a la elección de Perlada” del manuscrito de Vic también patetiza el ambiente festivo motivado por la elección del cargo de priora, en el que se implicó toda la comunidad:

las nimphas de tu ribera  
 cantan, tañen, saltan, bailan,  
 y también te ofrece fiestas  
 tu alegre y grata manada.  
 (Cancionero de Vic, ff. 5r-7r, vv. 49-52)

Todas las desta te dan  
 enhorabuenas colmadas  
 y en señal de su contento  
 vienen a hacerte una danza,  
 pidiendo aqueste auditorio  
 atención y audiencia grata,  
 si bien nuestra voluntad  
 habrá de suplir las faltas.  
 (Cancionero de Vic, ff. 5r-7r, vv. 65-72)

14. Las carmelitas descalzas de Toledo aluden a una tradición ininterrumpida de representaciones, documentada para otros claustros: “seguimos produciendo pequeñas obras teatrales para las diversas fiestas, siempre compuestas por las religiosas, pero solo para la ocasión. Pasada esta, se desecha la obra. O quizás se guarda para otra fiesta” (reproducido por Alarcón 2018: 182).

Además de estos, el cancionero de Vic recopila otros textos que debieron cantarse en acontecimientos litúrgicos y festivos, y para incrementar las devociones.<sup>15</sup> Así lo inferimos de la lectura de los versos consagrados a la fiesta de la O, la Circuncisión del Niño Jesús, la Exaltación de la Cruz..., y de composiciones que constituyen dos ciclos poéticos preceptivos de la tradición carmelitana: el ciclo de composiciones para ceremonias de tomas de velo y profesiones y el ciclo navideño. En este último se integran las composiciones consagradas a las fiestas del nacimiento de Jesucristo, y en él se enmarca la *fiesta* teatral que nos ocupa aquí. Precisamente, estos dos ciclos poéticos son los que revelan mayores indicios del deslizamiento de la poesía hacia lo dramático o paradramático (tema de gran complejidad que requiere un examen más profundo)<sup>16</sup> y una “interpenetración de prácticas rituales y espectaculares esencialmente proteiforme” (Espejo 2016: 68).

En cuanto al ciclo navideño, buena parte de las composiciones del manuscrito de Vic motivadas por el nacimiento del niño Jesús se relacionan con la oralidad y las formas más tradicionales del verso (quintillas, diálogos, villancicos, décimas, romances...). Y revelan algunos esquemas de representación. Así las cosas, algunos de los textos debieron ser compuestos en torno a las “Posadas”, tradición establecida para el 24 de diciembre –noche de la Calenda– (García de la Concha y Álvarez Pellitero 1982: II, XXXIV-XVIII; Gras 2013: 316-319; Guixà 2005).<sup>17</sup> Según leemos en el libro de costumbres antiguas mecanoscrito del Carmelo barcelonés, el ritual establecía que la prelada pasease la imagen del Niño Jesús por las celdas mientras era recibida por las religiosas al son de villancicos ya existentes o creados para la ocasión:

Antes de Maitines, la procesión con el Niño Jesús llevado por la prelada en medio de los ciriales. Todas con capas y cantando. Cada monjita de rodillas en la puerta de su celda, recibe de manos de la prelada la Santa Imagen; y tomándole en sus brazos, le canta un villancico [...]. (ACCDB, *Breves apuntes de las fiestas y santas costumbres que teníamos en el Carmelo de la Calle Canuda de Barcelona*, f. 13)

En los poemarios carmelitanos y también en el de Vic, resultan claramente identificables los grupos de composiciones que se habrían destinado a esta

15. El proyecto que compartimos con M. Mercè Gras Casanovas persigue el establecimiento del catálogo y calendario festivo del Carmelo Descalzo de la Corona de Aragón y la pluralidad de sus manifestaciones (música, poesía, artesanía, tradiciones alimentarias, devociones particulares, etc.).

16. Para Baranda “Las tradiciones celebrativas de los conventos incluyen en algunas festividades como la navidad un alto grado de gestualidad o actio, con desplazamiento espacial, que aunque no llega a producir una mimesis (el actor siempre mantiene su identidad) ni tampoco una recodificación del espacio, puede deslizarse con facilidad hacia modalidades parateatrales o llegar, como así sucedió, a realizaciones plenamente teatrales. Se trata de un asunto complejo, que aún debe ser abordado” (2008: 574).

17. Celebración litúrgica en la vigilia de Navidad.

tradición:<sup>18</sup> son aquellas que exhortan a la comunidad a despertarse y a abrir las puertas a la Madre de Dios, a punto de dar a luz. Así lo leemos en el villancico [a] “Otras [coplas] para despertar a las ermanas el día antes de Navidad” del cancionero de carmelitas descalzas de Barcelona (Zaragoza 2017) o en [b] “Villancico a la K[a]lenda” del de las de Vic, con *leimotivs* coincidentes (“nave”, “carro”, o el “levantaos” que las vinculan a las ‘alboradas’: García de la Concha y Álvarez Pellitero 1982: XXXVI):

[a]

El gran príncipe Mesías  
viene hoy a desembarcar  
*levantaos, hermanas mías,  
irémosle aposentar.*

La nave en que viene está  
llena de riquezas tales  
que las Indias Orientales,  
es pobreza lo de allá.

Viene y rescatará  
cuantos se le quieran dar:  
*levantaos, hermanas mías,  
irémosle aposentar.*

(Cancionero de Barcelona, vv.  
1-12; Zaragoza 2017)

[b]

Zagalejas del Carmelo  
que viene el gran mayoral  
*dentro de un carro triumphal  
hecho a la traza del cielo.*

Levantaos, venid apriesa,  
mirad que os viene a salvar  
y se quiere aposentar  
en la casa de Teresa,

derrama gloria y consuelo  
el triumphador celestial,  
*dentro de un carro triumphal  
hecho a la traza del cielo.*

(Cancionero de Vic, ff. 7r-7v.,  
vv. 1-12)

Reflejo directo de esta tradición parecen ser también las décimas rubricadas “Para despertad a maytines en la noche de Nabidad” del cancionero de Vic, en las que se solicita a una “hija del Carmelo” de nombre Catarina que dé aposento al hijo de Dios:

abrid al rey celestial,  
que se viene aposentar  
a vuestra alma, que es su cielo.  
Pues desde el empíreo al suelo  
bajó y os está esperando,  
y a vuestra puerta llamando  
que, del rocío y el hielo,  
aljofarado el cabello,  
con afecto os está amando.  
(Cancionero de Vic, ff. 117v-118v, vv. 2-10)

**18.** A propósito de un texto dramático del cancionero de Valladolid, se considera que “Posiblemente esta representación se hizo previa al rito dramático de acogida ya descrito [Posadas]” (García de la Concha y Álvarez Pellitero 1982: XXXVI), consideración que puede aplicarse a las piezas que comentamos.

Numerosos son los ejemplos que podríamos traer aquí sobre la práctica de representaciones navideñas aparejada al ritual festivo carmelitano. Algunos de estos representan testimonios de las aportaciones de las carmelitas a un tipo de dramaturgia de factura más elaborada. De esta textualidad “de mayor envergadura dramática” (García de la Concha y Álvarez Pellitero 1982: XXXVII) da cuenta también el manuscrito de Vic, donde además del texto teatral del que trataremos a continuación, hallamos un “Romançe dando a la Virgen m<sup>e</sup> de Dios la enorabuena del nacimiento de su hijo y Redentor n<sup>o</sup>. Jesu XPO...” o un “Diálogo al Nacimiento”. El primer texto incluye un reparto de papeles (o voces) entre las monjas participantes aludidas en el texto (Pesarrodonna 2016: 200-201) y que han sido identificadas por M. Mercè Gras como religiosas del convento de Santa Teresa de Zaragoza.<sup>19</sup> En el segundo, de marcado carácter teatral, reflexionan dos pastores (Antón y Bras) sobre la divinidad del niño Jesús,<sup>20</sup> con las resonancias de la lírica tradicional que también vemos, por ejemplo, en los villancicos pastoriles navideños teresianos (“Pastores que veláis”, “Nace el Redentor”, “Navidad...”) o en la *fiesta* teatral, de idéntica ambientación pastoril, que pasamos a comentar a continuación.

### La *fiesta* teatral pastoril del manuscrito del Carmelo Descalzo de Vic

El texto “Un dialogo entre dos pastoras en una festecica a la misma fiesta y algunos ofrecimientos” pertenece al corpus de autos y coloquios espirituales compuestos por religiosas para articular las celebraciones de la liturgia navideña en la intimidad del claustro, marcadas por la brevedad y la polimetría. A esto último contribuyó también la inserción de textos de distinta naturaleza, como villancicos cantados, que se encuentran frecuentemente interpolados en estas obras dramáticas de monjas.

En nuestro texto, la alusión de la rúbrica a “una festecica a la misma fiesta” vincula la pieza con esta subespecie teatral del siglo XVII,<sup>21</sup> con características específicas en la esfera monástica y en el corpus dramático carmelitano. Algunas de las primeras manifestaciones del teatro femenino peninsular se asocian a la

19. Le agradecemos esta información, procedente del cotejo y estudio de los libros de profesiones de las distintas comunidades de Carmelitas Descalzas de la Corona de Aragón: Gras, *Catálogo de las religiosas carmelitas descalzas de Cataluña, Aragón y Valencia, 1588-1900*, en prensa.

20. Se reproducen las pautas asentadas por los dramas del *Officium pastorum*, que serán amplificadas por los villancicos populares castellanos (Cátedra 2005: 285).

21. Marcella Trambaiole (2013: 236) considera de la fiesta teatral que “sin llegar a ser una ‘anti-comedia’, constituye un subgénero específico del teatro coetáneo con sus propias normas y rasgos definitorios” y que “es una síntesis lograda de la fórmula de la comedia nueva y de los modelos cortesanos autóctonos (fastos, églogas de Juan de encina, comedias por encargo de Torres Naharro, etc.) e italianos (desde la *Favola d’Orfeo* de Poliziano hasta *Il pastor fido* de Guarini), estos últimos relacionados con el estilo operístico”.

dedicación de las hermanas carmelitas descalzas sor Cecilia del Nacimiento (1570-1646) y sor María de San Alberto (1568-1640), hermanas de sangre, y autoras, precisamente de tres *fiestas* para distintas conmemoraciones del convento de Valladolid al que pertenecieron.<sup>22</sup> A la primera se debe una “Fiesta para una profesión”, mientras que la segunda escribió dos *fiestas* para celebrar la Navidad, consideradas “autos de tipo cortesano, al modo de los de Lucas Fernández o Juan Encina” (García de la Concha y Álvarez Pellitero 1982: XXXVII).

La obra navideña de sor María de San Alberto sigue, según muestra el análisis de Esther Borrego (2014: 22), el “patrón de los primitivos autos del nacimiento entroncados desde tiempo antiguo con la liturgia, y por otra, también están emparentadas con formas dramáticas cómicas de extensión breve, como loas y entremeses, poblados de zagales, zagalas, simples y otros personajes rústicos”.<sup>23</sup> Mientras que en la “Fiesta del Nacimiento” (“Festecica de Navidad” según García de la Concha y Borrego) la acción es narrada por dos pastoras-monjas que entran en el espacio escénico “tañendo y cantando como juglaresas a lo divino” (García de la Concha y Álvarez Pellitero 1982: XXXVII), la “Fiestecilla del Nacimiento” (o “Fiesta del Nacimiento” según Borrego) trata el típico encuentro de pastores que asisten a Jesús recién nacido en el portal de Belén, tema sobre el cual se basa también la *fiesta* que aquí comentamos. Como veremos, el análisis comparado de la obra de la monja vallisoletana con la anónima fiesta del manuscrito de Vic arroja interesantes concomitancias temáticas, formales y estilísticas, y una misma interrelación entre formas de la antigua liturgia y del teatro cómico coetáneo, con la presencia de formas musicales.

Si centramos nuestro foco en la *fiesta* teatral del cancionero de Vic, presenta esta una estructura dialogada (no en vano determina la rúbrica que se trata de “Un dialogo entre dos pastoras...”) acompañada de las correspondientes acotaciones teatrales. A pesar de no ser abundantes, estas acotaciones dan cuenta de un montaje teatral marcado por la austeridad del espacio dramático (que aquí se reduce al “portal” aludido también como “pequeño cortijo”) y a la escasez de recursos propia de la conventualidad (Hegstrom 2014):

**22.** Los textos pueden leerse en la antología crítica de Arenal y Schlau (2010: 153-160, en el capítulo dedicado a ambas autoras, 129-184), de donde proceden los títulos de las fiestas. Además del detallado análisis que les dedica Borrego (2014), tenido en cuenta aquí, resulta interesante la metodología planteada por Hegstrom (2014) en su análisis de la puesta en escena de las obras.

**23.** El cancionero de Medina del Campo transmite también una “fiesta de la historia de Adán y Eva”, una “fiesta fundada sobre la parábola de las diez vírgenes”, una “fiesta fundada sobre la parábola del padre de familias”, una “Fiesta de la Esposa, hecha en el día del Niño perdido” o una “fiesta del Nacimiento de Cristo de unos pastores”, compuesta esta última aparentemente por la hermana Isabel de Cristo; en ellas identifica Larissa de Macedo “toda una gran gama de personajes característicos tanto del teatro clásico como del popular: las Virtudes teologales y cardinales (como la Justicia y la Misericordia), los pastores, los negros, los gitanos, además de personajes inanimados (como los objetos del presepio, el Cuidado y el Convento) –todos anunciando o conmemorando el nacimiento de Cristo” (Macedo 2020: 62).

- *Sale Marcela pastora y dice*
- *Sale Lucía pastora*
- *Rudillanse y entran dos pastores, Bras y Gil y dos rabadanes, Pero Panza y Cascarillo cantando*
- *En viendo Gil el portal, dice*
- *Dice Gil señalando a las pastoras*
- *Hincanse de rodillas y dice Pero Panza a Cascarillo*
- *Bailan cantando*
- *Acabase la danza y dice Gil*
- *Vanse los pastores y levántanse las pastoras que estaban rudilladas y dice Marcela*
- *Vuelven todas cantando y ofrecen sus dones diciendo estos versos.*

En efecto: dichas acotaciones refieren la entrada en escena (y salida de ella) de los distintos personajes, y el desarrollo de la acción en el ambiente celebrativo y de regocijo comunitario, con manifestaciones de canto y baile de versos, que el texto de sor María de San Alberto también ofrece en términos casi idénticos (Borrego 2014: 22-23).

### *Loa*

En el análisis del contenido de la obra, vemos que incorpora, en primer lugar, una Loa introductoria, articulada en 17 tercetos endecasílabos encadenados (rima ABA BCB... PQP RQR). Esta loa –forma procedente del teatro breve profano– sirve aquí de marco escénico para presentar el *locus amoenus* donde transcurre la acción. Con las referencias a las “dehesas amenas” o al “prado”, el convento adquiere en el texto el carácter de marco pastoril bucólico:

#### *Loa*

En aquestas dehesas tan amenas  
donde el divino Esposo siempre asiste  
vistiéndolas de rosas y azucenas,

donde no vivirá ninguna triste, 4  
si, cual bruto animal, grosero y bajo,  
a su divina gracia no resiste

para ganar el cielo sin trabajo, 8  
vienen unas pastoras lindas, bellas,  
a buscar el camino del atajo.

El prado se ha alegrado todo en vellas, 12  
que muestran en su rostro y buen semblante  
ser en este emispherio como estrellas,

si no pueden pasar más adelante  
parézcanse al obispo y padre nuestro,  
de nuestra religión sagrada, atlante.

Después de este marco, la loa se destina a la alabanza del “obispo y padre nuestro”, personaje aludido en el texto del cual se deduce que mantuvo un vínculo íntimo con las monjas. La voz autorial loa de este “prelado santo” su papel mediador entre el convento y la divinidad, en tanto que “mayordomo” y autoridad que “propone de parte del Esposo” y que, entre otras funciones, estaba presente en las ceremonias de nuevas profesiones:

Constituyole el alto Rey del cielo  
padre de sus esposas regaladas  
y mayordomo suyo acá en el suelo. 24

Él elige nuevas desposadas  
y propone de parte del Esposo  
las condiciones que ha[n] de ser guardadas.

A él se hace el homenaje riguroso 28  
cuando la esposa a Dios se entrega toda  
en este matrimonio venturoso.

Él celebra la misa de la boda<sup>24</sup>  
y en aquesta ocasión cuanto se ofrece 32  
él lo ordena, dispone y acomoda.

Y tanto a nuestro Esposo se parece  
que encienden sus palabras fuego vivo  
en el alma, si acaso se entibiece. 36

Y es de su Majestad tan fiel amigo  
que con piadoso celo nos recela  
de nuestra lealtad siendo buen testigo.

En fabricarnos casa se desvela, 40  
que, como del gran Rey es tan amado,  
en nuestra guarda de continuo vela.

Finalizado el encomio para “persona tan amada”, procede la voz poética a iniciar la “embajada”<sup>25</sup> ante el “santo auditorio, ilustre y puro”:

Santo Dios, ¿dónde voy? ¿En qué he pensado,  
que no doy la embajada que he traído 44  
de las pastoras deste verde prado?

24. Tópico de la profesión religiosa como boda o desposorio místico.

25. *embaxada*: “La comisión, encargo o negocio que lleva el Embaxador para el Príncipe a quien es enviado” (Autoridades).

Heme en esta materia divertido,  
 mas como es de persona tan amada  
 sospecho que con gusto me han oído. 48

¡O, muy santo auditorio, ilustre y puro,  
 para dar brevemente mi embajada  
 (que el ser muy breve en ella yo asiguro)!

Estos versos que aluden al “santo auditorio, ilustre y puro” pudieron referirse a un público más amplio, que además de la comunidad de religiosas, pudo integrar también al obispo reagraciado y quizás a otras autoridades eclesiásticas y familiares de las monjas (hecho frecuente en la dramaturgia conventual).

### *El diálogo entre pastoras y pastores*

Siguiendo con la lectura del texto, la “embajada” que se reproduce a continuación es un diálogo protagonizado por cuatro pastores y dos pastoras. El texto parte del planteamiento tópico de rivalidad entre estos personajes de carácter popular en su adoración al Niño Jesús recién nacido. La trama se origina, pues, con el anuncio del nacimiento por parte del ángel, que motiva el deseo de las pastoras-monjas Marcela y Lucía de ir a adorarlo. Eso sí: “si madre les da licencia”, clara alusión a la autorización necesaria de la priora para que las monjas (pastoras) pudiesen ausentarse del entorno monástico. Esta imagen remite a una “superposición del discurso real a la ficción dramática que supone la autorrepresentación de las propias monjas-actrices como personajes teatrales” (Alarcón 2018: 188) frecuente en el teatro monástico femenino.

Reproduciendo el ambiente de ensoñamiento de los autos pastoriles, la pastora Marcela formula sus dudas a Lucía sobre la veracidad de tan “gran novedad que hay en la sierra” o “mudanza estraña”. Busca confirmación en su compañera, también pastora, a quien pregunta “por si es fantasma o sueño que me engaña”:

#### *Sale Marce[la] pastora y dice*

[Marcela]	—De la gran novedad que hay en la sierra da testimonio la mudanza estraña, que miro de repente en la ribera, por si es fantasma o sueño que me engaña.	72
	Quiero llamar a Lucía por testigo pues ella de continuo me acompaña: “Hola, Lucía, ¿a do estás? Hola a ti digo, recuerda que ya el tiempo está trocado de frío y riguroso en blando amigo”.	76 80

*Sale Lucía pastora*

[Lucía] —¿Hasme, Marcela, acaso tú llamado?  
 Que, aunque me es tu venida de alegría,  
 de muy grande consuelo me has privado:  
 soñaba y no soñaba, mas veía 84  
 el otoño trocado en primavera,  
 la obscura noche vuelta claro día.

La respuesta de Lucía alude al mismo estado de ensoñamiento por el que discurre la tradición de villancicos o piezas populares de marcada connotación pastoril, y la tradición cancioneril carmelitana con composiciones en las que “las reservas del pastor dormido o desavisado prestan ocasión para que su compañero le ilustre sobre el misterio” (García de la Concha y Álvarez Pellitero 1982: XXXII, a propósito del poemario de Valladolid). Llegadas al “pequeño cortijo” donde encuentran al infante y a su madre, las pastoras les muestran sus respetos. Y, arrodilladas, darán paso y voz a los otros personajes: dos pastores y dos rabadanes<sup>26</sup> (Bras, Gil, Pero Panza y Cascarillo)<sup>27</sup> que se han congregado también en el portal de Belén. Los pastores Gil y Bras, rivalizando con las dos mujeres, criticarán a las pastoras (mujeres) recuperando los tópicos de la misoginia plurisecular:

*Dice Gil señalando a las pastoras*

Gil —¡Qué presto vinieron estas!  
 Bras —Pues ellas, por pasear, 128  
 andarán siempre a buscar  
 en cabo del mundo fiestas.  
 Gil —¡Oh, mujeres azaneras!<sup>28</sup>

Estas acusaciones son atajadas en el texto con el siguiente argumento en defensa de las mujeres:

**26.** *rabadán*: “Rigurosamente es lo mismo que mayoral, que preside y gobierna a todos los hatos de ganado de una cabaña; pero comunmente se entiende por el que, con subordinación al mayoral, gobierna un hato de ganado, y manda sobre el zagal y el pastor” (Autoridades).

**27.** Como recuerda Borrego (2014: 25) a propósito de los cuatro pastores implicados en la “Fiesta del Nacimiento” de sor María de San Alberto, esta nomenclatura procede de las farsas primitivas de pastores que adquirió connotaciones burlescas tras pasar a los entremeses de los siglos XVI y XVII.

**28.** *hazañero*: “Melindroso, y que con afectación, ademanes y palabras se alborota y escandaliza de cosas de poca importancia y indiferentes” (Autoridades).

Bras	—Gil, hablemos sin pasión que en cosas de devoción siempre son ellas primeras. Adoremos al infante	132
	y, pues nos viene a enseñar, no ha de haber más murmurar, amigo, de aquí adelante.	136

A parte de la nota cómica que aportan estos y otros diálogos del texto en la trama argumental, estas referencias bien pueden interpretarse como el elemento de “subversión de la estructura patriarcal” que la crítica ha sabido ver en el teatro conventual femenino (Alarcón 2018: 182-184); elementos que, como indica la misma estudiosa, servían también para que las monjas participantes y las asistentes pudiesen estrechar lazos de complicidad.

La entrada de los dos rabadanes, Pero Panza y Cascarillo, será ocasión para nuevos enfrentamientos verbales. Estos estarán marcados por la hilaridad y un uso coloquial del lenguaje, en el marco del tradicional “desfile de personajes, como poco, gracioso, estructura típica de muchos entremeses de la época, que buscaban la comicidad en la ridiculización de cada una de las figuras” (Borrego 2014: 22), pero que en nuestro texto se reduce a los citados cuatro pastores y dos pastoras:

Gil	— [...] Ve, Pero Panza, al lugar a avisar a las zagalas que se prevengan de galas y aparejen de almorzar.	180
Pero Panza	¡No hay quién a este viejo entienda! ¡Siquier le queme mal fuego!	
Gil	Haz lo que te mando luego, ¡bellaco, mala polenda!	184

Asimismo, hay un deseo de hacer aparecer en el texto otros personajes frecuentes en los entremeses de la época, que no participan de la trama pero sí que son convenientemente citados:

Marcela	Gran maestro es bien querer, Lucía, según la manera, ya te has hecho bachillera como el cura bachiller.	252
---------	--	-----

Lucía                    Y tú te has hecho zahareña,<sup>29</sup>  
                                 Marcela, sigún aquesto,  
                                 vamos y traigamos presto  
                                 corderos, tasajo y leña.<sup>30</sup> 256

Ausente aquí toda lectura alegórica o simbólica de los regalos que sí que hallamos en otras fiestas teatrales de la misma órbita carmelitana, en nuestro texto los pastores aportan danzas y fiestas al Niño Jesús, “conforme a la calidad” del infante; así como “un gasto y fiesta terrible” de la “aldea” para la que se proveerán de “gaitas” y “atambores” y un almuerzo (“el mejor cabrito”) aparejado por las “zagalas”; por su parte, las pastoras se ofrecen para calentar los pañales al niño y proporcionarle fuego, una “faja” o una “aguja de punto”, entre otros ofrecimientos.

Otro aspecto interesante para comentar es la intercalación de obras musicales bailadas por los pastores, como ya hemos referido. Así lo vemos con el villancico “Nace con el día la alegría, nace con el día...”; un contenido musical que inferimos por la acotación que le acompaña (“*Bailan cantando*” o “*Acabase la danza y dice Gil*”). También leemos los versos ofrecidos al cierre de la *Fiesta* a modo de ofrenda o danza final para el niño Jesús, siguiendo con el esquema típico de otras *fiestas*:

*Vuelven todas cantando y ofrecen sus dones diciendo estos versos*

Para mi bien, niño hermoso,  
nacéis en este suelo,  
entre las almas,  
para quien nacéis.  
Pues sois tan poderoso,  
haced de la mía un cielo,  
donde perpetuamente descanséis  
y si en esto no merezco,  
para lo que quisiéreis  
os la ofrezco.

El final bailado, con que también finaliza la *fiesta* de sor María de San Alberto, es una influencia de los entremeses barrocos “intercalados en las jornadas de las comedias” (Borrego 2014: 26-27) e incide en el valor coral de la composición dramática al implicar directa y explícitamente a “todas” las monjas en la escenificación.

**29.** *Zahareño*: “Desdeñoso, esquivo, intratable o irreductible” (DRAE).

**30.** *Tasajo*: “Pedazo de carne seco y salado o acecinado para que se conserve” o “Tajada de cualquier carne, pescado e incluso fruta” (DRAE).

## Primera tentativa de datación y reconstrucción de la autoría

A pesar de que estamos aún lejos de conocer los detalles de creación y de representación primera de esta obra teatral, sí que estamos en disposición de ofrecer algunas primeras hipótesis de autoría. El análisis de las rúbricas y referencias internas del cuaderno poético de las carmelitas de Vic y el apoyo documental de otros materiales monásticos (como los libros de profesiones de las distintas comunidades de carmelitas descalzas de la Corona de Aragón) nos han permitido constatar vínculos del poemario con dos comunidades de carmelitas descalzas de Zaragoza: el convento de San José y el de Santa Teresa (además de las referencias más tardías que remiten al convento de Vic). Aunque la falta de datos más concretos nos imposibilita ofrecer pruebas concluyentes, podemos considerar que la obra fue escrita en la misma clausura de Vic; pero también resulta plausible la posibilidad de que el contexto de creación y escenificación primera de la obra teatral fuese ajeno a esta comunidad.

Nuestras investigaciones acerca de la identidad del anónimo obispo aludido en la loa teatral nos han llevado hasta la figura del aragonés Gaspar Gil Miravete de Blancas, obispo de Vic desde 1634 y hasta agosto del 1638, fecha de su muerte. La razón que nos ha llevado hasta su figura (además de la tentadora coincidencia de nombre con el del prototípico pastor protagonista del drama pastoril, Gil) son los excelentes vínculos personales<sup>31</sup> que este canónigo de Zaragoza<sup>32</sup> mantuvo con algunas comunidades de carmelitas descalzas vinculadas con el poemario: el convento de Santa Teresa de Vic y el de Santa Teresa de Zaragoza.

Por otra parte, en el rastreo de la presencia de este personaje en la obra teatral resulta también determinante considerar el papel promotor que Gil Miravete ejerció en el establecimiento del convento de Vic, como se revisará a continuación; un papel que indica la validez de la lectura interpretativa de los versos “En fabricarnos casa se desvela...” de la loa (v. 40) en base a este dato biográfico.<sup>33</sup>

**31.** Estuvo emparentado con Martín Miravete de Blancas (Zaragoza, c. 1558-1603), quien tras ser regente de la Audiencia de Zaragoza, además de otros cargos importantes, se entregó a la vida religiosa ingresando en el Carmelo Descalzo, como su esposa y su hija Isabel de San Francisco Miravete de Blancas. Esta última fue maestra de novicias y priora en el convento de carmelitas descalzas de San José de Zaragoza, y autora de varias obras devotas (Jarque y Salas DB, RAH; Gras, *Catálogo de las religiosas carmelitas descalzas de Cataluña, Aragón y Valencia, 1588-1900* [en prensa]).

**32.** En 1613, Gil Miravete había predicado en las honras fúnebres del obispo de Tarazona (1599-1613), fray Diego de Yepes, enterrado en la iglesia del convento de carmelitas descalzas de Santa Ana de Tarazona, del que este último había sido el máximo benefactor (Carretero 2013).

**33.** Fue también Gil Miravete uno de los máximos benefactores del convento de San Joaquín de Tarazona, segunda casa de carmelitas descalzas de la localidad establecida en 1632, de cuyas primeras necesidades materiales se hizo cargo el eclesiástico. Si pensamos en una religiosa de este convento como autora posible de la loa, podríamos aproximar la fecha compositiva de la obra (a lo menos, la de la loa), que oscilaría en torno a los años 1632 –fecha de fundación del convento turiasonense– y 1638 –fecha de defunción de Gil Miravete. Con ello, los años 1632 y 1638 se podrían proponer como años término *ante quem* y *post quem* para la datación de la composición

Con tales informaciones, podemos aventurar una serie de hipótesis acerca del proceso de composición y una primera puesta en escena de la loa teatral; conjeturas que se podrían hacer extensibles al resto de obra.

Una primera hipótesis razonable nos lleva a pensar en la posible iniciativa de una religiosa del convento de Santa Teresa de Vic en el proceso de composición de la loa y de la obra teatral. Gil Miravete ejercía de confesor del convento de carmelitas descalzas de Santa Teresa de Zaragoza cuando encargó a cuatro monjas de esta clausura el proyecto fundacional del convento catalán, sujeto inicialmente al obispo. Con tal propósito, llegaron a Vic, el 23 de diciembre de 1637, las monjas fundadoras, a pesar de que la creación de la nueva comunidad no se oficializaría hasta enero del año siguiente.<sup>34</sup> La muerte del obispo Gil Miravete en mayo del mismo 1638 arroja una única fecha posible de representación de la obra, según las conjeturas arriba aludidas: la navidad de diciembre del 1637, coincidiendo con la llegada de las religiosas aragonesas a Vic.

Pero, perfilando un poco más esta propuesta de atribución, es necesario que nos preguntemos el grado de intervención de las monjas zaragozanas desplazadas para la configuración del nuevo convento vicense. Entre ellas se hallaba Catalina de San José de Lanuza (1602-1677), que fue maestra de novicias y priora de la comunidad catalana. Algunos detalles de su biografía son bastante elocuentes acerca de su papel destacado en la articulación de las tradiciones festivas y costumbres de poetización del nuevo Carmelo, vinculadas especialmente con la recreación y las celebraciones navideñas, lo que nos hace pensar en una posible participación en la creación de la obra teatral navideña que nos ocupa:

En la Pasqua de Navidad quería se hiziesen fiestas al divino Niño, y su reverencia hazile versos, y los cantava, que tenía linda voz. Quando estava su magestad descubierta en la iglesia se ponía a danzar en el coro [...], y no contenta con hazerlo, su reverencia mandava algunas que dançásemos también en el mesmo coro. En fin, de todos los divinos misterios era muy devota y los celebrava con mucha devoción. Sentía mucho faltazen las religiosas en recreación, y a una, porque era de su natural poco amiga de hablar, pensando nuestra madre Catalina estava triste, le mandó que todos los días en recreación baylace, y esto duró mucho tiempo.<sup>35</sup>

Finalmente, no podemos desatender una segunda posibilidad sobre el origen de esta *fiesta* teatral, que nos lleva a buscar el contexto de composición y enunciación primera de la obra en uno de los dos conventos de carmelitas de

---

de la obra. Pero la promoción de Gil Miravete al obispado de Vic no fue una realidad hasta noviembre de 1634.

34. Beltran (1990: 163-338) proporciona los detalles de fundación y avatares de la comunidad, que contó con distintos emplazamientos provisionales hasta hallar ubicación definitiva.

35. Más detalles sobre su vida y obra, y su papel en la nueva fundación en M. Mercè Gras, *Diccionari Biogràfic d'Autors Carmelites Descalços de la Província de Sant Josep* <<https://mcem.iec.cat/biografia.asp?id=114>>.

Zaragoza (San José o Santa Teresa). Si tomamos en consideración que el poemario de las carmelitas de Vic pudo haber llegado con el núcleo de fundadoras zaragozana (idea argumentada en otro trabajo: Zaragoza [en prensa]), parece sensato pensar que la obra dramática pudo haber sido gestada para su puesta en escena en alguno de estos dos entornos zaragozanos presentes en el poemario (por las identidades de las monjas de los ciclos de velos y profesiones u otras informaciones textuales). Además de estos, otros rasgos del manuscrito poético<sup>36</sup> nos han llevado a proponer la atribución de algunas composiciones a Ana de la Madre de Dios. Conocida en el siglo como Ana de Casanate y Espés (1570-1638) formó parte de la primera generación de monjas de las recién instituidas carmelitas de Santa Ana de su Tarazona natal (1603), desde donde recaló en el convento de San José de Zaragoza para pasar a fundar el de Santa Teresa de esta misma ciudad, donde finalmente moriría (Fernández Gracia 2014). En este periplo, compaginó distintos cargos monásticos como el de priora con la escritura de versos y cartas, y la pintura; obra que había permanecido desconocida hasta que la historiadora Rebeca Carretero la dio a conocer (Carretero 2018). Dicho esto, el paso de Ana de la Madre de Dios por ambas comunidades zaragozanas y la atribución a ella de algunas piezas del cuaderno poético de Vic en la que seguimos trabajando (una de estas, de hecho, un “Villancico para la noche de Nabadad”), nos incita a considerar su implicación en la composición de la fiesta teatral, que pudo ser destinada a la escenificación, con fecha anterior a 1638, año de muerte de la autora y de materialización del proyecto fundacional de Vic.

Las fuentes con las que trabajamos no nos permiten confirmar aún la validez de alguna de estas hipótesis, pero están dirigiendo nuestras investigaciones hacia puertos que presentimos serán seguros. Esperemos que así lo sean.<sup>37</sup>

## Conclusiones

Con el presente trabajo nos hemos querido sumar a los trabajos de recuperación de la obra dramática de las religiosas de la época moderna, dando a conocer una fuente inédita. En la primera parte del estudio se ha configurado el panorama de representaciones navideñas instauradas en el Carmelo desde los tiempos fundacionales con algunas de las tradiciones festivas que se fueron ritualizando sobre la base de la creación poética, la dramaturgia y el canto. A continuación, el análisis del texto ha dado cuenta del hibridismo formal, temático y estilístico en el que incurre la obra. Con ello, nos hemos aventurado también a ofrecer algunas propuestas de datación y autoría del texto con las que estamos aún trabajan-

**36.** Versos de mayor elaboración y formas métricas de molde culto, como liras y sonetos, subjetividad, 1ª persona singular, referencias biográficas... (Zaragoza en prensa).

**37.** Como ya indicó Pessarrodona (2016) y certificamos en Zaragoza (en prensa).

do. Una investigación más amplia sobre el cancionero poético y algunas comprobaciones sobre la posible identidad del obispo a quien se consagra una loa incluida en la *fiesta* plantean diferentes posibilidades acerca del contexto de creación y escenificación primera. A pesar de que falta aún mucha investigación sobre el rico corpus de teatro conventual femenino, hallazgos como el que aquí se ha presentado han de contribuir a trazar una historia del teatro y de la literatura más matizada y completa.

## Bibliografía

- ALARCÓN, M. Carmen, “El cumpleaños de la abadesa: una loa de Alonso Martín Brahones (1671)”, *Teatro: revista de estudios teatrales*, XIX, (2003), pp. 107-134.
- ALARCÓN, M. Carmen, “El teatro como didáctica de la santidad: el ‘Diálogo 247 que representaron las Carmelitas Descalzas de Toledo en la vela de la madre Ana de San José. Año de 1660’», *Medievalia*, XVIII, 2 (2015), pp. 247-272.
- ALARCÓN, M. Carmen, *Literatura conventual femenina en el siglo de oro: el manuscrito de Sor Francisca de Santa Teresa (estudio y edición)*, Tesis Doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016.
- ALARCÓN, M. Carmen, “Teatro conventual”, en Nieves Baranda y Anne J. Cruz (eds.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna: historia y guía para la investigación*, Madrid, UNED, 2018, pp. 175-193.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Anna M., “Cancionero del Carmelo de Medina del Campo (1604-1622)”, en Teófanos Egido, Víctor García de la Concha y Olegario González (eds.), *Actas del Congreso Internacional Teresiano: 4-7 de octubre de 1982*, Salamanca, Universidad Salamanca, 1983, II, pp. 525-543.
- ARELLANO, Ignacio, y Andrés EICHMANN (eds.), *Entremeses, loas y coloquios de Potosí. Colección del convento de Santa Teresa*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- ARENAL, Electa, y Stacey SCHLAU, *Untold Sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works, Albuquerque*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2010, 2ª ed.
- AUTORIDADES: *Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española*, 1726-1739, en línea, <<http://web.frl.es/DA.html>>.
- BARANDA, Nieves, “Plumas en el claustro. Formas de escritura conventual femenina en el Siglo de Oro”, en A. Azaustre y S. Fernández (coord.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2008, pp. 1477-1484.
- BARANDA, Nieves, “Producción y consumo poéticos en los conventos femeninos”, *Bulletin Hispanique*, CXV, 1, (2013), pp. 165-184.
- BARANDA, Nieves, y M. Carmen MARÍN, “El universo de la escritura conventual femenina: deslindes y perspectivas”, en N. Baranda y M.C. Marín (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert (Tiempo Emulado. Historia de América y España, 32), 2014, pp. 11-45.
- BELTRAN, Gabriel, *Carmelitas descalzas de Cataluña y Baleares. Documentación histórica: 1588-1988*, Roma, Teresianum, 1990.
- BIESES, en línea, <<https://www.bieses.net/>>.
- BLECUA, Alberto, y Guillermo SERÉS (dir.), *La edición del teatro de Lope de Vega:*

- las “Partes” de comedias. *Criterios de edición*, Bellaterra, Grupo de Investigación Prolope, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.
- BORREGO, Esther, “De la lírica a la escena: tres fiestas teatrales en el convento vallisoletano de la Concepción del Carmen (1600-1643)”, *Revista de Escritoras Ibéricas*, II (2014), pp. 11-40.
- CARRETERO, Rebeca, “El legado artístico de fray Diego de Yepes: entre la emulación cortesana y la piedad religiosa”, en Rebeca Carretero Calvo (ed.), *La Contrarreforma en la Diócesis de Tarazona: estudios en torno al obispo fray Diego de Yepes*, Tarazona, Centro de Estudio Turiasonenses, 2013, pp. 103-163.
- CARRETERO, Rebeca, “El pincel y la pluma en la clausura carmelitana aragonesa: Ana de la Madre de Dios (1570-1638), madre del beato Juan de Palafox y Mendoza”, en *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen historia*, Barcelona, Icaria, 2018, II, pp. 465-480.
- CÁTEDRA, Pedro, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media. Estudios sobre prácticas literarias y culturales*, Madrid, Gredos, 2005.
- DRAE: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., versión 23.5 en línea, <<https://dle.rae.es>>.
- EMETERIO DE JESÚS MARÍA, O.C.D., “Ensayo sobre la lírica carmelitana hasta el siglo XX”, *El Monte Carmelo*, LIV (1949), pp. 5-176.
- ESPEJO, Javier, “Sobre el teatro conventual femenino en tiempos de Isabel y Juana”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517), XXXIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016*, [Cuenca], Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 57-72.
- EVANGELISTI, Silvia, *Nuns: A History of Convent Life, 1450-1700*, Nueva York, Oxford University Press, 2007.
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, “Desde las celosías del Carmelo: la madre de Palafox”, en *En sintonía con Santa Teresa. Juan de Palafox y los Carmelitas Descalzos en 12 estudios*, Pamplona, Gobierno de Navarra-Comité Nacional del V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa, 2014, pp. 45-80.
- FERRÚS, Beatriz, *Heredar la palabra, cuerpo y escritura de mujeres*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2007.
- FERRÚS, Beatriz, “‘Yo había querido quemar aquellos papeles...’. Escritura de vida, convento e historiografía literaria (siglos XVII-XVIII)”, en Beatriz Ferrús Antón y Angela Inés Robledo Pelomeque (coords.), *Voces conventuales: escritura y autoría femeninas en Hispanoamérica (siglos XVII-XVIII)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2019, pp. 19-48.
- GARCÍA-BERMEJO, Miguel Marón, “Del ámbito profano al religioso: estudio de una pieza de negros en un cancionero carmelitano”, en Manuel García Martín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, I, pp. 403-412.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, “Tradición y creación poética en un Carmelo

- castellano del Siglo de Oro”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 52 (1976), pp. 101-133.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, y Ana M. ÁLVAREZ PELLITERO, *Libro de Romances y Coplas del Carmelo de Valladolid (c. 1590-1606)*, Salamanca, Consejo General de Castilla y León, Servicio de Publicaciones, 1982, 2 vols.
- GRAS, M. Mercè, “L’escritura en el Carmel descalç femení: la província de Sant Josep de Catalunya (1588-1835)”, *Scripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, I (2013), pp. 302-332, en línea, <<https://ojs.uv.es/index.php/scripta/article/view/2587>>.
- GRAS, M. Mercè. *Diccionari biogràfic d'autors carmelites descalços de la província de Sant Josep*, en línea, <[http://mcem.iec.cat/entrada.asp?epigraf\\_m=8](http://mcem.iec.cat/entrada.asp?epigraf_m=8)>.
- GUIXÀ, Margarida Neus, “Navidad en un Carmelo”, en E. Benavent Vallés, A. Dressaire Gaudí y M. Cabo Nadal (eds.), *Belén, para vivir la Navidad*, Barcelona, Editorial Centre de Pastoral Litúrgica, 2005, pp. 63-64.
- JARQUE MARTÍNEZ, Encarna, y José Antonio SALAS AUSÉNS, “Martín Miravete de Blanca”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, en línea, <<http://dbe.rah.es/>>.
- HEGSTROM, Valerie, “El convento como espacio escénico y la monja como actriz: montajes teatrales en tres conventos de Valladolid, Madrid y Lisboa”, en Nieves Baranda Leturio y M. Carmen Marín Pina (eds.), *Letras en la celda: cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 363-376.
- LAVRIN, Asunción, y Rosalva LORETO, *El universo de la teatralidad conventual en Nueva España, siglos XVII-XIX*, México, UNAM, 2022.
- LLERGO OJALVO, Eva, “Composiciones poéticas para profesiones religiosas de santa Teresa de Jesús y otras carmelitas contemporáneas”, *eHumanista XXXII* (2016), pp. 113-125, en línea, <[https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume32/8%20ehum32.st.llego.pdf](https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume32/8%20ehum32.st.llego.pdf)>.
- OROZCO, Emilio, *Expresión, comunicación y estilo en la obra de Santa Teresa*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987.
- OROZCO, Emilio, *Poesía y mística. Introducción a la lírica de san Juan de la Cruz*, Madrid, Guadarrama, 1989.
- MACEDO, Larissa de, “*Libro de concetos espirituales (ca.1604.-ca.1630)*: poesía y devoción en el convento de San José de Medina del campo”, Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2020.
- MACEDO, Larissa de, “‘Solemnizar con alegría’: las fiestas en las fundaciones teresianas”, en María Dolores Martos (ed.), *Redes y escritoras españolas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2021, pp. 309-323.
- PARODI, Claudia, “Teatro de monjas en la Nueva España”, en Enrique Ballón Aguirre y Óscar Rivera Rodas (eds.), *De palabras, imágenes y símbolos: homenaje a José Pascual Buxó*, México, UNAM, 2002, pp. 233-251.

- PESARRODONA, Aurèlia “Ensalades en clausura: Una primera aproximació als cançoners del convent de les carmelites descalces de Santa Teresa de Vic”, *Scripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, VII (2016), pp. 187-219, en línea, <<https://ojs.uv.es/index.php/scripta/article/view/8476/8070>>.
- SCHLAU, Stacey, “‘Cancionero’ Poetry As Religious Practice: The Valladolid Discalced Carmelite Convents ‘Libro de romances y coplas’”, *Caplletra: revista internacional de filologia*, LXVII (2019), pp. 187-207.
- SILVERIO DE SANTA TERESA, OCD., *Historia del Carmen Descalzo en España, Portugal y América*. Burgos, [El Monte Carmelo], 1935, vol. II.
- TRAMBAIOLI, Marcella, “A vueltas con la fiesta teatral del Barroco español: modelos, normas y rasgos”, *Anuario calderoniano*, I (2013), pp. 235-252.
- UGOFSKY-MÉNDEZ, R., *Voces femeninas españolas desde dentro*, Nueva York, Peter Lang Verlag, 2014.
- VIVEROS, Germán, *Manifestaciones teatrales en Nueva España*, México, UNAM, 2005.
- WEAVER, Elissa B., *Convent Theatre in Early Modern Italy: Spiritual Fun and Learning for Women*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- WEBER, Alison, “El convento como comunidad emocional: la suavidad de María de San José (Salazar)”, *Revista de espiritualidad*, núm. 316-317 (2020), pp. 477-502.
- ZAFRA, Rafael, “Las coplas descalzas: música y poesía en santa Teresa y sus carmelitas”, *Scripta theologica*, XLVII, 3 (2015), pp. 735-759.
- ZARAGOZA, Verònica, “Poesia, ritual i cant per a la festa: l’univers creatiu i festiu dels poemes de vesticions i professions al convent de carmelites descalces de Barcelona (segle XVII)”, *Scripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, VII (2016), pp. 160-186, en línea, <<https://ojs.uv.es/index.php/scripta/article/view/8475>>.
- ZARAGOZA, Verònica, “El Cancionero poético del Carmelo descalzo femenino de Barcelona (ca. 1588-ca. 1805)”, *eHumanista*, XXXV (2017), pp. 615-644, en línea, <<http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/35>>.





# Afectos, figuración y narración en la escritura conventual. La *Relación autobiográfica* de Úrsula Suárez

**Beatriz Colombi**

Universidad de Buenos Aires  
beacolombi@yahoo.com.ar

Recepción: 27/04/2022, Aceptación: 08/11/2022, Publicación: 31/12/2022

## Resumen

Las vidas escritas por monjas en la temprana modernidad están atravesadas por una espesa retórica emocional, en un ámbito donde los afectos son controlados, ya que se consideran colindantes con los vicios, con excepción del amor divino. En este trabajo nos centramos en el entramado de afectos, figuración y narración en la *Relación autobiográfica* de la monja chilena Úrsula Suárez (1666-1749), que pondremos en relación con otras voces de la escritura conventual, en tanto consideramos que estos textos perfilan determinadas comunidades emocionales y textuales femeninas. En España, con el modelo y matriz del género, Santa Teresa de Ávila (1515-1582), y con un caso anómalo en su condición de iletrada, Isabel de Jesús (1586-1648), y en la América colonial, con la Madre Francisca Josefa del Castillo (1671-1742) y sor Juana Inés de la Cruz (1648?-1695). En la articulación entre retórica de los afectos, estrategias de figuración y modelos narrativos, Úrsula Suárez se ajusta al lenguaje, tópicos y modelos propios del género *vida*, pero, al mismo tiempo, esboza un discurso resistente y singular.

## Palabras clave

Vida de monja; afectos; autofiguración; narración; Úrsula Suárez.

## Abstract

*English Title.* Affects, Self-fashioning and Narration in Conventual Writing. Úrsula Suárez's *Relación autobiográfica*.

The lives written by nuns in early modernity are crossed by a thick emotional rhetoric, in a field where affections are controlled, since they are considered to be bordering on vices, with the exception of divine love. In this work we focus on the network of affections, self-fashioning and narration in the *Relación autobiográfica* of the Chilean nun Úrsula

Suárez (1666-1749), which we will put in relation to other voices of conventual writing, as we consider that these texts outline certain female emotional and textual communities. In Spain, with the model and matrix of the genre, Santa Teresa de Ávila (1515-1582), and with an anomalous case in her illiterate condition, Isabel de Jesús (1586-1648), and in colonial America, with the Mother Francisca Josefa del Castillo (1671-1742) and sor Juana Inés de la Cruz (1648?-1695). In the articulation of rhetoric of affects, strategies of figuration and narrative models, Úrsula Suárez adjusts to the language, topics and models of the *vida* genre, but at the same time, she outlines a resistant and singular discourse.

### Keywords

Nun's *vida*; affects; self-fashioning; narration; Úrsula Suárez.

Acotadas al silencio de un ámbito exclusivamente doméstico o conventual, e impedidas de acceder a otros espacios, las voces de las mujeres en la modernidad temprana han sido largamente ignoradas, hasta la importante reconsideración de las últimas décadas. El creciente interés en ellas, desde distintas disciplinas, ha permitido una reposición, aun en curso, del archivo femenino. Un campo particularmente fructífero ha sido el de las vidas de monjas, muchas olvidadas o inéditas, otras publicadas en su momento, debido a la función ejemplar y moralizante que se les asignó.<sup>1</sup> Producto de un rescate documental fue la publicación, a cargo de Mario Ferreccio y Armando de Ramón, de la *Autobiografía espiritual* (1984) de la clarisa chilena Úrsula Suárez (1666-1749), escrita entre 1700 y 1730.<sup>2</sup> La obra

1. Sobre literatura conventual, véase Josefina Muriel (1946), Stacey Arenal y Electa Schlau (1989), Jean Franco (1989), Josefina Muriel (1992), Margo Glantz (1993), Asunción Lavrin (2016), Katherine Myer (2003), Beatriz Ferrús (2004), Nieves Baranda Leturio y Carmen Marín Pina (2014), Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz (2018), Julia Lewandowska (2019).

2. Su título en extenso es: *Relación de las singulares misericordias que ha usado el Señor con una religiosa, indigna esposa suya, previniéndole siempre para que solo amase a tan divino Esposo y apartase su amor de las criaturas, mandada escribir por su confesor y padre espiritual.*

ha recibido progresiva y merecida atención de la crítica.<sup>3</sup> Lo particular de este texto es que, puesto en relación con otras vidas, puede observarse tanto su ajuste a patrones previstos, cuanto su atipicidad.

Proponemos que el género *vida de monja* está construido con una retórica emocional que da cabida a manifestaciones de una gran diversidad, donde concurren el amor, el miedo, el padecimiento, la repugnancia. Por lo común, estos textos presentan un mundo afectivo tensionado, donde los sujetos difícilmente encuentran alivio, así Úrsula Suárez (1984: 153) dice que sus cuadernos son “escritos sin sosiego”, con lo que alude a la falta de tiempo y dedicación para esta tarea, pero que también podemos leer como carencia de paz emotiva.<sup>4</sup> La escritura de la vida supuso la obediencia a un mandato —orden, presión o imposición— de un superior o confesor, situación siempre verbalizada por las autoras, junto con manifestaciones de rechazo, vergüenza, o protestas de incapacidad para llevar a cabo tal encargo —el reiterado tópico de la *humilitas*, “no saber”. Sumado a esto, las autoras expresan temor frente a la licitud de sus palabras, lo que produce en los escritos una confluencia de intimidación, recelo y sumisión. Entre todas estas emociones, que operan de modo manifiesto y también subterráneo en los textos, el temor, como arma coactiva, tiene un papel central.

En este trabajo planteamos analizar, por una parte, el lugar de las emociones y, en particular, las marcas de una política afectiva del temor (Ahmed 2014), que proviene de la institución religiosa —autoridades, confesores y preladas—, del entorno familiar, de la comunidad seglar que las rodea; por otra, pensar a la propia escritura como espacio de negociación y resistencia frente a estas tensiones. Consideraremos la articulación entre afectos, representaciones del sujeto enunciador y discurso narrativo en la *Relación autobiográfica* de Úrsula Suárez, texto que contiene numerosos elementos disruptivos, como plantearemos. En este artículo, que abordamos con una metodología comparada para hacer evidente las proximidades y desvíos del texto de Úrsula Suárez, pondremos en relación su vida con otros escritos de monjas del ámbito hispánico, como el modelo por antonomasia, Santa Teresa de Ávila e Isabel de Jesús —que presenta vasos comunicantes con el relato de la clarisa chilena—<sup>5</sup> y en el espacio hispanoamericano, con Sor Juana Inés de la Cruz y la Madre Francisca Josefa del Castillo.

3. Entre otros, Adriana Valdés (1992 y 2003), Kathleen Myers (1993, 2003), Rodrigo Cánovas (1990, 1995), Rocío Quispe Agnoli (2001), María Inés Lagos (2006), Beatriz Ferrús (2004), Bernarda Urrejola (2007).

4. Retomamos algunas de las propuestas del giro afectivo de Sara Ahmed (2014), Barbara Rosenwein (2006), y Susan Broomhall (2017).

5. “De alguna manera es posible comparar aspectos de su estilo desenfadado con el de Isabel de Jesús” (Herpoel 2013: 243).

## Afectos, comunidades emocionales, comunidades textuales

La vida conventual femenina en el siglo xvii establecía un estricto control de la cotidianidad de las monjas—reglamentada por horarios y rituales pautados—, y de sus pensamientos —verbalizados en la confesión y, muchas veces, volcados en escritos. El Concilio de Trento (1545-1563) había impuesto la clausura para las religiosas, atendiendo a su supuesta fragilidad moral, tenida como consustancial a su género. Consideradas más próximas a la naturaleza y al reducto corporal, las mujeres eran vistas como más proclives a las emociones en la cultura de la época (Delumeau 1989).

En las vidas escritas por monjas —que eran instrumentadas como espejos de conducta para otras profesantes—, asistimos al testimonio de sus batallas contra las pasiones mundanas (soberbia, vanidad, orgullo, ira, pereza, falta de caridad, celos, envidia, entre otras), que vencían a fuerza de mortificación y humillación. Por la densidad de esta trama afectiva, las vidas de monja reflejan *comunidades emocionales*,<sup>6</sup> que son a su vez comunidades textuales, las cuales, compartiendo muchos caracteres, presentan también divergencias en sus formas de realización (Weber 2020), como veremos en los casos que usaremos como términos comparativos. Asimismo, las emociones que observamos en estas vidas no son manifestaciones directas, sino que están siempre mediadas por géneros, tópicos, motivos, fórmulas, a los que es necesario prestar atención como síntomas, así como los gestos, cambios corporales, palabras, exclamaciones o lágrimas lo son de los sentimientos en la vida real (Rosenwein 2006: 27).

Dice al respecto Lux-Sterritt (2013: 230): “En los escritos conventuales, los afectos ‘terrenos’ que emanaban de los sentidos y gratificaban los apetitos fueron unánimemente condenados, mientras que solo una emoción fue alabada como santa y espiritual: la del amor divino.” Las tentaciones ligadas a este mundo de los afectos terrenos las asedian, tanto en su fuero íntimo, como en la dinámica con sus comunidades monacales y sociales. Por eso los discursos manifiestan permanente ansiedad frente a distintos agentes —sus superiores religiosos, el demonio, la Inquisición, sus pares conventuales—, o frente a sus propias experiencias físicas y espirituales, el significado de sus sueños y visiones, sus pensamientos y palabras, que expresan en forma de temor, miedo, espanto y hasta pavor. Este recelo generalizado y omnipresente lo formula, en repetidas oportunidades, la Madre Francisca Josefa del Castillo (2007: 211): “Otra tentación padecía también, que era un continuo y grande temor y pavor

6. Para Bárbara Rosenwein (2006, 2), las comunidades emocionales son “grupos en los que la gente adhiere a las mismas normas de expresión emocional y valora —o desvalora— las mismas emociones o emociones afines”, pueden coexistir varias en el mismo tiempo, y responden, muchas veces, a comunidades textuales. Rosenwein refiere a estas comunidades como un discurso (Foucault) con vocabularios compartidos con una función controladora y disciplinadora; también como un *habitus* (Bourdieu) o normas internalizadas de pensamiento y acción.

de todo, hasta de cosas muy leves; que, aunque así dicho, no parece nada, mas padecido es mucho”.

La iglesia de la Contrarreforma puso en práctica una política afectiva del miedo, que aplicó a todos sus ámbitos, en particular, al control de los sujetos con presunta debilidad, como eran consideradas las mujeres. Sarah Ahmed (2014: 106) sostiene que el miedo “envuelve a los cuerpos que lo sienten”, y funciona como una economía afectiva ya que no se asienta en un objeto o signo en particular, sino que se desplaza y explaya de un modo amenazador, “Esta falta de residencia permite que el miedo se deslice de un signo en otro y entre cuerpos.” Para Ahmed, el miedo adquiere un carácter capilar allí donde circula, impregnando cuerpos, interacciones, convivencias; no opera de forma situada, sino que invade todos los espacios y obliga a continuas negociaciones. Al relacionar el miedo con el poder —nexo que establece la teoría política desde Maquiavelo—, Ahmed (118) observa que: “El miedo se entiende como un instrumento de poder más seguro que el amor, dado su vínculo con el castigo.” En estos relatos, amor y temor son afectos que se expresan con profusión y adquieren sentido en un sistema relacional.

El motivo del demonio suponía el peligro más extremo que asediaba experiencias y escritos, por eso, es identificado como el enemigo y adversario por excelencia, a veces explícito, otras, encubierto. Así dice Delumeau (1989: 377): “Desenmascarar a Satán fue una de las grandes empresas de la cultura docta europea en el inicio de los tiempos modernos”, y desde luego, fue una de las premisas de la Iglesia post-tridentina. Santa Teresa experimenta “tribulación y temor de si me había de engañar el demonio” (cap. XXV), sentimiento que se reproduce en la progenie teresiana. Su aparición en los textos se reviste de los más diversos ropajes e imágenes, serpientes, culebras, dragones, monstruos de cuatro pies, o seres otros, como la usual imagen del negro, o del indio “muy quemado y robusto”, en la madre Josefa del Castillo (206). En el despliegue de motivos relacionados con el temor, el demonio es su punto más extremo.

Los confesores eran la voz autorizada para destrabar la amenaza del demonio y confirmar la licitud de las vivencias y los escritos. Entre el amor (divino) y el temor (al demonio y su plétora de tentaciones, a la institución eclesiástica y su vigilancia, a las comunidades a la que pertenecen), las monjas escritoras se manifiestan alternativamente poseídas por uno u otro sentimiento. Pero el temor es afianzado por constantes discursos punitivos que se incorporan a los relatos, de los cuales los emisores más usuales son los confesores. No son los únicos detentores de tal rol, pero, sin dudas, uno de sus agentes más relevantes. Así, Úrsula Suárez le dice a la locución divina con quien interactúa que, por medio de los confesores, “gobiernas las almas”, precisando su determinante función.

Con el Concilio de Trento se generaliza el sacramento de la penitencia y de la confesión privada, instituida en el Concilio de Letrán (1215). Trento reglamentó tanto la frecuencia de esta práctica como el poder del confesor sobre la vida espiritual de sus fieles. Prescribió, con mayor precisión, las calificaciones

que el confesor debía tener: celo, santidad, sabiduría y prudencia, además de establecer las condiciones morales que debía exteriorizar para erigirse como juez, médico, guía y director de conciencia del penitente (Sarrión Mora 1994: 21-56; Foucault 2007: 168 y siguientes). Estas funciones les otorgaron una potestad muy amplia que, desde luego, ejercieron. El confesor, de acuerdo a las reconven- ciones de santo Tomás de Aquino (Delumeau 1992: 29) debía ser “[...] *dulcis, affabilis, atque suavis, prudens, discretus, mitis, pius atque benignus*”, no obstan- te, muchos de los que son representados en estas vidas distan de reunir estas condiciones. Aunque algunos, efectivamente, se ajustasen a esta tipología, entre el amor que les era requerido y el miedo, que era una de sus prerrogativas, mu- chos optan por lo segundo, apostando a intimidar a las confesantes. A través de la palabra de los confesores, y de otras instancias de autoridad, se implementa- ron tecnologías de género (De Lauretis 1996), es decir, técnicas y estrategias discursivas a través de las cuales se moldearon subjetividades, en este caso, en la esfera eclesiástica femenina, y de las cuales estos escritos relativos a las vidas son un palpable testimonio.

La relación con los confesores suele ser fuente de conflicto —rechazos, abandonos, condenas, maltratos—, aunque también de refugio y contención. Los confesores son retratados de modos diversos e, inclusive, antagónicos; des- tinatarios del discurso y lectores privilegiados, son respetados como santos y escuchados como intérpretes, aunque ocupan también lugares secundarios y hasta son denostados. Santa Teresa se entrega a las recomendaciones y mortifi- caciones de los confesores, pero también reniega de sus capacidades y exige que sean doctos ya que, aduce, las mujeres “no tenemos letras” (cap. XXVI). Isabel de Jesús expresa que padece el rechazo de los confesores por su condi- ción rústica y por las leyendas de falsa beata que se tejen en torno a ella. La Madre del Castillo (88) se acoge a la protección de sus confesores a quienes ve como un padre sustituto luego de la pérdida del propio: “Nuestro Señor había puesto a Vuestra Paternidad en lugar de mi padre.”, pero también padece el rechazo, la falta o el abandono de estas figuras. Sor Juana Inés de la Cruz plas- mó su diferencia con su confesor en la Carta al Padre Núñez o carta de Mon- terrey, reclamándole, nada menos, que el haber roto el pacto de confidenciali- dad a través de la continua murmuración sobre su persona ante la comunidad, además de dejarse llevar por el apasionamiento, que le hace abandonar toda ecuanimidad; estos duros argumentos desembocan en la ruptura de la mexica- na con este prelado (Colombi 2015).

En el caso de la *Relación autobiográfica* de Úrsula Suárez, el trato con sus confesores es siempre difícil y emotivo.<sup>7</sup> Si el confesor es un maestro ante el cual

7. Respecto a la relación de Peña Lillo y Úrsula Suárez con sus confesores, dice Urrejola (2008: 175): “en muchos casos, sus vivencias las impulsaran a dudar, por ejemplo, de la legitimidad de los sacerdotes en cuanto detentadores de la verdad revelada”.

se rinde una verbalización permanente de los pensamientos, es también un hermeneuta al cual se debe obediencia en sus interpretaciones (Foucault 1990: 92). La monja chilena pone siempre a consideración de sus distintos confesores el sentido de sus sueños y visiones, pero estos destinatarios de sus confidencias son representados, frecuentemente, como hermeneutas fallidos. Frente a las interpretaciones del confesor, Úrsula transmite su propia exégesis en cada caso, transgrediendo el pacto de humildad y subordinación hacia su superior. También en otras religiosas, como la Madre Castillo, o Isabel de Jesús, encontramos un mundo simbólico que se les entrega permanentemente en forma de sueños y visiones, de parábolas o cifras a desentrañar, que las autoras vuelcan en sus escritos, aun antes de obtener la aprobación de sus directores. Pero, en el caso de Úrsula Suárez, su comentario es muchas veces abiertamente contrapuesto al de su director espiritual. Prevalece así una mirada crítica que pone en entredicho este guía que la monja debía naturalmente aceptar, para imponer una suerte de autodeterminación sobre las interpretaciones.

En su *Relación autobiográfica*, Úrsula Suárez implementa varias estrategias textuales para remarcar este conflicto, a saber: a) reproduce, decepcionada, la respuesta escueta de los confesores, como cuando dice que, uno de ellos, a todo le responde: “Bien va” (208); b) rechaza las interpretaciones dadas a sus visiones y sueños, así el pasaje de la culebra que cierra el relato, entre otros; c) desautoriza al confesor, contraponiendo sus dichos a los dichos de la interlocución divina; d) guarda silencio o administra aquello que le dirá: “Yo al padre nada le contaba desto, ni le desía si mal o bien me iba; solo en lo que me paresía pecado se lo contaba o me confesaba; si alguna duda tenía, se la desía y a veces se reía” (188), “era sabia si callaba” (222), “no quería contarle nada” (222); e) muestra el carácter irascible del confesor, quien cae preso de cólera e indignación en sus encuentros.

La verbalización de los pensamientos en una relación de obediencia hacia el otro, como es la situación confesional cristiana, puede dar lugar a una revelación o bien a una renuncia del yo (Foucault 1990: 94).<sup>8</sup> La profesión religiosa suponía, en su más alta instancia, una anulación del yo para una entrega completa a dios.<sup>9</sup> Las vidas de monja se mueven en esta frontera, mostrando a veces un sujeto en dominio de sus fueros, otras, en cambio, claudicando a su identidad. En Úrsula Suárez prevalece lo primero, pues exhibe un sujeto rebelde, ingobernable y hasta inconveniente. Así, por ejemplo, la ficcionalización de sus interlocuciones con la divinidad está tamizada de situaciones absurdas, risibles o desajustadas a las circunstancias, como usar el voceo para el trato, hacerle desplantes,

8. “A lo largo de todo el cristianismo existe una correlación entre la revelación del yo, dramática o verbalmente, y la renuncia del yo.” (1990: 94).

9. “La razón de ser de toda vocación contemplativa era abandonar los lazos afectivos personales con el mundo para entregarse enteramente a Dios” (Lux 2013: 235).

cotejarse con él (“si yo fuera Dios por media hora...” 205) o adjudicarle celos. Úrsula Suárez ejerce un discurso resistente, lleno de “hazañas” o fingimientos, tretas, negociaciones y micropolíticas,<sup>10</sup> exacerbadas en su caso por su locuacidad y falta de moderación verbal, estrategias con las que combate al temor.

### Autofiguración: “yo hacía lo que en mí alababan”

La *Transverberación de santa Teresa* de Bernini es la representación por antonomasia de la santa de Ávila. Está inspirada en el pasaje del Capítulo XXIX del *Libro de la vida*, donde un ángel, ubicado a su izquierda, tiene “en la mano un dardo de oro largo, y al fin de hierro fuego metía por el corazón y llegaba a las entrañas”. La conocida imagen está emplazada en una capilla de *Santa Maria della Vittoria*; completa el conjunto escultórico una serie de palcos dispuestos en vertical, donde observadores del éxtasis, tallados en relieve de medio bulto, señalan y comentan la representación. Este último detalle del entorno de la escultura, propia del barroco, coincide con la situación de enunciación de las vidas: una interioridad mostrada bajo condiciones de confidencialidad al confesor o guía espiritual —en el caso de santa Teresa, en el momento afectivo cúlmine del encuentro místico—, y al mismo tiempo, expuesta al juicio curioso de la jerarquía eclesiástica, de la comunidad, de los otros.

Del mismo modo, el sujeto de enunciación de estas vidas se construye en el juego de autopercepciones y percepciones de los demás, a través de voces que ingresan tupidamente en los relatos. La construcción de estas subjetividades femeninas está atravesada por estos múltiples haces de luz que producen una refracción deformante, espejismos y puntos de condensación provocados por lo que se es, lo que se teme ser, lo que se desea ser y lo que los demás piensan o dicen. Como los sueños o las visiones, que requieren atentas interpretaciones, la imagen de sí mismas puede ser un engaño del demonio, ante el cual deben precaverse. Los textos muestran un constante calibrar del sujeto en torno de sí mismo y del lugar que ocupa en una comunidad, como obsesivamente plantea la madre Josefa del Castillo, colocándose en el centro de una escena transida de pasiones: “yo era el asunto de todas las conversaciones y pleitos, y la irrisión de toda la casa” (114).

Las vidas escritas por monjas pueden ser pensadas como una “tecnología del yo” (Foucault 1990: 48) ya que permitieron a las autoras efectuar “operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta”, obteniendo una transformación de sí mismas. Desde las técnicas estoicas a las cristianas, se desarrollan modos de conocimiento de sí y de puesta en discurso del pensamiento. Las vidas

10. Josefina Ludmer (1984), Jean Franco (1989), Electra Arenal y Stacey Schlau (1990), Beatriz Colombi (1996).

como ejercicio de verbalización, autorreflexión y búsqueda de sí, contienen numerosas autofiguras,<sup>11</sup> donde la mirada propia se complementa con la mirada de los otros: familia, confesor, prelados, superiores, monjas, las colectividades a las que pertenecen y que les devuelven, muchas veces, retratos temidos y rechazados de sí mismas.

Muchas representaciones que hacen los otros sobre la monja escritora ingresan bajo el rótulo de *murmuraciones*, es decir, dichos que afectan a la fama de una persona, aludidos también como “cuentos”. Santa Teresa está atenta al modo como es mirada por los demás, así registra las calumnias, “decían que me quería hacer santa” (cap. XIX), que crecen cuando funda el monasterio de San Josef (cap. XXXII), aunque su relato está más comprometido con la construcción de un sujeto ejemplar y de un mensaje moral. La atribución de maldad y ruindad a sí misma, “mujercilla ruin y flaca” (cap. XXVIII), y los modos peyorativos de rebajamiento (hormiga, gusano), es un lugar común de autoflagelación y penitencia, repetido *ad infinitum* en las vidas que la toman de modelo. Isabel de Jesús (1672) se autorepresenta como “rústica labradora”, mientras las voces de los otros le endosan representaciones ofensivas, “gran reputación de loca, y endemoniada”, “frailerona”, “santurrona”, “profetisa falsa”; incluso intentan exorcizarla para sacarle los espíritus malignos, situaciones que padece y que son el acicate para su camino de perfección. Al modo de Santa Teresa, las falsas imputaciones son asumidas como un modo de expiación. La madre del Castillo es llamada de “santa soberbia” por una abadesa (88), las otras monjas la consideran “endemoniada” (89) y “loca” (131), “dicen que soy revoltosa, cizañera, fingidora” (96), “embustera e hipócrita”; el peso de esta fama trasciende los muros conventuales y llega a la comunidad seglar, donde el yo también se busca reflejado: “no han dejado de salir fuera del convento las noticias de quien yo soy.” (229). Una de las figuraciones más temidas es ser confundida con una alumbrada, falsa mística o impostora. Es común la alusión a este riesgo, que las coloca a merced de la Inquisición, como lo hace Úrsula Suárez al mentar el caso de la beata Ángela Carranza. Las monjas escritoras manifiestan sentimientos de pertenencia a una comunidad —donde pueden sufrir ultrajes y afrentas— tanto la cerrada del convento, como la abierta del más allá social y mundano, al cual, si bien han renunciado, no dejan de pensar como el ámbito donde su imagen (fama, honra) será finalmente juzgada.

En la *Autobiografía espiritual* de Úrsula Suárez, el cómo soy y cómo soy vista se superponen de modo continuo, así confiesa: “Yo hasía lo que en mí alababan” (111), lo que deja explícito el juego de espejos que se establece entre estas representaciones. Se llama a sí misma o recibe los apelativos de perversa (89), peversísima (90), suma de la maldad (90), su madre y su tía resaltan su viveza (91, tía),

11. Autofiguración, autorrepresentación, *self fashioning*, automodelaje, véase Greenblatt (1980), Quispe Agnoli (2018), Molloy (2006).

también recibe los apelativos de bellaca, traviesa, mala (92). La viveza de Úrsula, atribuida por sus parientas y asumida por la propia autora, remite a un rasgo de la cultura barroca y su retórica, la agudeza verbal, de la que la enunciativa hace continua gala. El caballero al cual engaña siendo niña, desde su ventana, le vaticina que será santa o mala: “Esta niña ha de ser santa o gran mala” (115), las dos posibilidades de la estereotipia femenina, en el tradicional binarismo entre Eva y María. También le adjudican o se atribuye las idiosincrasias de “de recia condición” (137), mentirosa (141), invencionera y ardilosa (la madre, 144), alentada y altiva (la maestra, 151), embustera y astusiera (el confesor, 156), presuntuosa y fantástica (la maestra, 156), atrevida y desvergonzada (157), truhana (158), comedianta y alegre, disparatada (la voz divina, 232, 233), filósofa (el obispo, 243), habladora (244), historiadora (otras monjas, 245), una santa muy alegre (245-246), embustera, trazista, astuciera (confesor, 256).

De este modo, Úrsula Suárez registra en su texto numerosos calificativos, adjetivaciones y epítetos atravesados de una retórica emotiva, referidos a sí misma —más abundantes que en el caso de otras monjas—, que persiguen dar un perfil al yo, una identidad donde afirmarse dentro de este juego de reflejos. La chilena lleva al papel todo tipo de figuraciones, aquellas que la favorecen por su positividad (como su predicada viveza), pero también aquellas que hacen exactamente lo contrario, poniendo de manifiesto sus caracteres negativos desde la óptica del control eclesiástico. Y si bien estos últimos pueden formar parte de la retórica de la autoflagelación discursiva, muchas de estas expresiones reafirman su naturaleza contradictoria y díscola, que justifica su tipificación como *alborotadora*. También la madre del Castillo recibe acusaciones de este calibre, ya que dicen de ella “que traía revuelto el convento” (178).

La *Autobiografía espiritual* de Úrsula Suárez relata un momento de cambio o transformación —frecuente en estas vidas—, un verdadero clímax del escrito, en donde Úrsula Suárez manifiesta su deseo de dejar las cosas mundanas para seguir el camino de perfección; es cuando recuerda los dichos de san Pablo, “Señor que quieres que haga” (201), que remiten a la conversión del santo, en analogía con su propia mudanza. Su confesor le sugiere que sustituya estas palabras paulinas por las de la virgen, *Ecce ancilla* —una suerte de escena de corrección *in situ* de su escrito—, palabras que Úrsula dice repetir, pero sin la misma convicción de las primeras de san Pablo, que le habían sido dictadas por su corazón. Este episodio es muy representativo de su construcción como *heroína rebelde* que, pese a estar alternada con episodios donde prevalece la monja obediente, es continua hasta el final del relato, incluyendo enfrentamientos con la priora del convento, con el obispo y con el confesor.

En los relatos de las monjas escritoras, las propias mujeres ejercen un poder de representación del otro, en su carácter de parientas, superiores o religiosas en el convento, frecuentemente envueltas en riñas, disputas y pleitos que caracterizan a estas comunidades emocionales. Muchas ocupan los lugares de autoridad de un verdadero matriarcado e internalizan las mismas pautas que les provee el

discurso patriarcal. La prelada del convento de la Encarnación imputa a Santa Teresa de soberbia, ya que adjudica su interés en la fundación del monasterio para “ser nombrada” (cap. XXXV), siendo fuente de escándalo y alboroto. Isabel de Jesús es rechazada varias veces por la Priora del convento, por las murmuraciones que circulan en torno a ella (122). A la Madre del Castillo, en son de burla, la llaman en su comunidad “santa, santimoñera”, la abadesa la designa “santa soberbia” y “loca”; una religiosa le grita: “perra loca, perra loca santimoñera” (131). Todas estas tachas provienen de discursos estereotipantes, que impregnan a su vez el discurso social, como es la atribución de vanidad, arrogancia, imprudencia, animalidad y enajenación a la mujer en virtud de su género. Úrsula se enfrenta con la superiora de su convento, lo que supone una lucha de poder, pero también una pugna entre dos concepciones, aquella que ha sido cooptada por el discurso patriarcal y que ejerce un poder que es derivado de aquél, y aquella de la monja escritora, que muestra la otra cara de estas convenciones y advierte sobre la pervivencia de un sistema desigual al decir: “que las mujeres solo con palabras nos defendemos” (196). Pero tampoco Úrsula está exenta y hace suyas las limitaciones atribuidas por esta cultura patriarcal a la mujer, así cuando el confesor no quiere creer sus historias, lo justifica diciendo que “a las mujeres, y más de mi jaés, nada se les puede creer” (195), o bien alude al tópico de la indiscreción femenina diciendo que las mujeres “nada podemos callar” (196); si bien puede tratarse de un pase irónico, que en el contexto de su discurso y de la retórica de estas vidas, no podemos descartar. La internalización de la voz patriarcal por parte de estos discursos opera como una etnología inversa, o auto-etnología (Pratt 1997), en virtud de la cual los sujetos reproducen el modo como son representados por una cultura hegemónica masculina. Esto produce una escisión, una *doble voz*, característica de estos textos.

Por último, las representaciones adjudicadas a la voz divina suelen ser un espejo mejorado del yo, que expresa lo que la monja escritora aspira y desea ser. Si Úrsula es “santa comedianta”, según le atribuye a la voz sobrenatural con la que se comunica con frecuencia, Isabel de Jesús se representa, de acuerdo a la interlocución divina, como “pregonera”, “trompeta” y “campana” (179), expresando así un deseo implícito de asumirse como predicadora, lugar prohibido para la mujer en la Iglesia. Idéntico deseo expresa Úrsula Suárez, quien aduce que Dios le ordena predicar, e incluso relata que lo hace frente los obreros negros que trabajan en las refacciones del convento. Ambas religiosas cuentan bi-localaciones y prédicas en sueños ambientados en China y Jerusalén, respectivamente; no en vano, muy lejos de sus propias fronteras geográficas.

### Narradoras forzadas y escritoras emergentes

Las referencias a la escritura como violencia, imposición, dolor y vergüenza es un tópico recurrente, donde nuevamente los afectos se ven involucrados. Una

inspirada imagen de la Madre del Castillo cruza el dolor y la escritura, así dice que humedece el tintero con sus lágrimas (118) para poder escribir, imagen que evoca la hipálage de sor Juana, de quien fue lectora: “lágrimas negras de mi pluma triste”. Al recibir la orden de escribir, la monja de Tunja manifiesta: “fue grande mi pena y vergüenza en eso” (93), “yo rehusaba mucho escribir lo que el padre Francisco me mandaba” (104), y desea, como muchas monjas escritoras, la destrucción de sus escritos: “Yo había querido quemar aquellos papeles que V.P. me había enviado” (182), lo que solo Dios evita, según sus palabras “me detuvo a que no quemara lo que había escrito” (221).

A Úrsula Suárez se le impone la escritura como penitencia y son numerosas las menciones al carácter forzado de este mandato. Así manifiesta, insistentemente, su incomodidad, dificultad y resistencia: “¿para qué es molestarme, padre mío, en lo que no sé haser? ¿no lo echa de ver que, por no enojarlo, más de fuesa que de grado y encomendándome a todos los santos, hoy, víspera de la Purificación, tomo la pluma por mortificación?: que de mejor gana horcara o cabara, antes que escribir una sola palabra; y pluviera [a] Dios esto solo bastara para que vuestra paternidad ya no me lo mandara;” (155). “Ya no quisiera proseguir en escribir” (202), “Padre mio, vergüenza tengo de referir esto, y no me falta lo menos; ¿es posible que me obligue a esto?: mas quisiera que en la plasa me afrentaran y por mis maldades me asotasen” (216). Para Úrsula Suárez sus cuadernos son un *quid pro quo*, porque con ellos conmuta la punición que se le ha asignado (disciplina de rueda, azotes, mordaza), por otra punición, menos severa, pero igualmente violenta, la escritura.<sup>12</sup> Paralelamente, manifiesta el temor de ser castigada por esa misma actividad (252).

Pero, junto con este rechazo, dolor y mortificación por exhibir su fuero más íntimo, las monjas autoras se muestran como narradoras de fuste, que despliegan un conocimiento de las letras y de sus técnicas, sumado, algunas veces, a una evidente afición y gusto por contar. De hecho, recurren a modelos provistos por la literatura eclesiástica o profana, vidas de santos, vida de otras monjas, literatura picaresca, romances, o al género dramático. No obstante, prepondera el motivo de la santa ignorancia, como ideal de la mujer consagrada a Dios, la cual no debe aspirar a otro conocimiento que no sea el divino. El obispo, en el relato de Úrsula Suárez, expresa muy precisamente estos límites: “Hija, todo lo que [he] hecho contigo ha sido por tu bien; no me hables en latín ni me nombres a San Pablo ni me tomes en la boca a la Biblia” (269); a lo que la monja responde con una sentencia en latín, desatendiendo así lo ordenado por el prelado. Por eso, es frecuente que las autoras argumenten la falta de letras, de conocimiento

12. “En el nombre de Dios todopoderoso, que bien necesito de su poder para poderme vencer a dar complemento al orden que de vuestra paternidad tengo de escribir esto: que no me es de pequeño tormento, según la adversión que le tengo; y en escribirlo de nuevo me sacrifico, pues es como si saliera al suplicio o estuviera en un martirio” (154).

o de lecturas, que funciona, muchas veces, como coartada para no ser imputadas de vanidad del saber, y ajustarse así a los mandatos paulinos, que tanto imperio tuvieron en los tratadistas de la época (Ginzburg). Por otra parte, el saber infuso permite mostrar un conocimiento que puede ser justificado en tanto proviene de Dios, y es un recurso frecuente. El latín, que la madre Castillo dice no haber estudiado, aunque entienda, se vuelve también inteligible para una pastorcita iletrada como Isabel de Jesús, o adquiere la fluidez del romance en los oídos de Úrsula Suárez (199).

La literatura de ficción es por lo común censuradas en estas vidas; así Santa Teresa cuenta de la predilección de su madre por las novelas de caballería, a las que también se aficiona considerándolas “tan vano ejercicio” (cap. II), no obstante, cuando le prohíben los libros de romance “yo sentí mucho, porque algunos me daba recreación leerlos.” (cap. XXVI). La Madre del Castillo tiene un juicio negativo sobre las comedias:<sup>13</sup> “Así llegué a los ocho o nueve años, en que entré en casa de mis padres el entretenimiento o peste de las almas con los libros de comedias, y luego mi mal natural se inclinó a ellos” (64); no obstante, exhibe frecuentemente sus lecturas religiosas, como Molina, Osuna, los ejercicios de San Ignacio de Loyola o los salmos, que cita en latín, lengua que entiende “como si lo hubiera estudiado” (83); se defiende igualmente de las imputaciones que le hacen las otras religiosas de haber enseñado a escribir a las novicias, lo que era considerado una falta. Sor Juana discute abiertamente la limitación del saber impuesto a la mujer en su *Respuesta a sor Filotea*, a través de sus argumentos, pero también de modo performativo, con la exposición de su ingente erudición; la mexicana implementa en otros contextos, como su poesía, los impostados argumentos de ignorancia y rusticidad, una réplica irónica a estos estereotipos montados en torno a la mujer por el archivo patriarcal. Isabel de Jesús aporta saberes no librescos, de un origen netamente popular, con locuciones, refranes, comparaciones y metáforas provenientes del mundo campesino que la circunda (que son también propios de los Evangelios), de gran expresividad (Herpoel 1992); su editor, Francisco Ignacio (1672: 400), resalta su talento al decir que Isabel se expresa “como si fuera un gran expositor”, siendo como dijimos, analfabeta.

La chilena Úrsula Suárez se manifiesta distante de una formación letrada, aunque relata lecturas de romances y es indudable su familiaridad con los tópicos de la picaresca, como ha propuesto K. A. Myers; también alude a la lectura de vidas de monjas, como la de Marina de Escobar (1554-1633) y María de la Antigua (1566-1617). Pero rechaza cualquier “bachillería”, reniega del conocimiento adquirido por los libros y dice no haber leído uno entero (148); aduce, además, que a los Evangelios “las mujeres no los entendemos” (135), en un nuevo giro de etnología inversa, como dijimos más arriba.

13. Comedia aludía tanto a la comedia, como a la tragedia, tragicomedia y pastoral (*Diccionario de Autoridades*).

La *Autobiografía espiritual* de Úrsula Suárez rebosa entusiasmo por contar, deleite en demorarse en lo marginal y accidental, de lo cual es totalmente consciente, así se excusa ante su destinatario por la extensión, futilidad o superficialidad de sus relatos, a los que llama “largos cuentos” (127). Las figuraciones de Úrsula Suárez como “cuentera” e “invencionera”, que la acercan a la embustera, obedeciendo a ese “juego de disfraces” que señala Beatriz Ferrús (2004), ponen de relieve su faz de narradora continuamente exhibida. Alude así a casos (como distintos episodios de un relato fraccionado), o cuentos, que va insertando en su escritura. La clarisa chilena realiza un despliegue narrativo propio de una gran observadora e hiladora de su experiencia: detalles locales y saberes populares que anclan su relato a un espacio cultural identificable (la cordillera, el Maipo, el mate), giros y locuciones lingüísticas, coloquialismo, ritos familiares, escenas callejeras, el bajo mundo de la prostitución, los episodios conventuales, los personajes que frecuentan los locutorios, como los endevotados; todo entra en su escrito con una gran riqueza en pormenores, también con una marca de secularidad que sorprende. Su destreza en la incorporación de otras voces a partir de la cita en discurso directo de diálogos mantenidos en distintos niveles (desde la locución divina hasta sus pares conventuales), demuestra el dominio de una técnica y el deseo implícito de construcción de un verosímil, como si se tratara de una obra ficcional.<sup>14</sup>

Son considerables los elementos disruptivos que incluye Úrsula Suárez en su relato, si se compara con otras vidas de monjas. Así, por ejemplo, su deseo de “vengar a las mujeres”, los episodios con los endevotados y la risa como *leit motiv* de su discurso, todas líneas consistentes en su relato, que analizamos a continuación.

Es usual encontrar en la vida de monjas el tópico del rechazo al matrimonio, como institución contrapuesta a la profesión religiosa; ambos suponen “tomar estado”, aunque en sentidos divergentes. Santa Teresa teme tanto ser monja como casarse, no obstante, opta por profesar, porque “vi era el mejor y más seguro estado” (cap. III); Isabel de Jesús reconoce que su madre “casóme a mi disgusto” (12) con un hombre mucho mayor. Sor Juana habla con toda naturalidad de su “total negación” al matrimonio en la *Respuesta a sor Filotea*, y plantea el dilema de “tomar estado” en el soneto “Si los riesgos del mar considerara”. La Madre del Castillo, pese a la insistencia de sus parientes, rechaza el casamiento por su vocación religiosa y porque “por ninguna cosa del mundo sujetaría mi voluntad a otra criatura” (77). Pese a los deseos maternos por casarla, Úrsula Suárez manifiesta su “odio” al matrimonio (118), que equipara con la muerte, un modo curioso de invertir la concepción de la monja como muerta al mundo y aplicarla al destino seglar. Por lo que el rechazo a la institución matrimonio, como vemos, es un tópico en estas vidas. Lo es también señalar las prerrogativas

14. Ferreccio Podestá señala que el diálogo es un componente central en su texto (23).

que tienen los varones y poner en evidencia el discurso misógino propio del archivo patriarcal, que tiende trampas al accionar femenino. Isabel de Jesús les pide a los hombres que “tienen más recibido del señor” ayudar y dar la mano a la mujer “como a vaso más flaco a la perfección”, pero repara en que no solo no las ayudan “sino que las solicitan” para que ofendan al Señor (232). Sor Juana reflexiona sobre esta misma conducta perversa en su poema “Hombres necios que acusáis”. Si las mujeres son vilipendiadas y traicionadas en los discursos y actos de los varones, las monjas escritoras intentan poner un límite y una resistencia, postura que tiene su antecedente en la *querelle des femmes*.

Pero Úrsula Suárez se asume, además, como “vengadora” de las mujeres y, a partir de historias escuchadas en la infancia sobre mujeres burladas por los hombres, se propone como justiciera “deseaba poder ser yo todas las mujeres para esta vengansa” (113). Este desagravio mujeril gobierna el detallado relato de los endevotados en la *Autobiografía espiritual*. El *Diccionario de Autoridades* registra, en la última acepción de la palabra devoción: “Se entendía también la asistencia piadosa y charitativa con que se assistía a las Monjas para consolarlas y animarlas con pláticas espirituales. Trahele así Covarr. en su Thesoro. Oy está pervertido este uso, y se llama Devoción de Monjas la asistencia y freqüente conversación con ellas.” La práctica formaba parte de la cultura cortesana que, aplicada al ámbito conventual, se volvía ambigua, aunque era tolerada porque ayudaba a solventar los gastos de las congregaciones. Los endevotados sostenían las necesidades materiales y anímicas de las religiosas, sin traspasar los límites de los locutorios, como queda claro en el relato de Úrsula Suárez; reformadoras como Santa Teresa de Jesús señalaron la necesidad de revertir esta práctica. El tema aparece referido en muchos relatos. Así, la Madre del Castillo da cuenta de esta costumbre en el convento de clarisas en Tunja, así dice que recibió, al comienzo, la visita de sus parientes y que “un sujeto de importancia venía también, y el enemigo para armar un lazo, que casi duró toda la vida, le puso que me escribiera muchas veces, y solicitara para conmigo esto que llaman devociones, que había entonces muchas.” (81), aunque también da cuenta del fin de esta tradición al hablar de la muerte de una monja: “Esta monja que digo, había sido abadesa en aquellos tiempos que se permitían conversaciones de fuera, o devociones que llaman.” (129).

Úrsula Suárez refiere episodios con los endevotados, que la tienen por protagonista excluyente, colocándola en los límites de sus votos de pobreza, castidad y obediencia. Los relatos alcanzan ribetes maliciosos, equívocos, escabrosos y hasta escandalosos. Son estos sucesos los que le permiten ejercitar su revancha o venganza de las mujeres, ya que en todos ellos los hombres son manipulados, estafados o engañados, saliendo siempre mal parados de las distintas situaciones. La incursión del relato en estos incidentes, tan llamativos, arman la trama del resarcimiento femenino anunciado en el comienzo de su historia. Muestra así un proto-feminismo, con su cuota de extrañeza y absurdo. Y, desde luego, también de divertimento y ficción, enredos y engaños, como cuando viste de monja

a un sirviente mulato del convento, quien “hablaba en falsete” (161) para llevarlo al torno de los endevotados, fragmento digno de una comedia de la época áurea. Estos momentos, que Úrsula llama “disparates” y “divertimentos”, tienen conexión con un tipo propio de la literatura medieval, el de la *monja rebelde*, como en el *Decamerón* de Boccaccio, y también con la figura del “galán de monjas” en la literatura del siglo de Oro, así en Quevedo (Gómez 1990); debió existir una probable vulgata popular sobre estos temas, que la monja chilena asimila a su propia narración.

Úrsula Suárez dice haber sido llamada de “santa comedianta” por la voz divina, como ya adelantamos: “Díjome mi señor y padre amantísimo: ‘No he tenido una santa comedianta y de todo hay en los palacios; tú has de ser la comedianta’; yo le dije: ‘Padre y señor mío, a más de tus beneficios y misericordias, te agradezco que, ya que quieres hacerme santa, no sea santa friona’” (230).<sup>15</sup> Según el *Diccionario de Autoridades*, comedianta/a, es “La persona que representa o recita Comédias en los theatros”. Es posible que Úrsula se piense como actriz en un escenario, al que ha sido empujada, representando, con sus capacidades histriónicas, varios papeles, aunque también es posible que juzgue que su propia escritura esté contaminada de dramatismo en un sentido cómico-jocoso. Pero la risa es un ingrediente poco frecuente en el género vida de monjas.<sup>16</sup> Úrsula es consciente de los efectos de su arte comedianta. Construye así esta escena con el obispo: “Venía su señoría[a] cada ocho días a ver las obras, y a mí me llamaba en especial, hablándome con gran cariño y gustando de las chanzas que le desía, que padecía de hipocondría; yo, por divertírsela, le desía bufonadas y había dar risadas: tanto se divertía de mis frioneras, que cuando no me hallaba en la puerta desía: ‘Dónde está la filósofa?: llámenla’; y se quedaba a solas conmigo” (243). También representa a las otras religiosas como un público admirado por sus habilidades para contar, hacer chanzas y provocar diversión. Remata cada historia con su risa: “yo estaba de risa reventando, que no hallaba cómo disimularlo” (186), “de todo había risa” (190).

La risa tiene un componente disruptivo, y hedonista, altamente emotivo, que entra en franca confrontación con el ámbito de control y sujeción de la vida monacal, donde lo usual son los estados sufrientes o melancólicos, como los que encontramos en la madre del Castillo, entregada a persistentes padecimientos, propios de la *imitatio Christi*. Este rasgo particular del relato de Suárez puede ser leído como un antídoto al ámbito de temor que la rodea, como sostuvimos al comienzo. Y, desde luego, es un elemento diferente en estas vidas, donde el peso de la enfermedad, el martirio y la penitencia es lo usual, y los momentos de gozo están asociados, exclusivamente, al encuentro o vuelo místico.

15. Francisco de Asís se designara a sí mismo en sus obras como “juglar de Dios” (Ferrús 2004).

16. Ana de San Bartolomé (1549-1626), hace alusiones a este tipo de situaciones en su vida, ver Walker en Broomhall (2017: 278).

Más allá de las fórmulas que debe respetar en el uso de un género pautado por las convenciones, Úrsula Suárez no parece atenerse a modelos de ejemplaridad. Su relato produce un paradójico efecto de extrema sinceridad y paralelo fingimiento, de apropiación de motivos y tópicos —a veces respetados, otros invertidos—, y al mismo tiempo, una gran determinación para manejar su pluma. La autobiógrafa por mandato se convierte así, página tras página, en una narradora emergente, que pauta su propia voz y administra su deseo de escritura, en un contexto de afectos vigilados.

## Bibliografía

- AHMED, Sarah, *La política cultural de las emociones*, trad. Cecilia Olivares Mansuy, México, UNAM, 2014 [2004].
- ARENAL, Electa, y Stacey SCHLAU, *Untold sisters. Hispanic Nuns in their own Works*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989.
- ARENAL, Electa, y Stacey SCHLAU, "Stratagems of the Strong, Stratagems of the Weak: Autobiographical Prose of the Seventeenth-Century Hispanic Convent", *Tulsa Studies in Women's Literature*, IX, 1 (1990), pp. 25-42.
- BARANDA LETURIO, Nieves, y Anne J. CRUZ (eds.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, Madrid, UNED, 2018.
- BARANDA LETURIO, Nieves, y M. Carmen Marín Pina (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita en los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2014.
- BROOMHALL, Susan (ed.), *Early Modern Emotions. An introduction*, Nueva York, Routledge, 2017.
- CÁNOVAS, Rodrigo, "Úrsula Suárez (monja chilena, 1666-1749): la autobiografía como penitencia", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 35 (1990), pp. 97-115.
- CÁNOVAS, Rodrigo, "Úrsula Suárez, la santa comedianta del Reino de Chile", en Manuel Ramos Medina (comp.), *El Monacato femenino en el Imperio español*, México, Condumex, 1995, pp. 407-414.
- CASTILLO, Madre Francisca Josefa de la Concepción, "Vida de la V.M. Francisca Josefa de la Concepción, religiosa del convento de Sta. Clara de la ciudad de Tunja en el Nuevo Reyno de Granada. Escrita por ella misma por orden de sus confesores", en *Su vida*, ed. y pról. Ángela Inés Robledo, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007, pp. 1-277.
- COLOMBI, Beatriz, "La respuesta y sus vestidos tipos discursivos y redes de poder en la Respuesta a Sor Filotea", *Mora*, núm. 2 (1996), pp. 60-66.
- COLOMBI, Beatriz, "Fama, pasión y razón en la carta de Monterrey de sor Juana Inés de la Cruz", *Caracol*, núm. 10, (2015), pp. 240-263.
- DE LAURETIS, Teresa, "La tecnología del género", *Mora*, núm. 2 (1996), pp. 6-34.
- DELUMEAU, Jean, *El miedo en Occidente. Siglos XIV-XVIII. Una ciudad sitiada*, Madrid, Taurus, 1989 [1978].
- DELUMEAU, Jean, *La confesión y el perdón*, Madrid, Alianza, 1992.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz, *Discursos cautivos: convento, vida, escritura*, Valencia, Universidad de Valencia, 2004.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz, "Yo había querido quemar aquellos papeles... 'Escritura de vida, convento e historiografía literaria (siglos XVII-XVIII)", en Beatriz Ferrús y Ángela Robledo (coords.), *Voces conventuales. Escritura y autoría femeninas en Hispanoamérica (siglos XVII-XVIII)*, Alicante, Cuadernos de América sin nombre-Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2019, pp. 19-48.
- FOUCAULT, Michel, *Tecnologías del yo*, Buenos Aires, Paidós, 1990.

- FOUCAULT, Michel, *Los anormales*, Curso en el Collège de France (1974-1975), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007 [1999].
- FRANCO, Jean, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, El Colegio de México-FCE, 1993 [1989].
- GINZBURG, Carlo, “Lo alto y lo bajo. El tema del conocimiento vedado en los siglos XVI y XVII”, en *Mitos, Emblemas e Indicios: Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1994, pp. 94-116.
- GLANTZ, Margo, “Labores de manos: ¿Hagiografía o autobiografía?”, en Sara Poot Herrera (ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, México, El Colegio de México, 1993, pp. 21-35.
- GÓMEZ, Jesús, “La tradición literaria del galán de monjas”, *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 81-91.
- GREENBLAT, Stephen, *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1980.
- HERPOEL, Sonja, “Suplico a los que me oygan... o el arte retórico de una campesina”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, 2 vols., I, pp. 456-465.
- HERPOEL, Sonja “Transgresión y seducción: textos de monjas hispánicas”, *1616: Anuario de Literatura Comparada*, núm. 3 (2013), pp. 233-248.
- JESÚS, Isabel de, “Autobiografía”, en Francisco Ignacio, *Vida de la venerable madre Isabel de Jesús, recoleta agustina, en el convento de San Juan Bautista de la villa de Arenas. Dictada por ella misma y añadido lo que falta de su dichosa muerte*, Madrid, Francisco Sanz, 1672, pp. 1-344.
- JESÚS, santa Teresa de, *Libro de la vida*, Madrid, Penguin Random House, 2015.
- LAGOS, María Inés, “Cumplir con la obediencia al padre: género y clase en la *Relación autobiográfica* de Úrsula Suárez”, *Memoria. Revista de Estudios Biográficos*, núm. 3 (2006), pp. 57-76.
- LAVRIN, Asunción, *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España*, trad. Alejandro Pérez-Sáez, México, FCE, 2016 [2008].
- LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas. Autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los siglos de oro*, Madrid, Iberoamericana, 2019.
- LUDMER, Josefina, “Tretas del débil”, en P. González y E. Ortega (comp.), *La sartén por el mango*, Río Piedras (Puerto Rico), Huracán, 1984, pp. 47-54.
- LUX-STERRITT, L., “Divine Love and the Negotiation of Emotions in Early Modern English Convents”, en C. Bowden and J.E. Kelly (eds.), *The English Convents in Exile, 1600-1800: Communities, Culture and Identity*, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 229-245.
- McKNIGHT, Kathryn, *The Mystic of Tunja: The Writings of Madre Castillo, 1671-1742*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1997.
- MURIEL, Josefina, *Cultura femenina novohispana*, México, UNAM, 1982 [1946].
- MOLLOY, Sylvia, “Identidades textuales femeninas: estrategias de autofiguración”, *Revista Mora*, núm. 12 (2006), pp. 68-86.
- MYERS, Kathleen Anne, “The Addressee Determines the Discourse: The Role of

- the Confessor in the Spiritual Autobiography of Madre Maria de San Joseph (1656-1719)", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIX (1992), pp. 39-47.
- MYERS, Kathleen Anne, "'Miraba las cosas que desía': Convent Writing, Picaresque Tales, and the *Relación autobiográfica* by Úrsula Suárez (1666-1749)", *Romance Quarterly*, XL, 3 (1993), pp. 156-172.
- MYERS, Kathleen Anne, *Neither Saints nor Sinners: Writing the Lives of Women in Spanish America*, Nueva York, Oxford University Press, 2003.
- PRATT, Mary Louise, *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, trad. Ofelia Castillo, Buenos Aires, Editorial de la Universidad de Quilmes, 1997.
- QUISPE AGNOLI, Rocío, "Espiritualidad colonial y control de la escritura en la *Relación autobiográfica* (1650-1730) de Úrsula Suárez", *Anales de Literatura Chilena*, II, 2 (2001), pp. 35-50.
- QUISPE AGNOLI, Rocío, "Mujeres en papel y tinta: identificación, automodelaje y remodelaje en el archivo colonial", *Exlibris*, núm. 7 (2018), pp. 45-59.
- SARRIÓN MORA, Adelina, *Sexualidad y confesión: la solicitud ante el Tribunal del Santo Oficio (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Alianza, 1994.
- ROSENWEIN, Barbara H., *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2006.
- SUÁREZ, Úrsula, *Relación autobiográfica*, prólogo y edición crítica de Mario Ferreccio Podesta; estudio preliminar de Armando de Ramon, Santiago de Chile, Edición Universitaria, 1984.
- URREJOLA, Bernarda, "'Debemos cre[e]r que a los señores sa[c]erdotes los alumbraba Dios': crítica velada a los confesores en dos religiosas chilenas, Úrsula Suárez y Dolores Peña y Lillo (siglo XVIII)", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 67 (2008), pp. 169-188.
- VALDÉS, Adriana, "Escritura de monjas durante la colonia: el caso de Úrsula Suárez en Chile", *Mapocho*, núm. 31 (1992), pp. 149-166.
- VALDÉS, Adriana, "Sor Úrsula Suárez (1666-1749): en torno a su cuerpo", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 62 (2003), pp. 183-204.
- WEBER, Alison, "El convento como comunidad emocional: la suavidad de María de San José (Salazar)", *Revista de Espiritualidad*, LXXIX (2020), pp. 477-502.



# Antonia de Cabañas en su oratorio, solitaria y de todos conocida

**Ángela Inés Robledo**

Universidad Nacional de Colombia  
airobledop@unal.edu.co

Recepción: 11/05/2022, Aceptación: 08/11/2022, Publicación: 31/12/2022

## Resumen

Este artículo sobre la hagiografía de la beata de la Nueva Granada, Antonia de Cabañas, escrita por su confesor Diego Solano, se ocupa de dos temas. El primero, mostrar cómo esta vida se inscribe en la tradición de las biografías de santas y beatas europeas de España y Europa que circularon desde el medioevo. Escrito con lenguaje barroco y las intenciones de predicar, Solano construye un personaje modelo que enseña cómo debe vivir una católica del siglo XVII y pone a Tunja y el Nuevo Mundo en el mapa de la fe y la devoción. El segundo, mostrar que Antonia, al escoger ser beata y, por lo tanto, ser piadosa por fuera de una orden religiosa, creó un espacio singular en el cual desarrolló su propia espiritualidad y su subjetividad.

## Palabras clave

Literatura conventual; beatas; literatura de la Nueva Granada.

## Abstract

*English Title.* Antonia de Cabañas, Lonely and Known to All.

This article on the hagiography of the New Granada blessed Antonia de Cabañas, written by her confessor Diego Solano, deals with two themes. The first is to show how this life is part of the tradition of the biographies of saints and blessed from Spain and Europe that circulated since the Middle Ages. Written with baroque language and the intentions of preaching, Solano builds a model character that teaches how a Catholic woman of the XVII Century must live and places Tunja and the New World on the map of faith and devotion. The second, to show that Antonia, in choosing to be blessed and,

therefore, to lead a pious life outside a religious order, created a singular space in which she developed her own spirituality and subjectivity.

### Keywords

Convent literature; Blessed women; New Granada literature.

Al entierro de Antonia de Cabañas, de treinta y ocho años, y muerta en “olor de santidad” el lunes 28 de marzo de 1667,

Acudió la nobleza de la ciudad acompañando a su Corregidor y Justicia Mayor don Joan Bapthista Valdés, Capitan de Corazas en los Ejércitos de Cataluña. Siguiéronse las sagradas religiones: a la de San Agustín, asistió el Muy Reverendo Padre Maestro Fray Alonso de Borja, dignissimo Provincial de su Provincia. Siguióle en forma de hermandad la Venerable, docta y ilustre Cleresía, todos con sobrepellices, estolas y demás insignias de hermandad; a quien acompañaron las demás cofradías con sus estandartes, e insignias con numeroso gentío. Más lo que mayor ternura causava era el ver, casi a todo el pueblo de Soracá que acudió con todos sus Cantores y música con las insignias de sus Cofradías, velas, y achas de cera blanca encendidas: todos llorando. Las indias tendido el cabello con mantas negras, que es el luto que estos pobres usan. Acordabanse de su bienhechora, y no podían reprimir los suspiros: miraban difunta a quien les avia servido de madre, consuelo, enfermera quando les assitia en su pueblo; y pagavanselo con abundantes lágrimas que derramaban unos y otros. Se conmovían al llanto. Refiriendo entre ellos en la lengua que hablan. Lo que le devian, sin poder el sentimiento que mostravan el acavar de expresarlo. Ya los enfermos que avia con sus propias manos curado, la echavan de menos para las enfermedades futuras; ya los pobres empezaban a sentir las ambres, que con sus limosnas no avian en delante de tener alivio; los afligidos se lamentaban huérfanos ya de su consuelo. Con este reconocimiento y lágrimas de agradecimiento, acompañaban el venerable cuerpo de quien antes de morir vivía siempre amando a sus próximos; cuydaba en aquella hora del pan que avían de dar a sus pobres y queridos indios de Soracá; conociendo por luz superior que avian de asistir muchos a su entierro (Solano *ca.* 1670: 348, 349).

Algunos habitantes de Tunja, donde en 1629 había nacido esta beata, hija de Alonso Rodríguez Cabañas y Catalina Montero y Padilla, muy devotos de San Agustín, Padre y Doctor de la Iglesia, acudían a ese funeral por venerarla, otros por ver a la que no conocían. Unos alababan su fama, otros sentían su pérdida y otros mas prudentes temían que Dios, enojado de nuestras ingratitudes imbiara otro nuevo azote, pues avia castigado la Ciudad, que ya lo sentía con la privación de tal prenda: los otros aunque temían el castigo merecido por nuestros pecados, llamándola que era un ángel, y una santa con christianas confianzas, en la divina misericordia esperavan que en el Cielo avía de rogar a Dios con mayor seguridad por su Patria (Solano *ca.* 1670: 350).<sup>1</sup>

¿Por qué tanta fascinación por Antonia? ¿Por qué fue conocida por todos? ¿Quién o quiénes, además del padre Diego Solano, su confesor y autor de “Vida ilustre en Esclarecidos ejemplos de Virtud de la Modestissima y Penitente Virgen Doña Antonia de Cabañas”,<sup>2</sup> que incluye la narración de su sepelio, la hicieron respetada y querida entre ricos y pobres? ¿Por qué y cómo construyó Solano la imagen ejemplar de Antonia? ¿Qué perseguía esta mujer con sus actos piadosos además de acercarse a Dios? ¿Cómo vivió su cotidianidad de ermitaña que además se ocupaba de servir a los pobres y a los indígenas? ¿Cómo se relacionó con las autoridades eclesiásticas de Tunja?

1. Las transcripciones de los apartes del manuscrito de Diego Solano son de mi autoría y se hicieron siguiendo las normas de edición y transcripción que recopilaron el profesor José Manuel Ruiz Asencio y sus colaboradores para el Curso de Paleografía dictado en la Fundación Sánchez Albornoz de Ávila. Estas normas están basadas en Aramon Serra (1944), Arribas Arranz (1965), Millares Carlo y Ruiz Asencio (1983); en *Travaux préliminaires* (1984).

2. El manuscrito “Vida ilustre en esclarecidos ejemplos de virtudes de la modestissima y penitente virgen doña Antonia de Cabañas”, fue escrito hacia 1670 por el sacerdote jesuita tunjano Diego Solano (1624-1685). Este documento consta de 364 folios. Hay dos copias en microfichas en la Biblioteca Nacional de Colombia y una versión digitalizada con el registro RM3, que tiene 368 imágenes (dos de las cuales corresponden al empaste y una guarda y otras dos son guardas de la contraportada) y está disponible en la página web de la misma biblioteca. Este documento es poco conocido; solo han tenido acceso a él expertos que conocen de paleografía y han escrito mínimas referencias sobre él. La obra está conformada por el Libro Primero y el Libro Segundo. En el Libro Primero esboza, en dieciocho capítulos, sucesos de la existencia cotidiana de la beata antes de su muerte y, en los veintidós capítulos del Libro Segundo, cambia el lenguaje que se vuelve poético y más barroco para exaltar las virtudes de Antonia, narrar su fallecimiento y algunas maravillas acaecidas después de éste con digresiones eruditas y doctrinales. Escribe esta parte como un predicador, oficio que bien conocía porque compuso varios sermones (Mercado citado en Del Rey Fajardo, *Biblioteca de escritores*, 655). El primer libro recrea el nacimiento de Antonia en 1629, su educación, los desengaños causados por las muertes de su hermana y de su padre; también describe su práctica de los ejercicios de San Ignacio; también relata que los padres de Antonia querían casarla, la negativa de ésta y su decisión de hacer votos de castidad, pobreza y obediencia. Se detiene en la extrema pobreza de esta mujer, a causa de lo cual se le impidió entrar al convento, en su penitente romería a la virgen de Chiquinquirá, en las tentaciones demoníacas que la atosigaban, en sus constantes enfermedades. El segundo libro presenta una serie de reflexiones sobre las virtudes y prácticas religiosas y ascéticas de Antonia. Cito por este manuscrito con el nombre del autor y señalo el número del folio en el cual aparece la mención.

Las respuestas a estos interrogantes me permiten hacer la lectura de una doble ficción. Una, de la obra de Solano escrita en la Nueva Granada, donde el movimiento de las beatas no tuvo muchas adeptas, para mostrar que es expresión de una peculiar escritura con afán moralizante que sigue modelos prefijados y librescos, calcados de Europa. Otra, del personaje de Antonia de Cabañas que exige una lectura entrelíneas porque la beata se autorrevela de manera tímida en las frases y los pequeños trozos que entregó al confesor, a veces escritos por ella y otras veces de procedencia oral y en sus actos para conectarse con su ser interior.

Comencemos diciendo que los comportamientos poco usuales de una joven de rango social y letrada como Antonia no debían pasar desapercibidos en una ciudad pequeña y observadora de la ortodoxia católica como Tunja. Optar por ser beata, una forma de vida poco conocida por esos lugares, era una osadía. En algún momento sus padres quisieron conseguirle un marido con la ayuda de un fraile agustino y el padre Solano, sabiendo del deseo de ser religiosa de Antonia, le dijo al monje que no tratase el casamiento. El confesor recordaba las palabras de su hija espiritual: “Sabiendo vuestra paternidad lo que pasa en mi alma; jusgo que también sabrá mi resolución: si me hicieran Reyna porque me cassara, lo despreciara todo como un muladar...venia con resolución a pedir a VP licencia para que ya que no entro religiosa hasta que Dios sea servido, escoger por mi esposo a mi señor Jesucristo y hazerle desde hoy voto de castidad (Solano *ca.* 1670: 86, 87). Tras lo anterior y para afianzar su compromiso con Dios, Antonia hizo votos de pobreza, castidad y obediencia, construyó un pequeño monasterio en su casa paterna y continuó viviendo allí. Como sabemos, esa forma de religiosidad era marginal ya que quedaba por fuera de las instituciones eclesiásticas formales como los conventos de clausura. Pero si bien Antonia no estaba sujeta a una comunidad con sus reglas, sí estaba atada a la guía de su confesor el Padre Solano, un jesuita predicador y poeta<sup>3</sup> quien supervisaba sus prácticas piadosas, sus obras de misericordia y apostolado y su deseo de vivir en primera persona y con pasión exagerada los ideales evangélicos y la pasión de Cristo (Brizuela 2021: 15). El Padre Solano, encauzó y modeló el espíritu de Antonia según el carisma jesuita; fue “criada a riesgos de la Compañía”, dice el padre Pedro Mercado (Mercado 1957: I, 416).<sup>4</sup>

Como sabemos, el movimiento de las beatas fue un movimiento místico que se desprendió de una tradición iniciada en el occidente cristiano en el siglo XIV cuando Clara de Montefalco, Angela de Foligno, Brígida de Suecia y

3. El jesuita Pedro Mercado, quien conoció de cerca a Solano en Tunja y Bogotá, nos dice que hacia 1650, después de vivir en Mérida, Solano regresó a Tunja y allí tuvo cargos destacados como Maestro de Novicios y rector del Colegio de la Compañía [entre 1663 y 1666]. En 1671 atendió el nacimiento de la Madre Castillo, según lo cuenta ella misma en *Su vida*. En 1673 se desplazó a Bogotá donde fue profesor y rector de la Universidad Javeriana en 1684 y murió allí en 1685 (citado por Del Rey Fajardo, *Biblioteca de escritores*, 653).

4. Para una ampliación de este tema véase Robledo (2019).

Catalina de Sena revolucionaron el papel de la mujer dentro del cristianismo. Esa tradición medieval respondía a la espiritualidad corporal femenina y a sus peculiares manifestaciones somáticas; por eso, los daños que se infligían las mujeres eran vistos como la negación de sus impulsos sexuales o como escarmiento contras las tentaciones. Las mujeres se consagraban a la *Imitatio Christi* pues creyeron que sus cuerpos eran como el de Cristo: derramaban sangre (menstruación/pasión), alimentaban a los hombres (lactancia/eucaristía), y proporcionaban vida nueva (nacimiento/redención) (Bynum citada en Iwasaki 1993: 601).

Pasado el tiempo esas mujeres conformaron lo que podría llamarse la primera etapa del individualismo femenino, sobre el cual volveremos más adelante, a la que le siguió un “movimiento de unión femenina que, aun dentro de su estatuto de vida común, defiende la soledad individual, la búsqueda de Dios a través de la contemplación, la oración como entrega social, el desarrollo de la feminidad en la maternidad espiritual” (De Maio citado en Pons Fuster 1991: 76).

Esa tendencia espiritual de las beatas llegó a España y encontró muchas seguidoras. Ser beata fue una opción de vida que resultaba atrayente no solo para Antonia de Cabañas, sino para numerosas mujeres católicas tanto en la península como en el Nuevo Mundo. Es conocido que en el siglo XVII en España aumentaron las beatas a causa de factores socioeconómicos adversos que lanzaron a los caminos a los hambrientos, incrementaron las epidemias y aumentaron el bandidaje. Las mujeres se vieron afectadas por esos problemas, dado que dependían de sus padres o maridos, que las sostenían: una mujer podía hundirse económicamente por quedarse huérfana o viuda. De esa manera, acceder a las vías propias de su sexo, convento y matrimonio, se hizo más difícil. Los monasterios de mujeres estaban saturados e ingresar a ellos era engorroso: la mayoría de ellos pedían pruebas de nobleza para entrar y dotes que no siempre se podían conseguir. Pero hay otras razones que explican la escogencia de la vida de beata: algunas mujeres querían cambiar de vida y esta forma de religiosidad les ofrecía esa alternativa; buscaban dar salida a sus frustraciones, sublimar una vida matrimonial poco compensadora o, simplemente, desarrollar de manera más singular sus apetencias espirituales (Pons Fuster 1991: 75).

Las beatas, y esto es importante porque de allí derivaba su capacidad de sobrevivir y de sobresalir o no en ese orden social, provenían de diversas clases sociales y orígenes. Algunas, las de pocos recursos, tenían que trabajar: tejer un telar, lavar ropa, pedir limosna y otras de ellas, por su reconocida virtud, vivían de la caridad y regalos de personas notables que las atendían y les daban dinero para que se sustentaran (Pons Fuster 1991: 79). Muchas de estas mujeres no sabían leer y escribir, y a pesar de ello fueron capaces de adentrarse por caminos espirituales difíciles.

A una de estas beatas, la valenciana Francisca Llopis, su madre le decía: “ni pares, ni crías, ni sirves marido, como tus hermanas” (Panés citado en Pons Fuster 1991: 79), afirmación que muestra que la condición de beata rompía con

lo esperado para una mujer de entonces. Francisca se inició en la vida espiritual, como muchas otras, desde los cuatro o cinco años, cuando dejó traslucir su intención de alejarse del mundo y de dedicarse a la religión: iba con frecuencia a misa y recibir la comunión, el trato con personas espirituales (Pons Fuster 1991: 86), pero no pudo “lograr las ansias, que siempre tuvo de hacer penitencia tan rigurosa como demandava su fervoroso espíritu” (Panés citado en Pons Fuster 1991: 83). Ese deseo de castigo fue compartido por Antonia de Cabañas quien, en vísperas de su muerte, pedía permiso a su confesor para imponerse más castigos y privaciones.

Francisca Llopis fue muy conocida en Valencia en 1612. Este año, la muerte del clérigo Francisco Jerónimo Simón, con el que le unía una estrecha relación personal y espiritual, la catapultó a la fama. A partir de allí, toda Valencia la buscaba, la deseaban conocer y hablar”, aunque ella intentaba eludir esa popularidad (Panés citado en Pons Fuster 1991: 90). Ese magisterio espiritual de Francisca Llopis, que también ejerció Antonia, sobresale del resto de las beatas valencianas estudiadas por Pons. Otra beata de esa ciudad, Ana García Rubio, se ponía en la cabeza una corona que había hecho con agudas espinas (Pons Fuster 1991: 83) y llevaba diversas clases de cilicios, práctica bastante común entre estas mujeres, cuyo día a día se ajustaba a modelos de santidad preestablecidos. Otra beata, Elena Martínez, nos cuenta Pons, lamía las llagas de un enfermo, tras lo cual sentía bastante gozo (Pons Fuster 1991: 84); Antonia de Cabañas hacía algo similar. Ana de Medina, cuya vida está llena de precocidades y desmesuras, dedicaba diez horas a la oración; de esa manera experimentaba frecuentemente los arrobos, los éxtasis, así estando sana como enferma (Pons Fuster 1991: 94), al igual que la beata tunjana.

Sofía Brizuela señala que el movimiento beato alcanzó un elevado desarrollo y complejidad a ambos lados del océano. Tanto en la península ibérica como en los virreinos de Nueva España y Perú se dieron numerosos casos de beatas, cuyas historias siguen un modelo estereotipado de santidad, sobre lo cual hay una notable producción historiográfica. El estudio de esos relatos se enriqueció en América al pensarlos en relación con el entorno que los produjo. Pero el modelo no se alteró. No sucedió lo mismo en el Nuevo Reino de Granada, como veremos.

Según Fernando Iwasaki en Lima aparecieron santos entre 1580 y 1620 y la más importante de ellos fue Santa Rosa de Lima quien, al igual que Santa Teresa de Jesús, que dejó una enorme impronta en su ciudad, Ávila, fue conocida y venerada por todos en su lugar de origen. A imagen de la usanza española la educación femenina en la colonia se inspiraba en manuales llenos de ignorancia y misoginia que imponían discreción, sancionaban la supuesta incontinencia de las mujeres, proclamaban su inferioridad respecto de los hombres, aconsejaban mantenerlas ágrafas, y recomendaban vigilar sus lecturas para que no extraviaran por las ficciones de las obras de amor cortés: los libros eran una potencial fuente de transgresión (Iwasaki 1991: 582). Las beatas que se consagraban al

servicio divino, a su manera, retaban esa cultura de control del cuerpo femenino. En efecto, Rosa de Santa María no aceptó el matrimonio, urdido por su familia, rehusó la clausura y vistió hábito de terciaria (Iwasaki 1991: 583). Esas mujeres que no estaban bajo control alguno, resultaban extrañas, como ya dijimos y, por lo tanto, sospechosas para la Inquisición, de suerte que algunas fueron investigadas y condenadas por su cercanía con el iluminismo y otras corrientes no ortodoxas. La mentalidad que castigó a esas mujeres no estaba capacitada para comprender que ellas eran producto de la mentalidad colectiva de la época y a la vez sus intérpretes más intransigentes. Su pecado no fue otro que acercarse a una ortodoxia exagerada en tiempos de eufemismos místicos y fervores radicales, alimentados por una serie de lecturas, iconografías y tradiciones (Iwasaki 1991: 607). Así, los éxtasis y arrobos de Rosa debieron ser un acicate para la contemplación que instaba a otras mujeres a llevar una vida como la de ella, pero también para las comidillas y la emulación. Empezaron a verse en Lima mujeres que vieron esa peculiar religiosidad como una vía de escape válida para liberarse de tareas y roles que las agobiaban (Iwasaki 1991: 584). Todas fueron seguidoras de Teresa de Ávila. El Perú de los siglos XVI y XVII, como hemos señalado, reprodujo en el día a día y en su imaginario cultural todas las supercherías y prácticas españolas de la época. En ese contexto, debemos decir que Rosa cumplió con la ley hasta la exageración. (Iwasaki 1991: 597). Al igual que Lima, la ciudad de los Reyes, Tunja tenía un carácter conventual y la vida se regía por las fiestas de guardar, los rezos y las campanas que marcaban el ritmo de las horas, los días y los años (Iwasaki 1991: 601).

En México, por su parte, las beatas imitaron las vidas de Catalina de Siena, santa Rosa de Viterbo, la venerable Juana de la Cruz y Rosalía de Perdomo, que fueron muy seductoras para mujeres que vivían en el mundo. A modelos se agregan las hagiografías de Santa Teresa de Jesús, Santa Rosa de Lima, María Jesús de Ágreda que se difundieron ampliamente en América por medio de la literatura impresa. Así, las beatas mexicanas dieron a conocer su deseo de ser o parecer santas por medio de signos visibles, imitados de esa santidad sacralizada. Algunas de esas formas externas de piedad fueron rezos, utilización de imágenes, asistencia a procesiones y ceremonias, el ascetismo y la mortificación extremos (largos tiempos sin comer o usaban cilicios) (Rubial García 2006: 86). Varios eclesiásticos forjaron modelos para las laicas, a partir de una hagiografía ejemplar, como sucedió con Diego Solano en Tunja.

En la Nueva Granada, la tierra de Antonia de Cabañas, hubo pocas beatas. En la colonia hubo un beaterio en Cali, pero no hay estudios que nos informen sobre él, ni acerca de otros espacios similares. Sí sabemos de unas pocas, muy pocas, mujeres laicas que consagraron la vida a Dios en su hogar. El estudio de estas mujeres es difícil porque, como anota Sofía Brizuela, no eran parte de instituciones que guardaban sus fuentes documentales (Brizuela 2021: 15). El cronista Juan Flórez de Ocáriz nos cuenta que en Chiquinquirá vivió la beata María de Ramos, nacida en España, quien participó directamente del suceso “maravi-

lloso” acaecido en esa ciudad <sup>5</sup> en 1586: la restauración del lienzo de la Virgen de Nuestra Señora del Rosario, que estaba deteriorado, que fue el primer milagro oficialmente reconocido por la Iglesia en estas tierras. Los dominicos, como señala Plata Quezada, tenían a su cargo la pintura y habían sembrado los principios religiosos de la espiritualidad mendicante, a partir de los cuales se crearon varias asociaciones o hermandades como la cofradía de la Virgen del Rosario, fundada en 1558 (Plata Quezada citado en Brizuela 2021: 25).

Una de estas congregaciones fue la llamada “Beatas de santa Catalina de Siena” conformada por varias mujeres como Catalina de Jesús Nazareno, hija del encomendero Juan de Mayorga y Margarita de San Agustín cuya historia es la que ocupa más espacio en el *Libro Primero de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada* de fray Alonso de Zamora, escrito entre 1691 y 1695. Otra beata, Margarita Verdugo, tunjana, creció en el convento de Santa Clara, donde vivía una tía suya monja, y murió en 1692. Zamora cuenta que al salir del claustro a la casa de sus padres Margarita se entretenía en leer cuantos libros le caían a las manos, los cuales devoraba ocultamente. Después de algún tiempo Margarita, muy seguramente contra su voluntad, decidió suspender la lectura de libros profanos y dedicarse a las prácticas virtuosas. “Enmendóse”, nos recuerda Soledad Acosta de Samper (Acosta 1892: 167). Para Zamora, la lectura de libros profanos era una tentación del demonio (Zamora citado en Brizuela 2021: 28). Este mismo cronista subraya el valor del encierro como ámbito clave para la honradez, y refiere que la casa paterna fue una continuidad del convento que pareció haberse trastocado con una actitud incompatible con la sumisión y el decoro que debían adornar el desempeño femenino. Al final de sus días, Margarita Verdugo tomó el hábito dominico como terciaria. El relato de la cotidianidad de Margarita revela a una persona de gran actividad que combinaba la vida de piedad con la ascesis, la lectura asidua, la caridad y la plática con personas interesadas en su consejo y sabiduría. Margarita unió la vida contemplativa con la activa y se constituyó en una prolongación en femenino del ideal dominicano (Brizuela 2021: 30-31).

5. En el siglo xvi los frailes dominicos realizaron expediciones de evangelización en el centro de lo que es Colombia. Levantaron para la administración de los colonos, los indígenas y esclavos y una capilla en Suta, hoy Boyacá. Posteriormente, se dotó a la capilla de un cuadro o lienzo de la Virgen del Rosario, advocación promulgada por los dominicos. El pintor colocó a san Antonio de Padua y a San Andrés. En 1562 la imagen ya estaba en la capilla y permaneció hasta 1574 cuando se deterioró a causa de la humedad. Por ese motivo, fue llevada a un oratorio a la población de Chiquinquirá. La crónica señala que en el año 1586 María Ramos decidió reparar el oratorio y el lienzo maltratado. Esta beata diariamente le pedía a la Virgen del Rosario que se manifestara. El 26 de diciembre de 1586 vio que la figura brillaba con resplandores y la imagen estaba restaurada con sus colores originales y sin rasguño alguno. Desde entonces comenzó la advocación conocida como “Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá”, que es la patrona de Colombia. En Flórez de Ocariz (1674).

## Diego Solano escribe una hagiografía estereotipada

La última vez que Antonia de Cabañas vio al padre Solano se despidió de él para irse al pueblo de Soracá, donde vivían su hermano el cura Esteban de Cabañas e indígenas a quienes ella socorría y daba enseñanzas religiosas. “A pocos días le dio el achaque, de que murió, y por otro peligroso que yo padecía, no tuve la dicha de hallarme a su cabecera”. En esa ocasión, Antonia le pidió licencia para ayunar (Solano *ca.* 1670: 185). Esta narración sobre la comunicación espiritual entre el confesor y Antonia antes de la muerte de ésta nos revela el rasgo principal de esta beata: su deseo de padecer de manera exagerada. Para ella, los suplicios fueron gratificantes. Como sabemos, el amor cristiano evoca una pasión y un sacrificio; por lo tanto, allí la regeneración y la muerte se disputan el poder y el placer se mezcla con el displacer. Antonia estaba convencida de que a través del dolor, de la muerte y del aniquilamiento del cuerpo se consigue el amor de Dios (Bataille 1986: 18).

Solano divide la segunda parte de la hagiografía de Antonia, que es una re-escritura, adornada con lenguaje barroco y digresiones teológicas, de la vida escueta que cuenta en la primera parte, en varios capítulos. Estas secciones, que muestran los hechos y virtudes que el confesor quiere promover y resaltar, llevan los títulos: “De la mortificación que tuvo en sus sentidos”, “De la virtud de la castidad y de su honestidad”, “Del amor y caridad que usaba con el prójimo”, “Devoción que tuvo a la Pasión de Nuestro Señor y un ejemplo raro en que lo mostró”, “Tiene luz del cielo para conocer su muerte”. Pero esta parte no termina con el fallecimiento de Antonia, sucedido en 1667, sino en 1682, cuando el autor hace el inventario de “[...] algunas cosas maravillosas que después de su muerte sucedieron”.

Llama la atención ese disfrute-doloroso que la lleva a cometer crudos actos de autocastigo: Antonia vivía “una soledad bien áspera para batallar contra sus sentidos y contra el demonio. Se convirtió en tirano a lo divino para mortificar su propio cuerpo, siendo él el esclavo y el alma la señora quería tiranizarla”. Esa contienda, nos cuenta Solano, empezaba por el ayuno “No avía vigiliass de sus santos devotos, vísperas de la Virgen Nuestra Señora, fiesta de Cristo Señor Nuestro, y muy particular las quaresmas, que no ayunara a pan y agua muchas veces, y aunque estaba enferma no dispensaba con el ayuno ordinario (Solano *ca.* 1670: 193). Antonia dormía en el suelo sobre una esterilla de esparto y usaba siempre, y según las horas del día y el lugar donde se encontrara, algún instrumento para lastimarse hasta ensangrentar las paredes: se ponía cilicios, que escondía de su criada, hierros con puntas acerada, rallo, que apretaban el fervor con otros de zerda (Solano *ca.* 1670: 195). También solía coronarse con puntas de acero, y a la manera de Santa Brígida, lamía las llagas de una mujer enferma, al igual que lo hicieron otras de las beatas que hemos mencionado aquí.

La pobreza como opción de vida, prometida por Antonia desde joven, fue otro de los rasgos de esta mujer ejemplar, convencida de que su penuria la ayu-

daría a alcanzar más pronto la salvación. La pobreza, junto a la castidad y obediencia fue uno de los votos con los cuales dio inicio a su consagración total a Dios y, desde ese momento, Antonia nació para Dios y “murió para el siglo”. Para Facundo Roca la “muerte ritual” prefiguraba la propia muerte: el abandono del cuerpo, de los bienes materiales, pero también del yo deseante, de sus pasiones y apetitos” (Roca 2021: 203). Esta muerte del pecado que se corresponde con la vida de Dios muestra la oposición entre la vida terrenal y la vida eterna, entre el pecado como muerte y la muerte como vida, que tuvo mucha difusión en la religiosidad barroca (Roca 2021: 202). Antonia hacía labores con su madre y hermanas, las vendía y daba el dinero a los pobres; lo que sobraba era utilizado para mandar a decir misas. Pudiendo Antonia vestir galas de seda y de las mejores telas dada su condición social, se cubría con prendas desechadas y de poco valor. Antonia le decía a su confesor en un trozo que aparece subrayado en la vida: “¿Es posible, le decía a un Niño Jesús, que haya quien se olvide de aquella riqueza eterna por una basura! ¡O esposo de mi alma!, no me hubieras hecho Reyna y señora del mundo, para que con efecto ubiera dejado por vuestro amor, lo que con todo mi corazón y potencias tengo despreciado? Otra vez y mil veces me vuelvo querido mio a offerzer, sin reservar cosa para mí, toda soy tuya, pues vos mi Señor, y Esposo todo Sos mio” (Solano *ca.* 1670: 219).

El diablo la tentaba para que no rezara. A veces el mal se le manifestaba a Antonia por intermedio de personas indeseables que le hacían daño y la incitaban al desasosiego. Pero fueron escasas las ocasiones en que vio al maligno. En uno de esos momentos este asumió la forma de un gato, que es, como señala René Millar Carvacho (2011), una de las formas en las cuales se representa al demonio y que la iconografía se encargó de difundir, sobre todo a través de los grabados incluidos en las obras impresas de demonología y en hagiografías. Esta manera de incitar al pecado en forma de animal se nota más en las vidas de mujeres, aunque, en realidad, no se han reportado numerosos casos de esas apariciones perturbadoras. En todo caso, subraya Millar, en su trabajo sobre las representaciones del demonio en las hagiografías del Perú, las caracterizaciones que predominan en las biografías y autobiografías de los siervos de Dios del virreinato no difieren mayormente de las que circulaban en Europa. Las que hace Santa Teresa en su *Vida* son muy similares a las descripciones que se hacen en América. Ella habla de un demonio de “abominable figura..., de boca... espantable”. Esas son palabras casi idénticas a las que encontramos en las relaciones de las “santas” peruanas, lo cual resulta bastante lógico porque esa y otras obras de Santa Teresa circulaban entre las personas virtuosas del virreinato. Antonia de Cabañas había leído y era admiradora de la santa de Ávila, al igual que casi todas las latinoamericanas empeñadas en la vida ascética y mística (Millar Carvacho 2011: 332-337).

La narración del singular día a día de Antonia deja ver algo de la cotidianidad de las mujeres coloniales y prueba una vez más su obsesiva vocación por alcanzar “del modo más perfecto”, la verdadera vida. Distribuía su tiempo imitando a la virgen María en todos los lugares que frecuentaba: cuando estaba en el templo,

en la oración, en la lección, en la labor de las manos. Se levantaba mucho antes de amanecer, y rezaba varias horas hasta las seis. Luego, iba al convento de san Agustín, oía misa y comulgaba frecuentemente entre semana. Después volvía a su casa, a su oratorio, y gastaba hasta las diez en rezar el oficio de Nuestra Señora y otras devociones. Lo que le sobraba de tiempo lo gastaba en leer vidas de santos y lo más frecuente era repasar la *Guía espiritual* que compuso Luis de la Puente. Desde las diez labraba cosas que servían en las iglesias, al culto divino; o hilaba, o acudía a hacer lo que le encargara su madre...Hacia el mediodía tomaba unas dos onzas de comida; después, volvía a sus ejercicios; rezaba el oficio de la Santísima Trinidad y de San José, leía libros espirituales hasta las tres preparándose para la oración en la cual gastaba una hora puesta en cruz; después, iba a hilar y labrar con su madre. Antes de las avemarías volvía a su oratorio para rezar a solas durante tres horas; después rezaba el rosario con sus deudas y gastaba el tiempo en otras devociones hasta las doce de la noche y se despertaba en la madrugada para rezar jaculatorias (Solano *ca.* 1670: 155, 156, 157).

Antonia unió la vida contemplativa con la ayuda a los demás. Esto último es muy valorado por el padre Solano para quien una vida santa sí podía ser una vida inmersa en el mundo. Tal actitud podría explicarse porque hacia la época que nos ocupa, como afirma Facundo Roca, el clero regular comenzaba a perder peso dentro de la sociedad y la propia iglesia. De esa suerte, “la muerte al mundo” de la mística renacentista y tardomedieval ya no resultaba tan atractiva ni seguía siendo el modelo único de santidad. Comenzaba lentamente a revalorizarse el papel del clero secular y a perfilarse la posibilidad de una santidad involucrada con lo terrenal (Roca 2021: 206). Dice Solano, “¿Quien vio a doña Antonia ser una en la soledad de su retiro, toda engolfada en las suavidades de su divino esposo, que no la admiró al cuidar por el remedio de sus próximos?. Ella ajuntava a los niños y niñas en su casa y les enseñaba las oraciones y doctrina christiana con mucho amor y suavidad. La que llamaba a rezar a sus iguales el Rosario de Nuestra Señora la Virgen Santissima con otras devociones era Antonia, la que fervorossa les avisaba la noche antes que se previnieran para comulgar al día siguiente (Solano *ca.* 1670: 251).

Los pobres tuvieron en Antonia de Cabañas a una madre y ninguno se iba de su presencia sin el alivio de la limosna. “Cuando venían de noche a pedirle a la puerta, ella acudía con diligencia a la ventana para dársela: no fuera que si se retardaba se ausentara el Esposo que llamava a sus puertas en su pobre: para esto sabía que avía ventana en su casa, que solo la abría para socorrer a los pobres” (Solano *ca.* 1670: 251). Todo lo entregaba a los menesterosos, pero desplegaba aún más generosidad con los indios que habitaban el curato de Soracá, a cargo de su hermano. Dice Solano: “siendo la pobre gente de los indios de su natural yngratos al beneficio estaban tan reconocidos a lo que les hacia doña Antonia como si con ellos les hubiera mudado las inclinaciones”. Cuando Antonia volvía a Tunja tras pasar temporadas en el pueblo, los nativos demostraban “con su tristeza, la soledad en que quedaban. En las pestes y varias enfermedades que padecían, era admirable

Doña Antonia en el regalo y cariño” (Solano *ca.* 1670: 255). Añade el confesor, “En sabiendo que alguno estava enfermo, luego les mandava a hacer comida y cena y muchas veces con sus propias manos. Visitávalos en sus pobres chozas y ella misma les aplicaba los remedios, iguales a su rusticidad y pobreza; cuando estaban de peligro les alentava y juntamente les ayudaba y enseñaba a que se dispusieran para recibir los Santos Sacramentos. Fatigada del cansancio, llenavales de regalos que podía repartírselos con amor, y los consolava con mil agrados (Solano *ca.* 1670: 256). La dedicación a los aborígenes, por tratarse de sujetos propios de América, crea una diferencia, quizás la única, entre el relato de la vida modelo de esta mujer neogranadina con las historias de beatas españolas.

Habiendo señalado lo anterior, se puede decir que la hagiografía de Antonia de Cabañas es un texto que recrea una santidad estereotipada que emana de varias fuentes. Como primera medida, lo dicho y contado por Antonia al padre Solano que no solo resulta de sus vivencias (¿reales, imaginarias, leídas?), sino de la lectura de textos piadosos que moldearon la imagen de sí que quería proyectar. Antonia conocía las Sagradas Escrituras, *La imitación de Cristo* de Tomás de Kempis, que tuvo un papel fundamental para la religiosidad laica; *La diferencia entre lo temporal y lo eterno* del jesuita español Eusebio Nuremberg; *La Guía espiritual* del Padre Luis La Puente, autor también de *La vida maravillosa de doña Marina de Escobar*, que muy seguramente leyó Antonia y del cual podríamos encontrar rastros en el relato (Poutrin 2007: 127-129). Los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio también fueron fundamentales para la formación y el desarrollo de su vida espiritual. Las prácticas creadas por Loyola deben hacerse en soledad; por ello Antonia se retiraba a Soracá, el paraje donde habitaban muchos indígenas, “para mejor hablar con Dios y que le hablara al corazón” (Solano *ca.* 1670: 61). También Antonia leyó vidas de santas como Santa Brígida de Suecia, Santa Teresa de Ávila, Catalina de Sena, supo de la existencia de otras laicas consagradas y mujeres canonizadas cuyos ejemplos siguió al pie de la letra. Solano, por supuesto, debió leer esas y otras biografías ejemplares que compartió con Antonia como parte de su orientación cristiana.

La más importante de ellas, santa Rosa de Lima, que murió en 1617, fue muy popular y por ello conocida por Antonia quien, quizás, leyó alguna de las varias hagiografías que se hicieron sobre ella en Europa como parte de la campaña para lograr su canonización, que tuvo lugar en 1671, dos años después de la muerte de Antonia. Una de esas vidas, la más conocida, fue la del jesuita alemán Leonard Hansen que se publicó en 1664 en latín. Esta proliferación de publicaciones sobre Rosa en el Viejo Mundo significó que era considerada como un símbolo del triunfo católico en las alejadas y aún misteriosas tierras americanas. Su canonización reforzaba el intento de construir un espacio sagrado común para defender el catolicismo frente a la extensión del protestantismo y las amenazas musulmanas. España y Portugal tomaron el culto de la santa indiana como un signo triunfal de la cristianización de América, de su confirmación como monarquías místicas y de su labor contra los idólatras, los herejes y los judíos. En particular, la Corona de Es-

paña reafirmó su convicción de defensora de la fe, de la perfección del catolicismo y de su repulsión hacia lo herético (Arias Cubas 2020: 84).

Esa defensa de la fe se vincula a hechos políticos. Como explica Ybeth Arias Cubas, el tiempo clave para la última fase de esta causa de canonización, que va de 1668 a 1671, estuvo caracterizado por inestables situaciones externas e internas de la monarquía hispánica. En lo externo, el contundente dominio militar francés de la época que provocó ataques bélicos sucesivos entre ambas coronas trajo consigo las consecuentes derrotas españolas y la ruptura del monopolio comercial atlántico con el tratado de comercio anglo-español, lo que implicó un enfrentamiento militar entre las monarquías de Inglaterra y España.

Debido a ello, el aura mística de la monarquía estaba en pie, pero con un impulso de preservación y ya no de hegemonía confesional. Frente a estas circunstancias, la causa de la santa indiana triunfó y tuvo un significado (Arias Cubas 2020: 85).

Solano debía ser consciente de que su obra sobre Antonia, al igual que las hagiografías de Santa Rosa, eran necesarias para reafirmar a España como defensora de la fe. Además, estaba convencido de la importancia de difundir el ejemplo de una “santa viva” que reflejara las expectativas, angustias e inquietudes que asaltaban a los devotos habitantes de Tunja. El terror al infierno, el miedo al pecado, la creencia en la Divina Providencia, en la vida eterna y en los milagros eran convicciones que moldeaban las acciones y el carácter de una persona virtuosa que era cercana y concreta, una vecina, como Antonia de Cabañas. Así se conciliaba el universalismo del mensaje católico con lo específico, con lo cual Antonia venía a ser una intermediaria entre los hombres y la divinidad, entre el ser y el deber ser, entre lo terrenal y lo eterno. Y quedaba convertida en una pieza central dentro del modelo barroco de piedad. (Roca 2021: 200). Además, la vida de Antonia, como todas las hagiografías de santos cuyo origen se remonta al medievo, tiene una estructura cerrada y acabada, con un inicio (el nacimiento), un desarrollo (las acciones, virtudes y milagros) y un final (la muerte) (Rubial 2004: 130). Esta sencillez de la estructura narrativa que facilitaba la labor pedagógica también le sirvió a Solano, empeñado en predicar con la historia de una mujer de todos conocida.

La promoción de una figura local y la difusión de sus virtudes ideales, fueron recursos para crear cohesión social, a la vez que reafirmaron el sentido de pertenencia a la ciudad, que ahora, con la biografía de la beata, tenía un lugar en el mapa de la fe. Los elogios desmedidos del padre Solano a su confesada, “meneral rico de virtudes fue la V. doña Antonia de Cabañas. Un espejo en el cual se miren las almas y se enamoren de esta hermosura e hizo votos para que se eternizara su memoria” (Solano *ca.* 1670: 10), comunes en este tipo de literatura que en la Nueva Granada fue escasísima, fueron otro artificio del confesor para realzar la imagen pública, la que debía ser vista e imitada, del ícono religioso que fue Antonia de Cabañas.

## Antonia de Cabañas y su cuerpo consagrado desde el cual se afirma

“Es el cuerpo de las mujeres el que habla desde un lenguaje arcano de lo sagrado, como también desde una estrategia femenina en que siendo su palabra devaluada, su condición de “extraña” le permite jugar con fenómenos asociados a su cuerpo, el lugar más cercano a la naturaleza y el enigma” (Araya). Las palabras anteriores invitan a reflexionar sobre el lado íntimo del personaje creado por Solano, que apenas se insinúa en su relato: la búsqueda interior de Antonia, la que realizaba en su oratorio que visitaba por las mañanas antes de las diez y por las tardes antes del Avemaría, espacio en el cual “No oía las palabras de los hombres por oír las interiores” (Solano *ca.* 1670: 187).

Se trata de pensar en Antonia habitando ese lugar que no es lugar, como llamaba San Agustín a la interioridad que exige visibilidad; de validar la auténtica soledad de Antonia, esa que tenía la fuerza primigenia que no nos aísla, sino que arroja la existencia humana total en la extensa vecindad de las cosas, como señala Victoria Cirlot (Cirlot 2017: 120). Soledad que no lo es, sino comunión con el todo al que lleva la mística, el camino escogido por Antonia para llegar a Dios. Desde su oratorio, desde su cuerpo y su mundo secreto y profundo, los únicos sitios que le pertenecen. Dice Solano, “Aunque era moradora del mundo con el cuerpo, habitaba con el alma en el cielo: tan enagenada de todas las cosas desta vida, que volaba el alma tras su amado, que parece desfallecía, y perdía del usso de sus sentidos” (Solano *ca.* 1670: 280). En éxtasis, arrobada, Antonia solo dependía de ella porque, como anota Michel de Certeau, su interior es la región donde la voluntad es “dueña de sí misma”. Esa es la región del querer “puro” (psilos, desnudo, simple), sin mezcla de circunstancias que no provienen de él, como un laboratorio en el que se aislara un cuerpo” (citado en Cirlot 2017: 129).

La figura de Antonia en su oratorio es, como señalamos antes, una recreación del arquetipo del anacoreta retirado del mundo para buscar la sabiduría que no se encuentra en los libros, y eso que ella leyó muchos. La beata en soledad que dice, Bendito sea Dios, Padre mío, que no tengo a quien dar gusto en esta vida, sino a Dios (Solano *ca.* 1670: 201) propicia el encuentro con la luz interior que disipa el caos espiritual y la oscuridad para encontrar lo que por estar en la sociedad colonial y barroco perdió o ignoró. De esa introspección pueden resultar más bienes para ella que los que le puede aportar la cultura.

La vida de las beatas, como sabemos, siguió un modelo de santidad que desde el siglo XII el cristianismo venía definiendo: renuncia al mundo material, mortificación de los sentidos, purificación permanente que ayudase a una comunicación más perfecta con la divinidad y desde el siglo XVI, en medio de los convulsionados tiempos de reformas y contrarreformas, una vida de recogimiento y recato, así como una conducción más metódica y controlada de la espiritualidad (Araya 2004). Pero muchas de ellas buscaron una salida a sus necesidades y aspiraciones en un mundo de pocas opciones para las mujeres “persistentes en sus errores”: las inteligentes, las soberbias y las vanidosas” (Araya 2004). Y An-

tonia se distinguía por, al menos, uno de esos rasgos: una inteligencia que maravillaba a su confesor, quien escribe: “quiero advertir que le doto Dios, con uno de los grandes entendimientos, que yo he conozido: y se hecha de ver muy bien en el modo de obrar las virtudes; que en ellas se hallaba con tanta comprehension, claridad y sutileza, de lo mas perfecto; que confieso de mi, que me dexaba admirado” (Solano *ca.* 1670: 174).

Digamos nuevamente que las beatas adoptaron formas alternativas de vida espiritual y personal al hacer un uso práctico del modelo para satisfacer sus opciones de vida fuera de lo establecido para las mujeres (Araya 2004). La opción de llegar por sí mismas a la unión con Dios les permitía dar un significado más trascendente a sus vidas siendo protagonistas de ella, tal como había hecho Santa Teresa de Jesús y como hacía Antonia de Cabañas, a la vez que socavaban las jerarquías eclesiásticas dominadas por los hombres por medio de un igualitarismo espiritual que permitía un aprendizaje por medio de la percepción individual (Perry citada en Araya 2004). Por medio de la oración mental entraban en trance, éxtasis, arrobamientos, y tenían visiones, visitaban el purgatorio, veían a los muertos y recibían sus mensajes. En suma, apelaron a lo irracional, desprestigiado por la cultura y asociado con lo femenino, para ganar estimación, y ser oídas (Araya 2004).

Fue esta una ingeniosa y nueva forma de poder —de influir espiritualmente sobre otros siguiendo y a la vez resquebrajando el modelo aceptado—, es decir, un mecanismo de resistencia que proporcionó salida a muchas restricciones del pensamiento y del comportamiento de las mujeres. Y que con seguridad llamó la atención y creó el deseo de emularla de quienes conocieron a Antonia en Tunja, como las monjas de Santa Clara. Muy lejos de ser tontas, muchas beatas fueron astutas y conscientes de su condición y de sus posibilidades concretas de subsistencia y de existencia (Araya 2004).

Antonia de Cabañas logró ser reconocida por sus relaciones con la comunidad y con algunos eclesiásticos como el confesor y el hermano sacerdote, por su enseñanza de doctrina, su caridad, su fama de mujer buena ideal y de solitaria entregada a la búsqueda de Dios, todo lo cual potenció su autonomía. En efecto, rompió el silencio, a su manera, y no se dedicó al hogar, ni a la maternidad, tareas que se imponían a las mujeres. Antonia realizó con éxito las mediaciones necesarias para llevar adelante su ideal de vida, alejando de ella lo que no pudiera relacionarla con el espíritu libre que definía a las beatas (Brizuela 2021: 31). Además, maravilló con sus milagros después de su muerte.

## Bibliografía

- ACOSTA DE SAMPER, Soledad, “La mujer española en Santafé de Bogotá”, *España Moderna*, LX (1892), pp. 161-168.
- ARAMON SERRA, Ramon, *Normas de transcripción y edición de textos y documentos*, Madrid, CSIC, 1944.
- ARAYA ESPINOZA, Alejandra, “De espirituales a históricas: las beatas del siglo XVIII en la Nueva España”, *Historia* (Pontificia Universidad Católica de Chile), XXXVII, 1 (2004), pp. 5-32, en línea, <[www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-7194200400010000](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-7194200400010000)>.
- ARIAS CUBA, Ybeth, “Los agentes de Santa Rosa de Santa María. Gestores, divulgadores y devotos de la santa indiana en el Viejo y el Nuevo Mundo, siglo XVII”, *Trashumante: Revista Americana de Historia Social*, núm. 16 (2020), pp. 82-103.
- ARRIBAS ARRANZ, Filemón, *Paleografía documental hispánica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1965.
- BATAILLE, Georges, *Erotism. Death & Sensuality*, Trad. Mary Dalwood, San Francisco, City Books Lights, 1986.
- BRIZUELA, Sofía, “Beatas en los márgenes del Imperio: una aproximación a la vida de Margarita Berdugo desde la obra de fray Alonso de Zamora (siglo XVII)”, *Historia y espacio* (Univalle), XVII, 57 (2021), pp. 9-40.
- CIRLOT, Victoria, y Blanca GARÍ (eds.), *El monasterio interior*, Barcelona, Fragmenta Editorial, 2017.
- DEL REY FAJARDO, José, *Biblioteca de escritores jesuitas*, Bogotá, Universidad Javeriana, 2006.
- FLÓREZ DE OCÁRIZ, Juan, *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo e Instituto de Cultura Hispánica, 1990 [1674], 2 vols., en línea <<http://babel.banrepcultural.org/cdm7ref/collectionp-17054coll10/id/251>>.
- IWASAKI CAUTI, Fernando, “Mujeres al borde de la perfección: Rosa de Santa María y las alumbradas de Lima”, *Hispanic American Historical Review*, LXXIII, 4 (1993), pp. 581-613.
- MERCADO, Pedro, *Historia de la Provincia del Nuevo Reino y Quito*, I, Bogotá, Presidencia de la República, Editorial ABC, 1957.
- MILLAR CARVACHO, René, “Narrativas hagiográficas y representaciones demonológicas. El demonio en los claustros del Perú virreinal. Siglo XVII”, *Historia* (Santiago), XLIV, 2 (2011), pp. 329-367.
- MILLARES CARLO, Agustín, y José Manuel RUIZ ASENCIO, *Manual de Paleografía Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, 3ª ed.
- PONS FUSTER, Francisco, “Mujeres y espiritualidad: las beatas valencias del siglo XVII”, *Revista de historia moderna*, núm. 10 (1991), pp. 71-96.
- POUTRIN, Isabelle, “Una lección de teología moderna: la *Vida maravillosa de la Venerable Virgen doña Marina de Escobar (1665)*”, *Historia social*, núm. 57

- (2007: “*Religiosidad femenina y sociabilidad barroca*”, coord. José Luis Beltrán Moya), pp. 127-143.
- QUEVEDO ALVARADO, María Piedad, “Dicciones Inacabadas: los manuscritos de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*”, *Caliope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, XXIII, 2 (2018), pp. 143-163.
- ROBLEDO, Ángela Inés, “La vida de Antonia de Cabañas (1629-1667), beata letrada, fue una vida ejemplar a la manera de la Compañía de Jesús”, en *Voces conventuales. Escritura y autoría femeninas en Hispanoamérica (siglos XVII-XVIII)*, ed. Beatriz Ferrús Antón y Ángela Inés Robledo, Alicante, Universidad de Alicante (*Cuadernos de América sin nombre*, 43), 2019, pp. 93-122.
- ROCA, Facundo, “Morir al siglo o convertir al mundo: modelos de santidad en el Buenos Aires tardocolonial”, *Itinerantes. Revista de Historia y Religión*, núm. 15 (2021), pp. 198-224.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, “Santos para pensar. Enfoques y materiales para el estudio de la hagiografía novohispana”, *Prolija Memoria*, I, 1 (2004), pp. 121-146.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, *Profetisas y solitarios*, México, Universidad Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- SOLANO, Diego, “Vida ilustre en Esclarecidos ejemplos de Virtud de la Modestissima y Penitente Virgen Doña Antonia de Cabañas”, Manuscrito, Bogotá, Fondo Antiguo Biblioteca Nacional de Colombia, ca. 1670.
- Travaux préliminaires de la Commission Internationale de Diplomatie et de la Commission Internationale de Sigillographie*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1984.
- VIGIL, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1986.





“*Yo como madre tengo este oficio...*”.

La comunicación epistolar  
de la VIII condesa-duquesa de Benavente  
como virreina de Nápoles<sup>1</sup>

**Alejandra Franganillo Álvarez**

Universidad Complutense de Madrid  
afranganillo@ghis.ucm.es

Recepción: 30/03/2022, Aceptación: 08/11/2022, Publicación: 31/12/2022

### Resumen

El estudio de la correspondencia personal de la nobleza femenina en los siglos modernos nos ha permitido profundizar en la vida de estas mujeres. Junto a la información de carácter personal, las misivas conservadas desvelan los mecanismos que los miembros femeninos de los linajes desarrollaron a la hora de comunicarse, así como las redes de patronazgo que establecieron solicitando mercedes y privilegios para sus familiares y miembros de sus clientelas, un aspecto menos atendido. En el presente texto nos centraremos en Mencía de Requesens y Zúñiga, VIII condesa-duquesa de Benavente. Entre 1603 su marido fue designado virrey de Nápoles, y desde entonces Mencía residió en la ciudad italiana hasta 1610, ejerciendo como virreina. A través de la correspondencia que generó durante estos años, analizaremos las redes epistolares que forjó con la corte pontificia con el propósito principal de asegurar el futuro de sus hijos, incidiendo en su obligación materna.

### Palabras clave

Cartas; virreinas; Nápoles; patronazgo; maternidad; condesa-duquesa de Benavente; siglo XVII.

**1.** Acción financiada por la Comunidad de Madrid a través del Convenio Plurianual con la Universidad Complutense de Madrid, en su línea de Estímulo a la Investigación de Jóvenes Doctores, en el marco del V PRICIT (V Plan Regional de Investigación Científica e Innovación Tecnológica) en el marco del proyecto *Élites y agency femenina al servicio de la Monarquía Hispánica (siglos XVI y XVII)*. (ELITFEM) [ref. PR27/21-024]. También se ha realizado en el marco del Grupo de investigación UCM “Élites y agentes en la Monarquía Hispánica: Formas de articulación política, negociación y patronazgo (1506-1725)” [GR 105/18].

**Abstract**

*English Title.* “*Yo como madre tengo este oficio...*”. The correspondence of the VIII countess-duchess of Benavente as vicereine of Naples.

The study of the personal correspondence of noblewomen in Early Modern times has allowed us to analyze in more detail their lives. In addition to personal information, letters that have been preserved reveal the strategies developed by these women, as well as the patronage networks that they were able to establish by requesting dignities and favors for members of their families and their clientage. However, this aspect has been less studied. For this reason, we will focus on Mencía de Requesens y Zúñiga, the VIII Countess-Duchess of Benavente. In 1603 her husband was appointed viceroy of Naples, and Mencía had lived in the Italian city until 1610 as the vicereine. Through her correspondence during these years, we will analyse how she built networks with the pontifical Court with the main purpose of supporting her children's careers, one of her duties as a mother.

**Keywords**

Letters; vicereines; Naples; patronaje; motherhood; countess-duchess of Benavente; seventeenth century.

## Introducción

En un excepcional trabajo recientemente publicado, Anne Cruz (2019: 354-362) trazaba una distinción de los géneros literarios empleados por las mujeres de época moderna en función de su condición social. La autora llegaba a la conclusión de que mientras los miembros femeninos no privilegiados pero integrantes de grupos acomodados se especializaron en la poesía o el teatro, las pertenecientes a la nobleza titulada se decantaron por la elaboración de tratados y la escritura de cartas personales. Entre los tratados más famosos, destacan los redactados por la condesa de Aranda con la finalidad de fijar las pautas del

comportamiento nobiliario (Cruz 2019). Así, por ejemplo, Luisa de Padilla representa un ejemplo de que su vocación literaria derivó de la educación recibida en el convento de San Luis de Burgos (Malo Barranco 2021: 90-95). Las mujeres dedicaron a la escritura una parte sustancial de su tiempo, pues en el Antiguo Régimen la carta les permitía vencer la distancia y comunicarse con familiares y otras personas allegadas (Castillo 2006: 22).<sup>2</sup> En este sentido, y al igual que sucedía con la correspondencia masculina, las epístolas escritas por manos femeninas solían mezclar cuestiones que hoy consideraríamos personales con otras de carácter más formal. Así, podían iniciar la misiva hablando acerca de la salud o el tiempo, continuar tratando intereses personales específicos, y finalizar apelando a la relación que unía a ambos interlocutores. Son varios los ejemplos conocidos, entre los que destaca el riquísimo epistolario de Estefanía de Requesens, que ha permitido ahondar en la relación maternofilial de una noble del siglo XVI, además de acercarnos a la infancia y educación de la hija de Juan de Zúñiga —ayo del futuro Felipe II— y de la condesa de Palamós (Ahumada Batlle 2003). Las cartas han resultado determinantes a la hora de trazar las trayectorias vitales de mujeres de las élites no solo desde una óptica familiar, sino también como figuras que se involucraron en la gestión del patrimonio familiar. Este fue el caso de Ana de Mendoza, la famosa princesa de Éboli y duquesa de Pastrana (Dadson y Reed 2013), quien asumió la tutoría y curadoría de sus hijos tras enviudar durante la minoridad de los mismos, tal y como era habitual en la época (Coolidge 2011 y Terrasa Lozano 2016).

Las cuestiones de naturaleza hacendística ocuparon las más de cien misivas que durante casi veinte años Teresa Saavedra y Zúñiga, condesa de Villalonso, dirigió al hombre de negocios Bartolomé de Cartagena. Esta interesante correspondencia refleja el activo papel adoptado por la condesa en la toma de decisiones en cuestiones financieras, una actitud que manifestó con la misma intensidad antes y después de enviudar (García Prieto 2016: 113-115), aspecto de gran relevancia que se conoce mejor gracias a que normalmente era la viuda la que se encargaba de la gestión femenina tras la muerte del esposo (Calvi 1992). Y es que, como afirma Vanessa de Cruz, desde las últimas décadas estamos asistiendo a un número cada vez mayor de publicaciones que analizan la correspondencia epistolar femenina (Cruz Medina 2018: 450), en especial en el ámbito cortesano. Ello ha sido posible gracias al reciente interés que han despertado las investigaciones en el entorno áulico de las soberanas: damas, meninas, dueñas de honor o Camareras mayores quienes, aprovechando su cercanía a los miembros de la familia real, pudieron influir en ellas o actuar como agentes de información para otras cortes (Cruz Medina 2003-2004). De hecho, algunas tuvieron la oportunidad de convertirse por sí mismas en figuras de máxima relevancia feme-

2. El autor recoge las palabras de Juan Luis Vives refiriéndose a la escritura como una "conversación entre ausentes" (Castillo 2006: 23).

nina en territorios periféricos de la Monarquía Hispánica. Nos referimos a aquellas que acompañaron a sus maridos cuando estos fueron designados virreyes en Nápoles, Sicilia, Cerdeña, o en América.

En definitiva, las fuentes documentales conservadas han permitido reconstruir las biografías de estas mujeres, muchas de ellas excepcionales. Pero también han servido para desvelar las formas que emplearon a la hora de comunicarse por medio de la tinta y el papel, cómo gestionaron sus relaciones familiares y de patronazgo con otros agentes, de los que intentaron obtener mercedes para ellas mismas o sus clientelas. Este aspecto, menos conocido, es el que desarrollaremos en las páginas que siguen, a través de la correspondencia epistolar de las virreinas. Dada la limitación del espacio, centraremos nuestra atención en la VIII condesa-duquesa consorte de Benavente, Mencía de Requesens y Zúñiga, virreina de Nápoles entre 1603 y 1610.

### Mencía de Requesens y su intercambio epistolar entre Nápoles y Roma

El 19 de octubre fallecía Fernando Ruiz de Castro Andrade y Portugal, VI conde de Lemos, mientras ejercía el oficio de virrey de Nápoles. En las semanas inmediatamente posteriores, los asuntos de gobierno serían desempeñados por su viuda, Catalina de Zúñiga y Sandoval,<sup>3</sup> y su segundogénito Francisco Domingo Ruiz de Castro —futuro VIII conde de Lemos—, encargado del gobierno interino durante siete meses. Fue entonces cuando Felipe III eligió a Juan Alfonso Pimentel Enríquez (1553-1621), VIII conde y V duque de Benavente, como su *alter ego* en el reino de Nápoles.<sup>4</sup>

Mencía de Requesens y Zúñiga era hija de Luis de Requesens, hombre destacado en el gobierno de Felipe II, y de Gerónima de Sterlich y Gralla. Según algunos autores que se han acercado a esta figura (Hidalgo Ogáyar 2011: 500; Simal y Fernández del Hoyo 2012: 155-165),<sup>5</sup> la futura condesa-duquesa de Benavente recibió su nombre debido a Mencía de Mendoza, II marquesa del Cenete, cuyo extraordinario mecenazgo ha sido estudiado por Noelia García Pérez (2014). Nuestra Mencía había nacido en 1557 —era por tanto cuatro años menor que el conde de Benavente— y pertenecía a una de las familias de la nobleza catalana más relevantes. En 1572 contrajo matrimonio por primera vez con el III marqués de los Vélez, Pedro Fajardo y Córdoba,

3. Sobre su excepcional figura señalamos algunos de los trabajos más recientes: (Gallego Manzanares 2018; y Enciso Alonso-Muñumer 2020).

4. Archivo General de Simancas (en adelante AGS), Estado, leg. 1098, no. 60, Francisco de Castro a Felipe III, Nápoles, 18 de abril de 1602.

5. Más reciente es el estudio de Sánchez Ramos (2017: 333-364), si bien se centra en el primer enlace de nuestra protagonista, y en lo que supuso para el III marqués de los Vélez emparentar con los Requesens.

quien falleció en 1579. Apenas tres años después se convertía en la segunda esposa de Juan Alfonso Pimentel Enríquez, que en 1574 había enviudado de Catalina Vigil de Quiñones, VI condesa de Luna y nieta del conquistador Hernán Cortés.<sup>6</sup>

En el momento de su designación como virrey de Nápoles, el VIII conde-duque de Benavente gozaba de una destacada posición política en el reinado del tercer Felipe, habiendo desempeñado el virreinato de Valencia entre 1598 y 1602, cargo en el que sucedió al duque de Lerma. En este periodo tuvieron lugar las dobles bodas entre Felipe III y Margarita de Austria, e Isabel Clara Eugenia y su primo el archiduque Alberto. Los condes de Benavente participaron en dichas celebraciones, sufragando parte de los gastos y la impresión de las relaciones derivados de los felices acontecimientos.<sup>7</sup> Apenas dos años después, en enero de 1601, la corte fue trasladada a Valladolid y los monarcas se alojaron temporalmente en el palacio residencia de los condes de Benavente (Pérez Gil 2014: 43-52)<sup>8</sup> hasta que se asentaron en el palacio que había pertenecido al poderoso secretario de Carlos V, Francisco de los Cobos y su esposa María de Mendoza.<sup>9</sup> En el palacio de Benavente la reina Margarita de Austria dio a luz a su primogénita y futura reina de Francia, la infanta Ana Mauricia, y desde allí salió la comitiva el día de su bautizo (Carlos Varona 2018: 57).<sup>10</sup>

El 6 de abril de 1603 Juan Alfonso y Mencía, acompañados por cinco de sus hijos, hicieron su entrada en la corte virreinal siendo aclamados por la multitud.<sup>11</sup> Esta no era la primera vez en la que Mencía de Requesens pisaba los terri-

6. Las capitulaciones matrimoniales, fechadas en 1581, se encuentran en el Archivo General de la Fundación Casa de Medina Sidonia (en adelante AGFCMS), fondo Vélez, leg. 440. Juan Alfonso Pimentel tenía dos hijos de su anterior esposa, Catalina Vigil de Quiñones. Para profundizar en su trayectoria y en su mecenazgo artístico nos remitimos a los trabajos de Simal López (2002: 33-49; y 2005: 30-49).

7. *Libro del felicísimo casamiento y boda en la ciudad de Valencia, celebrado, de la sacra, catholica, y real magestad del rey don Felipe Tercero de España, con la católica magestad de la reina doña Margarita de Austria*. Su autor, Felipe de Gauna, dedicó esta obra a Juan Alfonso Pimentel (Simal López 2002: 35).

8. En junio comenzaron algunas labores para adecuar el palacio antes de la llegada de los monarcas, tal y como da cuenta el embajador florentino: "[...] Hase mandado adereçar la casa del Conde de Benavente en Valladolid para sus magestades blanqueándola y adereçando los suelos y poniendo gelosias en las galerías. Archivo di Stato di Firenze (en adelante, ASFi), filza 5053, f. 10, 14 de junio de 1600.

9. Este palacio sirvió como residencia de la familia real en numerosas ocasiones a lo largo del siglo XVI, siendo el lugar de nacimiento del futuro Felipe II en 1527. Para profundizar en el mecenazgo de Cobos nos remitimos al exhaustivo estudio de Sergio Ramiro Ramírez (2021). Sobre el palacio como residencia real durante los años en los que la corte se trasladó a Valladolid, vid. Pérez Gil (2006).

10. "Relación de cómo se hizo el bautismo de la señora infanta doña Ana Reyna de Francia en la ciudad de Valladolid el año de 1601 en la iglesia de San Pablo", en Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), Mss. 18170, *Papeles de Gil González Dávila*, f. 232v.

11. AGS, Estado, legajo 1099, nº 37, Carta de Francisco de Castro a Felipe III, Nápoles, 4 de abril de 1603. (Parrino 1692: 34).

torios italianos, pues de niña había vivido en Roma mientras su padre ejerció como embajador entre 1563 y 1568.<sup>12</sup>

En su nuevo papel como virreina en la ciudad del Vesubio, Mencía protagonizará una serie de actos entre los que destacaron la celebración ceremonias, fundaciones religiosas, así como la recepción a las principales familias de la nobleza napolitana y visitas de personalidades extranjeras.<sup>13</sup> Un ejemplo de esto último lo constituye la llegada en junio de 1603 del duque de Mantua, Vincenzo I Gonzaga, apenas unos meses después de que su marido hubiese iniciado el gobierno del reino de Nápoles. Juan Alfonso, Mencía y sus hijos obsequiaron al duque con veinticinco caballos.<sup>14</sup> Además de sus múltiples compromisos, la condesa tuvo tiempo para iniciar una relación epistolar con el cardenal Aldobrandino y su tío Ippolito Aldobrandino y Papa Clemente VIII desde 1592 hasta su muerte, acaecida en 1605. Desde su cargo de secretario de los Estados Pontificios, el cardenal Pietro Aldobrandino gestionaba las relaciones con la Monarquía Hispánica, Francia y Saboya. La relación que Clemente VIII entabló con Felipe III a partir de 1598 fue mucho mejor que la que había mantenido anteriormente con Felipe II. De igual manera, su sobrino el cardenal Aldobrandino desarrolló una fluida correspondencia con algunos de los servidores principales del monarca católico, destacando la figura de Francisco de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma y privado de Felipe III (Fasano Guarini 1960; Lefevre 1966 y Visceglia 2010).

Las misivas que hemos localizado en el *Archivio Segreto Vaticano* escritas por Mencía y por su esposo datan de los años 1603-1604 y serán analizadas conjuntamente con el propósito de ofrecer una visión contextualizada. En particular, hemos localizado trece cartas dirigidas por Mencía de Requesens al cardenal Aldobrandino y una destinada al pontífice Clemente VIII (Cruz Medina 2010: 262; 323-324), mientras que del virrey y VIII conde de Benavente se conservan setenta y cinco, de las cuales tres correspondían al Papa. Esta comunicación se vio interrumpida a consecuencia de la muerte de Clemente VIII el 3 de marzo de 1605 y el ascenso al breve pontificado de veintiséis días del Médici León X, que fue sucedido por Paolo V (Camillo Borghese), quien ocuparía la silla de San Pedro hasta 1621. Aunque vínculo que el conde de Benavente mantuvo con los Aldobrandini no puede compararse con la especial conexión que unió a esta familia con el clan Sandoval (Franganillo 2021: 177-182), el virrey continuó su comunicación con Pietro Aldobrandino durante el pontificado del Borghese, como lo pone de manifiesto el deseo por

12. Luis de Requesens ejercería la gobernación de Milán entre 16571 y 1573, pero ni su esposa ni su hija le acompañaron en esa ocasión (Simal y Fernández del Hoyo 2012: 155).

13. Para profundizar en la participación de las virreinas en ceremonias festivas y religiosas, nos remitimos a Carrió-Invernizzi (2013).

14. ASF, Mediceo del Principato, filza 4148, f. 548, 10 de junio de 1603.

servir a la Corona española que el antiguo cardenal nepote expresó al virrey, y que este transmitió a Felipe III.<sup>15</sup>

Más estrecha fue la relación que Juan Alfonso Pimentel fraguó con Camilo Borghese (Paolo V), a quien había conocido doce años antes de convertirse en pontífice, cuando fue enviado por Clemente VIII a Madrid para negociar con el rey católico. Entre 1605 y 1610 los contactos entre el conde de Benavente y el futuro Paolo V se intensificaron, persistiendo una vez Juan Alfonso regresó a Madrid tras finalizar su virreinato.<sup>16</sup> Así, en 1613 el conde de Benavente se dirigió al sobrino del entonces Papa, el cardenal Borghese, para comunicarle el matrimonio entre su nieto Juan —futuro X conde-duque de Benavente— y Mencía Fajardo, hija de los marqueses de los Vélez. De la misma noticia le informó el hijo mayor del conde y de Mencía Requesens, Juan Pimentel, marqués del Villar, enlace que ponía fin a los pleitos existentes entre sus hermanos en relación al estado de Luna.<sup>17</sup> Parece que Paolo V mantuvo así mismo comunicación con la condesa de Benavente quien, según el testimonio del agente del duque de Mantua Vincenzo Gonzaga en Nápoles, le envió varios regalos con la intención de que favoreciese a uno de sus vástagos (Denunzio 2009: 182-183), tal y como posteriormente analizaremos.

### *Una madre preocupada por el futuro de sus hijos*

La primera de las trece misivas que la condesa-duquesa envió al cardenal Aldobrandino mientras se hallaba en el viaje de camino a Nápoles para que su marido tomase posesión del virreinato data del 9 de marzo de 1603, y responde a una anterior del cardenal;<sup>18</sup> la última está fechada el 24 de agosto de 1604. En todas hemos hallado fórmulas de cortesía similares: "serbidora de V[uestra] S[antidad] I[lustrísima] la condesa de B[enaven]te" que, junto a la firma iban siempre de mano propia de la virreina. Además del valor que la propia correspondencia tenía como prueba de la capacidad de Mencía de establecer una red clientelar, pues como explica Carolina Blutrach ligaba a emisor y receptor en un vínculo recíproco (Blutrach-Jelín 2014: 289-291), el contenido de la misma cobra una

15. AGS, Estado, leg. 1103, nº 207, El conde de Benavente a Felipe III, Nápoles, 19 de diciembre de 1606.

16. Los virreyes no fueron los únicos que establecieron una correspondencia epistolar con cardenales romanos. Entre los múltiples casos de relaciones epistolares entre la nobleza española y los príncipes de la Iglesia, destacamos por ejemplo las misivas intercambiadas entre Diego de Silva, conde de Salinas, y el cardenal Ascanio Colonna (Marín Cepeda 2015 y García Prieto 2017).

17. ASV, SS Principi, leg. 57, f. 61, Carta del conde de Benavente al cardenal Borghese, Benavente, 19 de septiembre de 1600. *Ibidem*, f. 62, Benavente, 18 de septiembre de 1613.

18. ASV, SS Principi, leg. 54, f. 251, Condesa de Benavente al cardenal Aldobrandino, Neptuno, 9 de marzo de 1603. Ese mismo día escribió de su mano al pontífice informándole que habían desembarcado en esa playa, además de ofrecerse a su servicio. *Ibidem*, f. 253.

relevancia vital para nuestro estudio, dado que la mayor parte de la relación epistolar estaba destinada a lograr un único propósito: obtener mercedes para sus hijos. El interés de este aspecto radica en que resultan escasas las alusiones que los moralistas de los siglos XVI y XVII otorgaron a la maternidad, dando una mayor prioridad al rol de esposas (Blutrach-Jelín 2011: 24).

La condesa escribió de su puño y letra a Aldobrandino el 28 de abril de 1603, solicitando una merced para tres de sus hijos:

[...] Y así pongo en ellas [en sus manos] tres hijos que tengo en ávito de clérigos y estudiando en Salamanca el mayor de 15 años el otro 12 y el otro que anda en nueve y todos con las buenas esperanzas que pueden dar los de su edad que ande de ser ombres de bien y merecer la merced que su Santidad dios le guarde les a de hazer por medio de VSI a quien vuelvo a suplicar en las ocasiones que se ofrecieren siempre [...].<sup>19</sup>

En este fragmento se alude a tres de los once hijos que Mencía y Juan Alfonso Pimentel tuvieron en común, cuya identificación nos ha resultado compleja, pues no proporciona los nombres. De lo que estamos seguros es que no se refería a su hijo mayor, Juan Pimentel y Requesens —futuro marqués del Villar—,<sup>20</sup> pues no acompañó a sus padres a Nápoles. Sin embargo, Juan conocería personalmente a Clemente VIII, ante quien se presentó en Roma en nombre de su padre y sus hermanos. Este gesto estuvo sin duda encaminado a manifestar las buenas intenciones de los nuevos virreyes, pero también a allanar futuras peticiones que la pareja virreinal formularía al papa con el fin de mejorar la posición de su numerosa prole.<sup>21</sup>

Creemos que de los tres vástagos a los que hacen referencia las misivas, dos podrían tratarse de Rodrigo y Francisco Pimentel. Este último constituye el único al que se alude de manera específica en la correspondencia. En cuanto al primero, tras adoptar el nombre de fray Domingo Pimentel, fue obispo de Osma, Málaga y Córdoba y arzobispo de Sevilla, y en 1592 se convirtió en cardenal (Simal López 2022: 50-51).<sup>22</sup> El tercero pudo ser Enrique Pimentel, hijo

**19.** ASV, SS Principi, leg. 54, f. 293, Condesa de Benavente al cardenal Aldobrandino, Nápoles, 28 de abril de 1603.

**20.** El título fue concedido por Felipe IV en 1632 (Berni y Catalá 1769: 315). Juan fue obispo de Cartagena, comisario general de cruzada e inquisidor general, si bien posteriormente abandonó los hábitos y contrajo matrimonio en 1611.

**21.** ASV, SS Principi, leg. 54, ff. 245 y 247, Cartas del conde de Benavente al cardenal Aldobrandino y al Papa, Puerto de Civita Vecchia, 5 de marzo de 1603. Cinco años después, el virrey enviaría a Juan junto a sus hermanos Diego y Gerónimo a visitar al nuevo papa Paulo V (Denunzio 2009: 183).

**22.** Aunque es probable que uno de ellos fuese Rodrigo, no estamos completamente seguros, pues existe una pequeña diferencia de edad: Rodrigo nació en 1585 y Mencía en sus cartas se refiere a tres hijos que tienen 15, 12 y 9 años, por lo tanto, habían nacido en 1588, 1591 y 1594. Rodrigo estaba destinado a la carrera militar, pero en 1602 adoptó el camino religioso, por lo que sus años de estudio coinciden con la fecha de la misiva de su madre. Una breve síntesis de la trayectoria que desem-

ilegítimo de Juan Alfonso nacido durante su viudedad, años antes de que el conde contrajese matrimonio con Mencía. Dado que fue educado con el resto de los descendientes de la pareja, en algunos casos fue considerado uno más de los hijos habidos dentro del matrimonio.<sup>23</sup> Enrique estudió en el Colegio Mayor del Arzobispo en Salamanca y, al igual que varios de sus hermanos, inició la carrera eclesiástica: fue consejero de la Inquisición en 1613, archidiácono de Jaén un año después, obispo de Valladolid en 1619 y, una vez fallecido su padre, en 1622 sería designado obispo de Cuenca, presidente del Consejo de Aragón y miembro del Consejo de Estado.<sup>24</sup> No es casualidad que para la condesa resultase una prioridad establecer una fluida comunicación epistolar con el cardenal nepote teniendo en cuenta que muchos de sus hijos ingresaron en religión. En sus cartas, Mencía de Requesens justificaba su actitud en la obligación que tenía de criar y velar por el futuro de sus descendientes:

"yo como madre tengo este oficio de representallo a VSI tan confiada de que me [h] a de responder bien que ya no me ponen encuydado estos muchos sino en criallos de manera que sepan merecer toda la merced que VSI les [h]yziere".

El hecho de que en la correspondencia aluda de manera reiterativa a sus obligaciones maternas tiene que ver con lo que se esperaba de las mujeres de las élites en época moderna. Estas no se limitaba a ocuparse de la educación de sus vástagos en los primeros años de vida, sino que su rol cobraba especial relevancia en la carrera de los hijos varones (Ago 1995: 75-78). El hecho de que Mencía diese a luz a una docena de hijos entre ambos matrimonios pone de manifiesto que cumplió con éxito su labor como esposa. El hijo mayor fruto de su primer marido, Luis Fajardo de Requesens y Zúñiga, heredaría las posesiones de Mencía en Cataluña —que comprendían las baronías de Castellví de Rosanés, Martorell, San Andrés de la Barca y Molins de Rey (Vázquez de Prada)—.<sup>25</sup> No obstante, dado que Juan Alfonso también contaba con hijos de su primera esposa, era necesario asegurar el futuro de su numerosa prole.

Apenas dos meses después, la condesa volvía a escribir al cardenal tras haber recibido respuesta a través del padre general de Santo Domingo, la persona que ejercía de intermediario, entregándole las misivas de Pietro Aldobrandini.<sup>26</sup> De

---

peñaron varios de los hijos varones del matrimonio la ofrece (Simal López 2022: 50-55).

**23.** Es posible que Enrique fuese considerado como uno más de los hijos habidos en el seno del matrimonio, pues esta confusión se aclara en una carta que el X conde de Benavente a su secretario Antonio de Ascargorta. AHN, Sección Nobleza, fondo Osuna, ct. 213, doc. 118, 12 de junio de 1722.

**24.** ASFi, MdP, filza 4951, s.f., Averardo de Médici a Curzio da Picchena, 20 de febrero de 1622. Vid. la biografía que le dedica Patrick Williams.

**25.** Luis Fajardo contrajo matrimonio con María Pimentel, hija del primer matrimonio del VIII conde-duque de Benavente, un enlace en el que sin duda intervino Mencía.

**26.** ASV, SS Principi, leg. 54, f. 291, Condesa de Benavente al cardenal Aldobrandino, Nápoles, 27 de abril de 1603. La condesa solicitaba en esta carta que recompensara al intermediario, el

esta misiva deducimos que el cardenal se comprometió a tomar bajo su protección a tres de los hijos de los virreyes que se habían quedado en la península ibérica. Aunque no se especifica en qué se materializaría dicho apoyo, Mencía expresaba sentirse liberada de su deber de cuidar de ellos:

“[...] que el remedio de mis hijos pues destos ya no tengo que cuydar abiéndolos tomado VSI debajo de su protección y amparo y a mí me queda una perpetua obligación al serbicio de VSI”.<sup>27</sup>

La condesa de Benavente le recordaba periódicamente esta promesa, como hizo en agosto de 1603; tras comunicarle las buenas noticias recibidas de España concernientes a sus hijos, aprovechó para suplicar “a VSI que en las ocasiones se acuerde dellos y de acerme la merced quel padre Antonio Cigala me asegura”.<sup>28</sup> El padre Cigala era otro de los agentes del cardenal quien, junto al padre general de Santo Domingo, se encargaba de informar a la virreina. En este caso la insistencia pudo deberse a que durante la primera semana de agosto su esposo el virrey contrajo una enfermedad que le duró varios días, impidiéndole entrevistarse con el prelado florentino Iacopo Aldobrandino, nuncio apostólico en Nápoles e intermediario entre el pontífice y el virrey en el tratamiento de determinados asuntos.<sup>29</sup> Desconocemos si durante su convalecencia la condesa se ocupó de la correspondencia del virrey, pero lo que sí consideramos factible es que el miedo a que la enfermedad de su esposo se agravara le llevara a tomar la pluma con el propósito de asegurar el futuro de sus hijos ante un fatal acontecimiento. Una vez el virrey ya se había recuperado, Mencía recurría al padre Cigala entregándole cartas destinadas al cardenal Aldobrandini, instándole a que le volviese a recordar las mercedes anunciadas a sus vástagos:

“El padre Cigala dirá lo que [h]emos tratado en el particular de mis hijos que [h] abiéndolos tomado VSI debajo de su pretensión contando a su cuidado bien segura estoy que el acordárselo tan a menudo por el amor y deseos de madre”.<sup>30</sup>

Por fin el deseo de la condesa de Benavente se materializó a finales de año: en diciembre escribió a Aldobrandino agradeciéndole el beneficio simple vacante en la diócesis de Sevilla que el pontífice había concedido a uno de sus

---

Padre Santo Domingo. Más adelante será el padre Antonio Cigala quien le llevaba a la virreina información sobre el cardenal. ASV, SS Principi, leg. 54, ff. 301; 347 y 373.

27. ASV, SS Principi, leg. 54, f. 301, Condesa de Benavente al cardenal Aldobrandino, Nápoles, 18 de junio de 1603.

28. ASV, SS Principi, leg. 54, f. 347, Condesa de Benavente al cardenal Aldobrandino, Nápoles, 25 de agosto de 1603.

29. ASFi, MdP, filza 4148, f. 548, 8 de agosto de 1608. Vid. la biografía que le dedica Luigi Firpo.

30. ASV, SS Principi, leg. 54, f. 373, Condesa de Benavente al cardenal Aldobrandino, Nápoles, 16 de octubre de 1603.

hijos.<sup>31</sup> El mismo día el virrey le envió al Papa una misiva en la que expresaba su alegría y gratitud tanto en su nombre como en el de su esposa.<sup>32</sup> Pero esta no sería la única. En junio de 1604 Clemente VIII se acordó de otro descendiente de los condes-duques, Francisco Pimentel, cuando quedó libre el canonicato de Sevilla.<sup>33</sup> Francisco volvería a ser el afortunado en el que recayó el Deanato y otro canonicato, el de Salamanca, vacíos tras la muerte de Fernando de Toledo.<sup>34</sup> Precisamente el hecho de que se le concediese una dispensa a Francisco para que pudiese gozar de ella a pesar de su corta edad — trece años— constituyó el precedente que esgrimiría una hermana del duque de Lerma, Leonor de Sandoval y Rojas, condesa de Altamira y aya de los infantes a partir de 1603, cuando tomó la pluma en 1608 para dirigirse al cardenal Borghese —sobrino del entonces Papa Paulo V— para solicitar que se hiciese lo mismo con su hijo Antonio de Sandoval de catorce años, quien había recibido de manos del pontífice el decanato de Santiago en Galicia (Cruz Medina 2010: 245).<sup>35</sup>

Estos no fueron los únicos favores que el cardenal prestó a los hijos de los condes-duques de Benavente. El 21 de febrero de 1604 el virrey había solicitado su intervención para que el Papa redactase una carta de recomendación de forma que “el gran Maestre de la religión de San Juan haga merced a los hijos que tengo del hábito de la primera o segunda encomienda de gracia”.<sup>36</sup> Juan Alfonso aclaraba que habían llegado a sus oídos que el Gran Maestre no concedía ninguna merced a no ser que ésta fuese ligada a una carta de recomendación. El conde-duque finalizaba la misiva reconociendo “que siendo negocio que toca a hijos es cierto que lo he de estimar”. El cardenal la consiguió en apenas quince días.<sup>37</sup>

En las ocasiones en las cuales las mercedes no se pedían para sus hijos, normalmente era el conde quien las solicitaba en nombre de ambos. Así sucedió al suplicar a Aldobrandino intercediese ante el Papa para que éste les permitiese quedarse con la imagen del Salvador “que el regente Martos dexó a los carmeli-

**31.** ASV, SS Principi, leg. 54, f. 396, Condesa de Benavente al cardenal Aldobrandino, Nápoles, 9 de diciembre de 1603.

**32.** ASV, SS Principi, leg. 54, f. 394, Conde de Benavente al Papa, Nápoles, 9 de diciembre de 1603.

**33.** ASV, SS Principi, leg. 55, f. 141, Conde de Benavente al cardenal Aldobrandino, Nápoles, 22 de junio de 1604.

**34.** ASV, SS Principi, leg. 55, f. 142, Conde de Benavente al cardenal Aldobrandino, Nápoles, 9 de agosto de 1604.

**35.** ASV, SS Principi, leg. 56, f. 9, Condesa de Altamira al cardenal Borghese, 8 de diciembre de 1608. No sería la única merced que recibió del pontificado: en 1614 solicitó que el decanato de Toledo que había sido concedido a su hijo Melchor pasase al hermano de éste, Baltasar. (Visceglia 2010: 142-143).

**36.** ASV, SS Principi, leg. 55, f. 125 Conde de Benavente al cardenal Aldobrandino, Nápoles, 21 de febrero de 1604.

**37.** ASV, SS Principi, leg. 55, f. 128 Conde de Benavente al cardenal Aldobrandino, Nápoles, 10 de marzo de 1604.

tas descalços tengo en el oratorio, y por esto y por la devoción que con ella tenemos la Condessa y yo, sentiríamos mucho volverla”.<sup>38</sup> Parecía que en estos casos Mencía no se sentía en la necesidad de tomar personalmente la pluma, si bien se excusaba ante el cardenal cuando no lo hacía “por no embarazar a V.S.I. con mis cartas”, asegurándole que por medio de su marido estaba al día de su salud: “contentándome saber por las [noticias] que tiene el conde mi señor y V.S.I. [se] halla con salud que para mí no muy buenas nuevas estas [...]”.<sup>39</sup> La generosidad que Aldobrandino mostró con los condes-duques tuvo mucho que ver con la reciprocidad, pues se conservan múltiples testimonios en la correspondencia del virrey Juan Alfonso de cómo este también favoreció a las personas que le pedía el sobrino del pontífice.<sup>40</sup>

Aunque con una insistencia mucho menor, en las misivas de Mencía encontramos también la solicitud de favores para terceros, en su mayoría las mismas personas sobre las que había escrito su marido. Este fue el caso de Pedro de Castro y Neira, quien recibió de manos de Juan de Benavides la coadjutoría de su canonicato en la iglesia de León. De él, el virrey decía que era “persona de méritos y deudos de algunos de mi casa a quien tengo obligación”, mientras que la virreina justifica esta petición alegando que “pues el conde mi señor lo escribe a VSI he querido todavía añadirle por el desseo que tengo de que me quepa parte desta merced”.<sup>41</sup> Resultan numerosos los testimonios del virrey Juan Alfonso en los que reconoce que han recurrido a él con el propósito de que Pietro mediara ante el pontífice para la concesión de determinadas prebendas, entre los cuales se encontraban el arzobispo de Valencia; la viuda de Juan Blanes de Palafox, cuñada del camarero secreto del papa; o Luis Méndez de Vasconcelos.<sup>42</sup>

**38.** ASV, SS Principi, leg. 55, f. 149, Conde de Benavente al cardenal Aldobrandino, Nápoles, 25 de agosto de 1604.

**39.** ASV, SS Principi, leg. 55 f. 130, Condessa de Benavente al cardenal Aldobrandino, Nápoles, 21 de abril de 1604.

**40.** ASV, SS Principi, leg. 55ff. 131, 132 o 133, Conde de Benavente al cardenal Aldobrandino, Nápoles 21 y 27 de abril de 1604.

**41.** ASV, SS Principi, leg. 55, ff. 139 y 140, Cartas del conde de Lemos y de la Condessa de Lemos al cardenal Aldobrandino, Nápoles, 20 de mayo de 1604.

**42.** ASV, SS Principi, leg. 55, f. 128 Conde de Benavente al cardenal Aldobrandino, Nápoles, 10 de marzo de 1604; ff. 136 y 138, 5 y 13 de mayo de 1604. También hemos detectado en las cartas de Mencía recomendaciones para personas que no aparecen en la correspondencia del virrey. Entre los agraciados se hallaban un canónigo y arcediano de Lérida o el doctor Guillén Montagut, para quien pedía una vacante en Cataluña. ASV, SS Principi, leg. 54, f. 329, la Condessa de Benavente al cardenal Aldobrandino, Nápoles, 8 de julio de 1603; y ASV, SS Principi, leg. 54, f. 384, Nápoles, 4 de noviembre de 1603.

## El regreso a la corte y el ascenso fulgurante del conde de Benavente (1610-1621)

A finales de agosto de 1609 se había publicado el nombramiento del VII conde de Lemos como nuevo virrey de Nápoles, cuya salida hacia el territorio italiano se calculaba que se produciría en la primavera del año siguiente, si bien acabó retrasándose (Cabrera de Córdoba 1857: 402). Juan Alfonso y Mencía abandonaron Nápoles el 11 de julio con enorme tristeza, tanto que, si atendemos a la información que nos proporciona Antonio Parrino, la condesa no pudo esconder sus lágrimas (Parrino 1692: 51). Tras desembarcar en Barcelona el 4 de agosto, pasaron a Valencia, desde donde se trasladaron a su residencia vallisoletana. Cabrera de Córdoba recogió los rumores que circulaban en torno al conde, según los cuales el monarca le ofrecería la presidencia del Consejo de Italia y un asiento en el Consejo de Estado, predicciones que acabarían haciéndose realidad, aunque unos años más tarde (Cabrera de Córdoba 1857: 413). Una vez establecidos en Valladolid, el conde dejó a su mujer allí para visitar en el mes de septiembre a los reyes en la Ventosilla, acompañado de cinco de sus hijos. Los monarcas le brindaron una muy buena acogida, y Felipe III permaneció reunido con Juan Alfonso durante más de una hora y media (Cabrera de Córdoba 1857: 417).

El ascenso político del VIII conde-duque de Benavente se precipitó a partir del verano de 1617, momento en el cual se instaló en Madrid (González Cuerva 2012: 359).<sup>43</sup> Enemigo de los Sandoval, meses después sustituiría al VI conde de Lemos —cuñado del duque de Lerma— al frente de la presidencia del Consejo de Italia en un momento en el que distintos grupos cortesanos se disputaban el favor del monarca tras la salida de la corte de Lerma. El embajador toscano Giuliano de Médici, quien tuvo un contacto directo con Juan Alfonso, le identificó a finales de 1619 junto al cardenal Zapata y Baltasar de Zúñiga como hombres contrarios a Cristóbal de Sandoval y Rojas, duque de Uceda.<sup>44</sup> El primogénito del duque de Lerma y el confesor del rey, fray Luis de Aliaga, representaban las figuras de mayor proximidad al monarca inmediatamente después de la caída en desgracia del privado del rey. Meses antes de la muerte de Felipe III se rumoreaba que Uceda y Aliaga no durarían mucho en el gobierno, pues contaba con la oposición de personalidades de la talla del príncipe Filiberto de Saboya, Sor Margarita de la Cruz, prima de Felipe III y

43. El protagonismo político del conde-duque de Benavente fue resultado de la eficaz asociación que hizo con Baltasar de Zúñiga, hombre que alcanzó un enorme protagonismo político con el acceso al trono de Felipe IV.

44. ASF, MdP, filza 4949, f. 235, Madrid, 23 de diciembre de 1619. El embajador florentino, al anunciar el fallecimiento del conde, le dedicaría unas cariñosas palabras: "[...] de forastieri, che trovavano in lui molto amparo, et io [...] ho trovato nel medesimo gran prontezza e molta amorevolezza". *Ibidem*, f. 1055, Giuliano de Medici a Curzio da Picchena, 11 de noviembre de 1621.

monja en las Descalzas Reales; la priora del monasterio de la Encarnación Mariana de San José o el prior de El Escorial, junto a otros entre los que figuraba Juan Alfonso Pimentel (Franganillo 2021: 459-461). Con el acceso al trono de Felipe IV en marzo de 1621, el VIII conde-duque de Benavente se convertiría junto a Baltasar de Zúñiga y el futuro conde-duque de Olivares en los hombres más próximos al joven monarca, un reconocimiento que quedó plasmado en su designación como mayordomo mayor de la reina Isabel de Borbón el 1 de mayo de 1621. Según un escrito que circulaba por la corte, este nombramiento significaba “que ha metido en la privanza ambos hombros”.<sup>45</sup> No obstante, la muerte del conde unos meses más tarde, el 8 de noviembre de 1621, truncaría su fulgurante trayectoria política. Mencía no tuvo oportunidad de disfrutar de los logros obtenidos por su marido, dado que había fallecido tres años antes, el 20 de noviembre de 1618 en la villa de Benavente (Simal López y Fernández Hoyos 2012: 165).

### Algunas consideraciones finales a propósito de las cartas de la condesa-duquesa

El análisis de la correspondencia de Mencía de Requesens nos ha permitido analizar cómo una noble de comienzos del siglo XVII supo aprovechar el capital relacional del que disponía como consorte del virrey de Nápoles en el diseño de las trayectorias profesionales de sus hijos.

La comparativa de las misivas que Mencía envió al cardenal Aldobrandino y al Papa Clemente VIII con las de su marido, Juan Alfonso Pimentel, nos ha permitido constatar que fue la virreina quien se encargó de solicitar mercedes para los hijos del matrimonio, tema que monopolizó su correspondencia, a diferencia de la del virrey. El hecho de que la condesa, dada su condición de madre —omnipresente a lo largo de toda la correspondencia— se responsabilizase de asegurar las mercedes para sus hijos, no fue óbice para que en ocasiones incluyese a su esposo en los agradecimientos que enviaba al cardenal, práctica que el virrey compartió de manera muy frecuente. Así por ejemplo, cuando Juan Alfonso Pimentel escribe a Aldobrandino para darle las gracias por el decanato y canonicato de Salamanca que concedieron a uno de sus hijos lo hace en nombre de su mujer,<sup>46</sup> aunque ella misma escribió al

45. *Relación verdadera y general de todo lo sucedido en la Corte desde que murió su Magestad hasta 16 de mayo en que se da cuenta (entre otras muchas cosas notables) del estado de las cosas de algunos señores; y los castigos y premios que el Rey Nuestro Señor les ha dado; y reformatión de cosas importantes al servicio de Dios y bien de estos reynos*, Madrid, 1621. Biblioteca de la Real Academia de la Historia (BRAH), 9/3685 (54), f. 1. Vid. Franganillo (2020: 96).

46. ASV, SS Principi, leg. 55, f. 142, Conde de Benavente al cardenal Aldobrandino, Nápoles, 9 de agosto de 1604.

cardenal al día siguiente para expresarle personalmente su agradecimiento y el de su marido tanto a él como al Papa.<sup>47</sup> Unas semanas después, el virrey le reitera al cardenal su agradecimiento por la merced, mencionando de nuevo a su esposa: "La condessa y yo por esta merced y asegurando que la ponemos en tan buen lugar con las demás que no se nos cayga de la memoria que debemos tener [...]"<sup>48</sup> El mismo día la condesa tomó la pluma y acompañó la misiva del virrey con una propia.<sup>49</sup>

Creemos que esta realidad respondía a una estrategia acordada entre ambos: las obligaciones maternas entre las que se encontraban el velar por el cuidado y el futuro de su numerosa prole permitían a Mencía disimular su insistencia. Si bien muchos de los hijos de la pareja se dedicaron a la carrera militar, la salida natural de otros debía, necesariamente, ser la Iglesia. Por esta razón, Mencía aprovechó su privilegiada posición como virreina para entablar una fluida comunicación epistolar con Roma con el fin de beneficiar a su familia. Si la unión Aldobrandini con el duque de Lerma y los condes de Lemos resultó fundamental para los intereses políticos de estas casas nobiliarias, no menos lo constituyó la que forjaron los Benavente con los Borghese, a pesar de que es mucho menor el testimonio escrito que ha perdurado. A diferencia de su antecesora, la VI condesa de Lemos, Mencía no fue la hermana predilecta del privado del rey. No obstante, el VIII conde-duque fue progresivamente ganando influencia política, alcanzando su cénit en los últimos años del reinado de Felipe III y los primeros meses del acceso al trono de Felipe IV, cuando su mujer ya había fallecido.

Al igual que anteriormente había hecho la condesa de Lemos Catalina de Zúñiga, Mencía de Requesens no se limitó a cumplir con las funciones propias de las virreinas acompañando a su marido en los actos públicos, sino que dedicó parte de su tiempo en la configuración de redes epistolares que pudiesen reportarles beneficios a corto y medio plazo especialmente para sus hijos. Lejos de catalogar estos estudios como "casos excepcionales", una óptica global permite constatar las estrategias femeninas empleadas por muchas mujeres de las élites, quienes aprovecharon al máximo la plena operatividad de las mismas en el seno de las distintas cortes de la Monarquía Hispánica, complementando las redes de las que disponían sus maridos gracias a sus cargos oficiales en la estructura burocrática de la corona.

47. ASV, SS Principi, leg. 55, f. 143, Condesa de Benavente al cardenal Aldobrandino, Nápoles, 10 de agosto de 1604.

48. ASV, SS Principi, leg. 55, ff. 152, Conde de Benavente al cardenal Aldobrandino, Nápoles, 25 de agosto de 1604. Sucede también en una carta del conde de Lemos al cardenal del 9 de agosto de 1604: "La condessa como tan interessada en esto dize también lo mismo y bessa a VSI las manos". *Ibidem*, f. 142.

49. ASV, SS Principi, leg. 55, f. 153 Condesa de Benavente al cardenal Aldobrandino, Nápoles, 24 de agosto de 1604.

## Bibliografía

- AGO, Renata, “Maria Spada Veralli, la buena esposa”, en Giulia Calvi (ed.), *La mujer barroca*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 69-86.
- AHUMADA BATLLE, Eulàlia de (ed.), *Epistolaris d’Hipòlita Roís de Liori i d’Estefania de Requesens (segle XVI)*, Valencia, Universidad de Valencia, 2003.
- BERNI Y CATALÁ, Joseph, *Creación, antigüedad y privilegios de los Títulos de Castilla*, Valencia, 1769.
- BLUTRACH-JELÍN, Carolina, “Mujer e identidad aristocrática: la memoria del vínculo materno en la Casa de Fernán Núñez”, *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, XVIII, 1 (2011), pp. 23-51, en línea, <<https://doi.org/10.30827/arenal.v18i1.1440>>.
- BLUTRACH-JELÍN, Carolina, *El III conde de Fernán Núñez (1644-1712)*, Madrid, Marcial Pons-CSIC, 2014.
- CABRERA DE CÓRDOBA, LUIS, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614*, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857.
- CALVI, Giulia, “Maddalena Nerli and Cosimo Tornabuoni: A Couple’s Narrative of Family History in Early Modern Florence”, *Renaissance Quarterly*, XLV, 2 (1992), pp. 312-339.
- CARLOS VARONA, María Cruz de, *Nacer en palacio. El ritual del nacimiento en la corte de los Austrias, Madrid*, Madrid, CEEH, 2018.
- CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana, “Las virreinas en las fiestas y el ceremonial de la corte de Nápoles en el siglo XVII”, en Giuseppe Galasso, José Vicente Quirante y José Luis Colomer (eds.), *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*, Madrid, CEEH, 2013, pp. 307-332.
- CASTILLO, Antonio, *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los siglos de oro*, Madrid, Akal, 2006.
- CRUZ, Anne J., “Si no fuere tu hija ilustre: Women writer’s social status in Early Modern Spain”, *Cuadernos de Historia Moderna*, XLIV, 2 (2019), pp. 345-362.
- CRUZ MEDINA, Vanessa de, “Manos que escriben cartas: Ana de Dietrichstein y el género epistolar en el siglo XVI”, *LITTERAE. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, núm. 3-4 (2003-2004), pp. 161-185.
- CRUZ MEDINA, Vanessa de, *Cartas, Mujeres y Corte en el Siglo de Oro*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2010.
- CRUZ MEDINA, Vanessa de, “Correspondencia privada”, en Nieves Baranda, y Anne J. Cruz (eds.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna: Historia y guía para la investigación*, Madrid, UNED, 2018, pp. 449-466.
- COOLIDGE, Grace, *Guardianship, Gender, and the Nobility in Early Modern Spain*, Burlington, Ashgate, 2011.
- DADSON, Trevor, y Helen REED, *Epistolario e historia documental de Ana de Mendoza y de la Cerda, princesa de Éboli*, Madrid, Iberoamericana, 2013.
- DENUNZIO, Antonio Ernesto, “Per due committenti di Caravaggio a Napoli:

- Nicolò Radolovich e il vicerè VIII conte-duca di Benavente (1603-1610)", en José Luis Colomer (ed.), *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, CEEH, 2009, pp. 175-194.
- ENCISO ALONSO-MUÑUMER, Isabel, "'Voi Donna sì nobile, al Rè si cara': de reina de las Amazonas a reina de los Asirios. Catalina de Zúñiga y Sandoval, VI condesa de Lemos, en las cortes de los Habsburgo", en V.V.A.A., *Poder y privilegio en la sociedad moderna. Actores, medios, fines y circunstancias. Siglos XVI-XVIII*, Palermo, Palermo University Press, 2020, pp. 49-107.
- FASANO GUARINI, Elena, "Pietro Aldobrandino", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, en línea, <<https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aldobrandini>>.
- FIRPO, Luigi, "Iacopo Aldobrandini", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, 1960, en línea, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-aldobrandini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-aldobrandini_(Dizionario-Biografico)/)>.
- FRANGANILLO ÁLVAREZ, Alejandra, *A la sombra de la reina. Poder, patronazgo y servicio en la corte de la Monarquía Hispánica (1621-1644)*, Madrid, CSIC, 2020.
- FRANGANILLO ÁLVAREZ, Alejandra, "El poder de las virreinas: la VI condesa de Lemos en la Corte de Nápoles", en Anne J. Cruz, Alejandra Franganillo Álvarez y Carmen Sanz Ayán (eds.), *La nobleza española y sus espacios de poder (1480-1715)*, Madrid, Sanz y Torres, 2021, pp. 169-185.
- FRANGANILLO ÁLVAREZ, Alejandra, "Espacios religiosos e influencia política en la corte española: el monasterio de la Encarnación y Mariana de San José (1616-1638)", *Hispania Sacra*, LXXIII, 148 (2021), pp. 457-468, en línea, <<https://doi.org/10.3989/hs.2021.035>>.
- GALLEGO MANZANARES, Verónica, "Catalina de Zúñiga y Sandoval en Nápoles, el nuevo papel de las virreinas a principios del siglo XVII", en M. Ángeles Pérez Samper y J. Luis Betrán Moya (eds.), *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna: Economía, Sociedad, Política y Cultura en el Mundo Hispánico*, Madrid, FEHM, 2018, pp. 272-281, en línea, <doi: 10.20350/digitalCSIC/11859>.
- GARCÍA PÉREZ, Noelia, "Mencía de Mendoza, marquise of Zenete: Early Modern Spain's cultural ambassador", *Early Modern Women: an interdisciplinary journal*, IX, 1 (2014), pp. 89-100.
- GARCÍA PRIETO, Elisa, "La gestión femenina del patrimonio nobiliario. Doña Teresa de Saavedra y Zúñiga, condesa de Villalonso: una aristócrata en los reinados de Felipe II y Felipe III", *Cuadernos de Historia Moderna*, XLI, 1 (2016), pp. 109-128, en línea, <<https://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/view/52761/48475>>.
- GARCÍA PRIETO, Elisa, "Gestionar el fracaso matrimonial. Reflexiones sobre el proceso de nulidad de los duques de Francavilla", *Tiempos Modernos*, XXXIV, 1 (2017), pp. 199-521, en línea, <<http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/2613>>.

- GONZÁLEZ CUERVA, Rubén, *Baltasar de Zúñiga. Una encrucijada de la Monarquía Hispana (1561-1622)*, Madrid, Polifemo, 2012.
- HIDALGO OGÁYAR, Juana, “La dote de doña Mencía de Requesens y Zúñiga, ejemplo de movilidad de la obra de artística”, en Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto y Wifredo Rincón García (coords.), *El arte y el viaje*. Madrid, CSIC, 2011, pp. 499-510.
- LEFEVRE, Renato, “Gli ultimi Aldobrandini di Clemente VIII”, *Studi Romani*, XIV (1966), pp. 17-38.
- MALO BARRANCO, Laura, “El entorno familiar y personal de la autora doña Luisa María de Padilla Manrique de Acuña, condesa de Aranda (1591-1646)”, en María Dolores Martos Pérez (coord.), *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2021, pp. 87-103.
- MARÍN CEPEDA, Patricia, “Poesía, corte y epistolaridad entre España e Italia: cuarenta y seis cartas inéditas de Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas, con el cardenal Ascanio Colonna (1560-1608)”, *Artifara*, XV (2015), pp. 61-114, en línea, <<https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/929>>.
- PARRINO, Domenico Antonio, *Teatro eroico e politico de viceré del regno di Napoli dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente*, II, Nápoles, Nella nuova stampa del Parrino, 1692.
- PÉREZ GIL, Javier, *El palacio real de Valladolid sede de la corte de Felipe III (1601-1606)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006.
- PÉREZ GIL, Javier, “La imagen de la corte en Valladolid: palacio real y palacio de los condes de Benavente”, en Daniel Villalobos Alonso y Sara Pérez Barreiro (eds.), *Trazas de la arquitectura palaciega en el Valladolid de la corte*, Valladolid, Gatón Editores, 2014, pp. 45-67.
- RAMIRO RAMÍREZ, Sergio, *Francisco de los Cobos y las artes en la corte de Carlos V*, Madrid, CEEH, 2021.
- SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano, “Doña Mencía de Requesens Zúñiga y Gralla, III marquesa de los Vélez”, en Julián Pablo Díaz López (ed.), *La Historia de Almería y sus historiadores*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2017, pp. 333-376.
- SIMAL LÓPEZ, Mercedes, *Los condes-duques de Benavente en el siglo XVII. Patronos y coleccionistas en su villa solariega*, Benavente, Centro de Estudios Benaventanos Ledo del Pozo CECEL-CSIC, 2002.
- SIMAL LÓPEZ, Mercedes, “Don Juan Alfonso Pimentel, VIII conde-duque de Benavente, y el coleccionismo de antigüedades: inquietudes de un virrey de Nápoles”, *Reales Sitios*, CLXIV (2005), pp. 30-49.
- SIMAL LÓPEZ, Mercedes, y Manuel FERNÁNDEZ DEL HOYO, “Donna Mencía de Requesens: dama catalana, contessa castigliana e viceregna napoletana (fra l'altro)”, en *Alla corte napoletana. Donne e potere dall'età aragonesa al vicereame austriaco (1442-1734)*, ed. Mirella Mafri, Nápoles, Fridericiana Editrice Universitaria, 2012, pp. 155-178.

TERRASA LOZANO, Antonio, "Por la gran satisfacion que tengo del buen gobierno de la duquesa mi muger». El conflictivo cuerpo político de las nobles tutoras y curadoras (siglos XVI-XVII)", en Marcella Aglietti, Alejandra Franganillo Álvarez y J. Antonio López Anguita (eds.), *Élites e reti di potere. Strategie d'integrazione nell'Europa di età moderna*, Pisa, Pisa University Press, 2016, pp. 133-147.

VÁZQUEZ DE PRADA, Valentín, "Luis Fajardo de Requesens y Zúñiga", en *Diccionario Biográfico Español*, en línea, <<https://dbe.rah.es/biografias/20562/luis-fajardo-de-requesens-y-zuniga>>.

VISCEGLIA, Maria Antonietta, *Roma papale e Spagna. Diplomatici, nobili e religiosi tra due corti*, Rome, Bulzoni Editore, 2010.

WILLIAMS, Patrick, "Enrique Pimentel", en *Diccionario Biográfico Español*, en línea, <<https://dbe.rah.es/biografias/21109/enrique-pimentel>>.





# Orgullo, poder y cuerpo de virreina en el diario de la marquesa de las Amarillas<sup>1</sup>

**Judith Farré Vidal**

Instituto de Lengua, Literatura y Antropología- CSIC  
judith.farre@csic.es

Recepción: 14/04/2022, Aceptación: 26/09/2022, Publicación: 31/12/2022

## Resumen

El *Diario notable de la Excelentísima Señora Marquesa de las Amarillas, virreina de México, desde el puerto de Cádiz hasta la referida Corte, escrito por un criado de Su Excelencia* es un texto excepcional dentro de la cultura literaria novohispana. No es tan decisivo que su criado, Antonio Joaquín de Rivadeneyra Barrientos, pasara a verso el diario supuestamente escrito por la Virreina como borrador en prosa o que él fuera directamente su autor, sino que lo extraordinario es que se atribuya a Rosario Ahumada y Vera, que aparece como voz poética protagonista.

El *Diario* se relaciona directamente con el del marqués de Villena, primer grande de España en desempeñar el cargo de virrey, que en 1640 encargó otro diario del viaje transatlántico.

El objetivo de este trabajo es analizar en el texto la simbología y las metáforas corporales que muestran la conciencia en el desempeño del estatus de virreina, percibido como deber y privilegio aristocrático, a lo largo de tres pasajes que narran la despedida del lugar de origen, la dureza del viaje y la fiesta en el recibimiento.

## Palabras clave

Virreinato Nueva España; Virreinas; Agencia femenina; Marquesa de las Amarillas; Escritura mujeres nobles; Diario de la Virreina.

1. Este trabajo forma parte del proyecto I+D «Fastos, simulacros y saberes en la América virreinal» (PID2020-113841GB-I00).

### Abstract

*English Title.* Pride, power and the body of a virreine in the diary of the Marquise of Las Amarillas.

The *Diario notable de la Excelentísima Señora Marquesa de las Amarillas, virreina de Mexico, desde el puerto de Cádiz hasta la referida Corte, escrito por un criado de Su Excelencia* is an exceptional text within New Spain's literary culture. It is not so decisive that his servant, Antonio Joaquín de Rivadeneyra Barrientos, turned the diary supposedly written by the Vicereine into verse as a prose draft or that he was its author directly, but what is extraordinary is that it is attributed to Rosario Ahumada y Vera, who appears as the leading poetic voice.

The *Diary* is directly related to that of the Marquis of Villena, the first great of Spain to hold the position of viceroy, who in 1640 commissioned another diary of the transatlantic voyage.

The objective of this work is to analyze in the text the symbology and the corporal metaphors that show the conscience in the performance of the status of vicereine, perceived as a duty and aristocratic privilege, throughout three passages that narrate the farewell of the place of origin, the hardness of the trip and the party in the reception.

### Keywords

Viceroyalty New Spain; Vicereine; Female agency; Marquise de las Amarillas; Noble women writers; Vicereine's Diary.

Para Margo Glantz, viajera y con el corazón en la mano

En 1755 llegaba a México como virrey Agustín de Ahumada y Villalón, II marqués de las Amarillas, junto a su esposa y también sobrina Luisa María del Rosario Ahumada y Vera. Tras varios ascensos en premio a sus logros militares en Italia, Ahumada alcanzó el rango de teniente coronel de las Guardias Reales españolas y el 24 de marzo de 1755, cuando fue nombrado virrey de Nueva España, ostentaba el cargo de alcalde en Barcelona (Chiva 2012: 191). El título del

marquesado de las Amarillas era todavía por esas fechas de muy reciente creación. Fue instaurado por Felipe V el 19 de mayo de 1747 a favor de Francisco Pablo de Ahumada y Villalón, casado con Catalina de Vera y Leyva. Ambos fueron padres de una única hija, la marquesa de las Amarillas que heredaría el título ocho años después y sería virreina novohispana entre 1755 y 1760. Era claramente un título nobiliario que la Virreina aportaba al matrimonio, quien sin duda lo ostentaría con la conciencia de haberlo recibido en herencia como hija única. Este protagonismo nobiliario de la II marquesa de las Amarillas puede leerse a través de algunas noticias que la señalan como una mujer fuerte e independiente, así en la entrada que aparece en el *Diario* de Castro Santa Anna del 9 de octubre de 1756, en la que se describe una insólita salida a caballo de María del Rosario montada como un hombre, aunque no se le veía el pie en el estribo. La acompañaban personas de distinción, su caballerizo, cuatro soldados, su estufa y el coche de cámara con los caballeros pajes (Rubial 2014: 33). Manuel Romero de Terreros (1944: 56) en *La vida social de la Nueva España* también apunta que esta salida a caballo de la Virreina “llamó la atención del público respecto a no ser practicable entre las señoras de estos reinos”. El protagonismo social de la Virreina también lo pone de manifiesto Terreros en otra publicación, cuando señala que tras la solemne toma de posesión en el cargo la nobleza local se trasladó a presentar sus respetos a los nuevos virreyes y hubo “un exquisito festejo de los más diestros músicos de esta ciudad, al que asistieron la señora Virreina y muchas señoras de distinción, terminándose a más de las diez de la noche”. Al día siguiente hubo banquete obsequio de la ciudad y por la noche representación que dieron “los farsantes del coliseo en el pulido que en dicho real palacio hay, con todo género de perspectivas y tramosyas” de la comedia de *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto (1913: 156). Otro indicio de la preponderancia de la Virreina que recoge Rubial hace referencia a un pleito con la jaula en la catedral, que en una sesión del cabildo y a instancias de los virreyes de las Amarillas, se reclamó que volviera a ponerse en su lugar “fija y con celosías”, con el fin de corregir los abusos que se habían dado con la anterior virreina (Rubial 2014: 29). Sobre los sucesivos altercados y disputas que se generaron a propósito de este palco cerrado con celosías donde se colocaban las virreinas y el resto de las mujeres principales de la corte cuando asistían a la catedral, véase Montes (2013).

La preeminencia que por herencia y linaje nobiliario ejercería la joven Virreina dentro del matrimonio —tampoco puede olvidarse que estaba casada con su tío— se insinúa también en otras noticias, como, por ejemplo, la que se recoge en el juicio de residencia del ya entonces difunto virrey de las Amarillas —había muerto en Cuernavaca por hemiplegía en 1760— y que la Virreina viuda tuvo que encargar a algunos oidores.<sup>2</sup> Allí el Tribunal de Cuentas de México le

2. La Virreina regresó viuda a Sevilla, donde murió el 10 de diciembre de 1791. Se había vuelto

hacía un cargo de 18.147 pesos a favor de la Hacienda “como consecuencia de las muchas obras que hizo en el palacio, algunas de las cuales, un jardín, se consideraron no precisas”.<sup>3</sup> Los marqueses de las Amarillas quedaron finalmente absueltos de este cargo y el fiscal del Consejo concluyó el expediente alabando su gran actividad en el gobierno y los méritos globales en servicio de la Corona<sup>4</sup>. El caso quedó cerrado, pero el detalle de los gastos aparentemente superfluos en las obras del palacio virreinal junto a la construcción de un jardín son testimonio de la ostentación y el lujo con los que se habría rodeado la vida cortesana durante su ejercicio en el cargo. Aunque sin precisar las fuentes, Romero de Terreros firmaba otra noticia en la *Revista de historia y de genealogía española*, donde recogía el dato de una salida en procesión de la imagen de la Virgen de los Remedios en mayo de 1758:

SS.EE vieron esta ostentosa procesión en la casa del señor Mariscal de Castilla, quien los convidó, y su esposa a muchas señoras principales, para que la acompañaran a cortejar a la Excm. Sra. Virreina; hallábase esta hermosa casa vistosamente aderezada y concluida la función se les suministró a SS.EE un especial y exquisito refresco de todo género de dulces, masas, quesos y bebidas heladas, sirviendo el refresco a SS.EE y las señoras los caballeros parientes de dicha casa, siguiendo después un festejo de los principales músicos y todo género de instrumentos, que duró hasta las once de la noche...; y al día siguiente remitió a la Excm. Sra. Virreina la señora Mariscala una hermosa fuente de plata llena de exquisitos dulces, y en medio una hermosa piña de plata de martillo, y en los lados dos jarras de la misma especie con pulidos ramos; otra fuente más pequeña llena de bucaritos de Guadalajara exquisitamente guarnecidos, cuyo obsequio estimó muchísimo dicha excelentísima señora (Romero de Terreros 1944: 159)

Además de los indicios que apuntan hacia una vida cortesana suntuosa y la preponderancia que ejercía la Virreina en el linaje nobiliario dentro del matrimonio, otras noticias también sugieren que Luisa María del Rosario Ahumada y Vera exhibía una predisposición piadosa a raíz del entronque familiar con santa Teresa de Jesús, con la que compartía el apellido Ahumada. Tal y como se describe en los prolegómenos de *El triunfo de la Fe*, sermón conmemorativo de la celebración de la virgen del Pilar en la iglesia del monasterio de religiosas de Nuestra Señora de Valvanera y dedicado a la Virreina en 1758, el elogio nobiliario es también un encomio piadoso a “su antiquísima y nobilísima casa por ser una de

---

a casar en segundas nupcias con Francisco de Giles, maestrante de Ronda (Romero de Terreros 1944: 160).

3. <<https://dbe.rah.es/biografias/5622/agustin-de-ahumada-y-villalon>>.

4. Un episodio extraño es el que ocurrió con la muerte del hijo de dos años de la pareja. Según consta, el alguacil mayor de la CDMX, D. José Álvarez de Ulate, y su mujer, Andrea de Anaya, hicieron donación *inter vivos* de todo su caudal a los marqueses para darles el pésame por la muerte de su hijo. Esa donación no fue aceptada por el Consejo de Indias y tuvieron que devolverles los bienes (Romero de Terreros 1944: 159).

las más firmes columnas de la santa fe católica y que ha tenido gran parte en sus más gloriosos trofeos” (Juncosa 1758: s.f.). La vinculación con esta ascendencia familiar se conecta además con el viaje de los seis hermanos de la Santa hasta América, que se quiere hacer corresponder con el viaje que hizo la propia Virreina desde Cádiz. La alusión se elabora a partir del juego retórico que relaciona el significado del apellido Ahumada como ennegrecido y manchado, con el celo abrasador y tizado por extender la fe de los hermanos de santa Teresa:

Seis hermanos de una nobilísima familia de Ahumada, seis hermanos de Santa Teresa de Jesús (dije ya con esto una de las mayores glorias o la mayor de V. Excelencia por la especial, amabilísima honra de ser el mismo apellido y casa de esta gloriosa doctora de la Iglesia) son los que vinieron a la conquista de Indias, de los cuales tres murieron en las batallas abrasados de un celo tanto de extender la fe a esta cuarta parte de la Tierra (Juncosa 1758: s.f.)

La Virreina ostentaría, sin duda, el parentesco como un indicio de su excelencia de espíritu, tal y como se desprende también de otra de las noticias que recoge el *Diario* de Santa Anna. Se trata de la entrada del 15 de octubre de 1757, cuando se señala que cantó con las carmelitas en su coro durante la celebración de santa Teresa de Jesús, ya que era “tierna devota de esta santa, por ser rama de su noble estirpe” (Rubial 2014: 24).

Todas estas noticias apuntan hacia una figura femenina fuerte, consciente de las obligaciones de su linaje en el desempeño como virreina más allá de su papel como consorte. Y, en este sentido, partiendo de estos indicios dispersos de los que emerge la figura de la marquesa de las Amarillas como agencia femenina de ostentación, poder, piedad y linaje en la corte novohispana, puede abordarse el análisis del *Diario notable de la Excelentísima señora marquesa de las Amarillas, virreina de México, desde el puerto de Cádiz hasta la referida corte, escrito por un criado de Su Excelencia, D. A. f. R. B. F. D. M.*. Con licencia en México en la Imprenta de la Biblioteca Mexicana. Año de 1757.<sup>5</sup> Según el pie de imprenta, el texto parece ser que se escribió con posterioridad al viaje. Pietcschmann (2012: 215) ha estudiado las coincidencias con el diario que hizo García Panes sobre el trayecto de los virreyes de las Amarillas una vez desembarcados en Veracruz, y donde se recoge que el poema del *Diario* fu escrito en nombre de la Virreina para remitirlo a la corte a una amiga suya.

El testimonio del *Diario* del viaje de la marquesa de las Amarillas, sin entrar en valoraciones literarias, es un texto excepcional puesto que dentro de la tradición novohispana solo hay otro texto que describa el viaje de un virrey hasta su llegada a la capital de México. Es el de Cristóbal Gutiérrez de Medina en torno al traslado del marqués de Villena desde Escalona hasta la ciudad de México,

5. Actualmente estamos llevando a cabo la edición crítica de este *Diario*. Las citas del texto proceden del ejemplar depositado en la BNE, con signatura VE/1611/12.

con motivo de su nombramiento como virrey (1640). En este caso es el relato del viaje del primer grande de España en ostentar el cargo, de ahí la importancia que tuvo el texto para dar a conocer en la corte española todos los fastos y ceremoniales americanos que envolvían el puesto (Farré Vidal 2011).

Los dos diarios se inscriben en una misma tradición y presentan varios rasgos en común. En ambos casos reconocen la mediación de una instancia de escritura intermedia, subordinada al protagonista y destinatario primero de la publicación: el viaje del marqués de Villena fue escrito por Gutiérrez de Medina, que embarcó en la flota en calidad de capellán y limosnero del virrey, y el *Diario notable de la virreina* recoge en la portada la firma de Antonio Joaquín de Rivadeneyra Barrientos, bajo siglas y en calidad de criado. También tienen en común el recorrido geográfico del viaje, desde la salida en el puerto de mar en España hasta la entrada en la ciudad de México. Es curiosa la coincidencia con más de cien años de diferencia por la que el primer grande de España en ostentar el cargo de virrey en Nueva España y posteriormente una virreina encarguen un diario de viaje hasta la capital novohispana, un relato que en ambos casos emerge como testimonio de la grandeza e importancia del cargo virreinal. Más allá del arco temporal que encuadra la evolución y vigencia de los protocolos en el recibimiento del séquito virreinal, una de las circunstancias que convierten el diario de la Virreina en un testimonio único es, precisamente, el hecho de que el texto se atribuya a una virreina. No es tan importante que Rivadeneira pasara a verso el diario supuestamente escrito por la virreina como borrador, sino que dicha publicación impresa se atribuya a Rosario Ahumada y Vera, que aparece como protagonista y voz poética del texto. El impreso no contiene dedicatorias, aprobaciones o licencias, por lo que no puede reconstruirse el circuito impreso de la publicación o sus circunstancias de escritura, pero la portada es un signo manifiesto del orgullo de la Virreina por su genealogía nobiliaria y por su desempeño que, además, la relaciona con el marqués de Villena, el primer grande de España en desempeñar el puesto.

Bajo esta premisa, el objetivo de este trabajo es analizar en el *Diario* atribuido a la Virreina la simbología y las metáforas corporales que muestran su conciencia en el desempeño del cargo, percibido como deber y privilegio aristocrático, a lo largo de tres pasajes que narran la despedida del lugar de origen, la dureza del viaje y la fiesta en el recibimiento. Estos pueden verse, respectivamente, como secuencias de sacrificio emocional, de padecimientos físicos y, finalmente, de ostentación nobiliaria.

## La despedida

Una de las primeras secuencias metafóricas puede apreciarse en el relato de la despedida e inicio del viaje hacia América. Es un momento que necesariamente debe revestirse de solemnidad, ya que el dolor por dejar atrás los orígenes es in-

dicativo de la importancia que se le da al cargo y de lo que supone el deber nobiliario. Debe ser una escena de emotividad contenida, dolorosa y serena porque la Virreina asume el viaje como una noble responsabilidad. El artificio sobre el que se edifica este relato poético de la despedida, y por extensión de todo el *Diario*, es una comunicación entre mujeres: la Virreina dirige los versos a una amiga cercana mediante el vocativo de “amiga amada”, como si se tratara de una carta. Este contexto poético recrea así un espacio de comunicación afectiva e intimidad entre mujeres, que se plantea como desahogo por el dolor del desarraigo. Desde el principio aparece la metáfora del corazón, que será el símbolo principal a la hora de plasmar la presencia del cuerpo femenino en los versos:

En tanto, *amiga amada*,  
 que una y otra jornada  
 dejan en mi camino  
 lugar a la opresión, tiempo al destino  
 permita Vuestra Excelencia  
 que supla mi expresión a mi presencia  
 para que esta vez el corazón presuma  
 que sea el desahogo del corazón la pluma. (*Diario*, 1757, A1r)

La primera metáfora que registra la conciencia del deber del cargo y el sacrificio y dolor que supone por dejar atrás la tierra e iniciar un nuevo camino se presenta mediante la dialéctica entre el corazón que simboliza el sentimiento y la pluma como metonimia de la escritura. La voz poética del *Diario* es una primera persona que representa a la Virreina y se dirige a una “amiga amada”, y bajo esta convención poética el acto de escritura se presenta como un “desahogo”. En este clima de intimidad femenina, donde se recrea el lenguaje propio de una comunidad afectiva, el viaje se plantea como un acto de servicio hacia el Rey y hacia el esposo (“haciendo de mi fe alarde / de que es servir debido / al Rey y a mi marido”, *Diario*, 1757, A1v). El sujeto de la Virreina se representa a través de esta voz poética en primera persona y, de manera explícita, a través de metonimias corporales que evocan los sentidos y la experiencia del viaje. El corazón es, como ya se vio, la metáfora inicial sobre la que se despliega la complicidad entre el yo poético de la Virreina y la interlocutora de su “amiga amada”. Es también el órgano corporal que enlaza la marcialidad del deber oficial que representa el cargo y el sentimiento propio ante el sacrificio de la marcha:

No de Vulcano aclamación sonora  
 que el aire rasga, el corazón azora.  
 Permitir quise que en aqueste día  
 harta opresión el corazón tenía  
 y en honores marciales igual suerte  
 tienen la alegre vida y triste muerte,  
 si un cañón mismo aplauso y sentimiento  
 muestra en el triunfo y da en el monumento. (*Diario*, 1757, A2r)

Otra de las partes del cuerpo recurrentes en el *Diario* son los ojos, que representan la vista. Se trata del sentido que permite evocar la visión del espacio como correlato objetivo del sentimiento de pérdida por la partida. Por ejemplo:

Volví los ojos a la tierra amada  
y al verla separada  
en natural dolor, en sentimiento  
anegado el lamento  
entre mil sustos que el discurso atropa,  
de esta suerte le hablé desde la popa:  
Adiós, patria querida,  
ingrata cuna de mi triste vida,  
que el ser que liberal me dispensaste  
tan solo por ser más me lo turbaste,  
cuando al nacer y al separarme esquivas  
¿quieres que viva en ti y en ti no viva? (*Diario*, 1757, A2r)

Los ojos permiten contemplar el espacio de la despedida desde la mirada de la Virreina. Son la parte del cuerpo con la que se externa el dolor ante el viaje y la pérdida por todo lo que se deja atrás, y además favorecen que broten las lágrimas, que actúan como mecanismos intensificadores. El latido del corazón permite bombear este dolor de la despedida hacia los ojos y las lágrimas que brotan de ellos son la metáfora que acentúa el desconsuelo y lo hace visible, pero también simbolizan el agua del océano que separará las dos orillas del viaje:

la pesantez que el corazón oprime  
vertiendo sobre todos tus retiros  
agua mis ojos, rayos mis suspiros. (*Diario*, 1757, A3r)

La performance de las lágrimas se completa con los suspiros. La materialidad del cuerpo que aparece en estas metáforas de despedida conduce al deseo inmaterial por superar la separación del viaje. Los suspiros que acompañan las lágrimas surgidas del corazón a través de los ojos favorecen este anhelo de superación y consuelo porque su condición etérea condensa el deseo por superar el dolor del viaje. De ahí que la performatividad que suponen las lágrimas y los suspiros evoquen el deseo por aliviar la separación:

Si soy exhalación o soy meteoro  
para que sepas tu atención imploro,  
cuando aurora boreal  
de ti salga a ser luz septentrional,  
que aunque mi cuerpo ocupe el occidente  
quede mi corazón en el oriente. (*Diario*, 1757, A3r)

Las lágrimas se convierten en arroyo y con esta personificación intensificadora el dolor se funde en el paisaje, recorriéndolo y convirtiéndose en eco. Des-

de la separación entre cuerpo/ corazón surgen el resto de metáforas que completan la alegoría entre occidente/oriente y obligación/devoción. Como resultado, queda el “corazón partido” en ambos lados del Atlántico:

Y, en fin, si soy arroyo peregrino  
 por todo mi camino  
 murmuraré de tu rigor tirano  
 con la floresta, el bosque, el monte, el llano,  
 por si los mismos ecos repetidos  
 llevaren mis lamentos a tus oídos.  
 Todo lo dejo en ti y en ti, dolientes  
 amigos y parientes,  
 que en tanto como yo los he querido,  
 con ellos dejo el corazón partido.  
 Ahí te quedan, acoge entre tus brazos  
 la cara multitud de sus pedazos. (*Diario*, 1757, A3v-A4r)

### El viaje

Tras el desgarró emocional de la despedida, en el transcurso del *Diario* aparecen otras alusiones corporales para evocar la presencia de la Virreina. La secuencia del viaje también se narra desde la épica del sacrificio, aunque esta vez no es por la esfera familiar que se deja atrás, sino por el esfuerzo que supone y la fortaleza física con que debe enfrentarse a las incomodidades del trayecto. En este sentido, las primeras referencias corporales aluden al mareo en el barco:

[...] fuimos navegando  
 al rumbo del deseo,  
 aunque yo con muchísimo mareo  
 siempre de dos bajeles convoyados,  
 que el Dragón y el Infante son nombrados. (*Diario*, 1757, A4v)

Una vez superados los vaivenes del trayecto, el momento del desembarco se narra desde una perspectiva solemne. Los versos vuelven a invocar la complicidad de la interlocutora amiga y retoman la metáfora del corazón, que fue fundamental en el momento de inicio del viaje. La épica del viaje se engrandece con el choque de la quilla del barco con unos riscos, un suceso que ocurre entrando a San Juan de Ulúa y que en los versos se compara con el registro mitológico de Escilas y Caribdis:

Allí, amiga del alma,  
 el pecho opreso, el corazón en calma,  
 a todo el que me viera  
 sin duda alguna vincular pudiera

la placidez funesta a mis mejillas,  
 el título más propio de Amarillas.  
 De esta suerte mis sustos respirando  
 por Escila y Caribdis caminando,  
 desembarcar en la bahía pudimos,  
 gracias al cielo dimos  
 y de Ulúa la gran fuerza saludamos,  
 cuyos cañones luego que avistamos,  
 su respectiva frente  
 lo habían ya executado urbanamente. (*Diario*, 1757, C1r)

El corazón está sereno y en calma, predispuesto después del susto, una entereza que se trasluce al equiparar el color del rostro con el apellido de las Amarillas. La heráldica domina la fisiología y la dignidad que envuelve la comitiva del viaje también se pone de manifiesto con los cañones de saludo. Después de todas las inclemencias del trayecto, este último incidente intensifica toda la gravedad que reviste el viaje y los disparos de cañón lo clausuran de forma solemne.

Superado el viaje por mar, otra forma de acentuar la aspereza del trayecto para llegar a desempeñarse como virreina es el mareo que se da también en tierra firme en el traslado en litera desde Veracruz hacia la ciudad de México:

Es este una litera  
 de dos mulas tirada a la ligera,  
 que la una por detrás la otra delante,  
 llevan a todo paso al caminante  
 metido en un cajón cuyo desgaire  
 carga toda la máquina en el aire  
 en un continuo horrible bamboleo,  
 que me causó muchísimo mareo. (*Diario*, 1757, C3r)

Es importante que en el *Diario* también aparezcan alusiones corporales que resalten esta vertiente más somática del viaje, aunque brevemente, ya que el dolor por la marcha no es solo por la vida que se deja atrás, sino por la incertidumbre ante un duro viaje: subrayar poéticamente todas las vicisitudes que debe atravesar Luisa María del Rosario Ahumada es también una forma de acrecentar su nobleza y otorgarle el mérito de ejercer de virreina. Un testimonio elocuente que puede explicar lo que representaban para las mujeres de la época este tipo de viajes transatlánticos es una carta de llamada que Antonio Manuel Herrera envió desde México a su esposa, doña Josefa de la Oliva y Ruiz, el 24 de abril de 1758. El ejemplo de la marquesa de las Amarillas es uno de los que presenta el esposo para convencer a su mujer de realizar el viaje:

Muchas mujeres se han embarcado y han venido con sus maridos y están acá muy contentas y para que veas mi abono verdadero mira cómo la excelentísima señora virreina de México se embarcó, ahora tres años, y llegó al puerto de Veracruz felizmen-

te y está en México muy bien hallada. De otras muchas te dijera, pero a bien que las verás si me dieres el gusto de verte conmigo. (Macías-Morales Padrón 1991: 96)

El trayecto una vez desembarcados es también un recorrido duro y fatigoso, que además cuenta con el cansancio acumulado en el ultramarino. El *Diario* de García Panes, que relata el viaje de los marqueses de las Amarillas habiendo desembarcado en Veracruz, recoge algunos detalles sobre los mareos, la distribución en literas y el tránsito en carretera:

disponen despachar por delante no sólo el grueso del equipaje, si[no] también lo más de la familia, quedándose únicamente los precisos sujetos que deben seguir a Su Excelencia, como son el Secretario que traiga de su confianza (que todos lo traen aunque haya del virreinato), el Caballerizo, Mayordomo, un Ayuda de Cámara, un Cocinero, un Repostero y algún otro sirviente de esta clase. Esto es viniendo solo el Virrey, pero si hay Virreina son necesarios en su intermediación lo menos dos pajes de cuatro o seis que debe tener un Virrey de México, las criadas, dos lacayos y algunos otros sirvientes que necesite la Virreina. Pero siempre es muy conveniente que el grueso de la familia se despache por delante, encontrando ésta en todos los tránsitos el obsequio y asistencia correspondiente. [...]

A Veracruz baja el Caballerizo o persona allegada del Obispo de Puebla de los Ángeles a cumplimentar al nuevo Virrey, llevando una hermosa litera para Su Excelencia [...] Si va Virreina es lo corriente que ocupe en el recorrido la litera del Obispo de la Puebla, y para el Virrey se hace traer otra del pueblo de Jalapa, como las que se necesite para las criadas y allegados de distinción del Virrey [...] Advirtiéndose que la marcha en litera la hace solo el Virrey en la suya, y lo mismo la Virreina, para ir con más comodidad y desahogo. (García Panes 1994: 78-80)

Después del relato sobre la aspereza del viaje, el *Diario* se concentra en la fragosidad del terreno y se ocupa del encuentro del cuerpo con el nuevo paisaje. La Virreina se queja abiertamente de las incomodidades que le generan de los insectos:

Pero allí los mortales  
viven sujetos a pensiones<sup>6</sup> tales,  
que si bien se averigua  
con garrapata y nigua<sup>7</sup>  
al que allí se quisiere avecindar,  
no faltará en su vida que rascar,

6. Pensión: “La carga anual que perpetua o temporalmente se impone sobre alguna cosa” (*Aut.*).  
7. Nigua: “Especie de pulga pequeña indiana, que como ladilla se pega, especialmente a los pies, e introduciéndose entre cuero y carne, pica, desazona y molesta fuertemente, y allí hace su nido y produce su cresa en una como bolsilla, por lo qual es necesario sacarla con gran sutileza y tiento, porque si se revienta y deja sus cresas, se multiplica increíblemente y hace casi irremediable su curación. Suelen valerse para remedio desto de la ceniza de la hoja del tabaco, aplicada caliente quanto se pueda sufrir” (*Aut.*).

y a más unos demonios de mosquitos  
 sancudos,<sup>8</sup> roedores, jejenitos,<sup>9</sup>  
 que antes que por su cuerpo descubrirlos  
 su molesto agujijón hace sentirlos. (*Diario*, 1757, C4r-C4v)

Los picores se asumen como cargas y, desde una perspectiva simbólica, pueden leerse como nuevos indicios de la incomodidad del viaje, que la Virreina también se adjudica estoicamente.

## La fiesta

Uno de los hilos estructurales que, como vemos, recorre los versos del *Diario* es que la Virreina padece todos los rigores del viaje que van intensificándose desde lo emocional a lo físico y los justifica por el cumplimiento del deber nobiliario. Tras el esfuerzo y a pesar de los mareos y los picores, el relato de los primeros recibimientos señala las cortesías asociadas al cargo, finalmente lo simbólico vence al cuerpo. Estas muestras de magnificencia son equiparables, en clave positiva, a la narración de las incomodidades y peligros del viaje. También se entienden como una recompensa y se perciben en clave cortesana, alineándose con el horizonte de expectativas previsto:

El regalo, el cortejo, los primores  
 que de aquestos señores  
 todos en su hospedaje recibimos,  
 mientras en Veracruz nos mantuvimos,  
 no sabré ponderar, pues en su porte<sup>10</sup>  
 nada tuvo que estrañase alguna corte. (*Diario*, 1757, C2v)

Es interesante la alusión al “porte” propio de los recibimientos novohispanos, un concepto del que, en cierto modo, trasciende la performance festiva que envuelve las ceremonias a la comitiva virreinal en cada una de las paradas hasta la Ciudad de México. Además de las finezas cortesanas, otro de los primeros indicios festivos que llaman la atención de la Virreina son los bailes de indios:

el baile, que a su usanza  
 nos tuvieron los indios, una danza  
 de tan buen gusto, de donaire tanto  
 que, no te cause espanto,

8. “Zancudos”.

9. *Jejeén*: “Insecto díptero, más pequeño que el mosquito y de picadura más irritante, que abunda en las playas del mar de las Antillas y en otras regiones de América” (*Aut.*).

10. *Porte*: “Significa también la buena o mala disposición de una persona, y la mayor o menor decencia y lucimiento con que se trata” (*Aut.*).

no le va a deber nada  
 a la más celebrada,  
 y a la de la antigüedad las convivales,  
 militares, sagradas o teatrales  
 se traigan a la cuenta  
 o las que hoy en día inventa  
 en las cortes el arte más limado  
 en lo bien ajustado  
 de las mudanzas con el instrumento,  
 la variedad de lazos, el aliento  
 del manejo del cuerpo, el gesto grave,  
 completo cuanto en la materia cabe. (*Diario*, 1757, D1v-2r)

El baile de indios propicia que la voz poética de la Virreina interpele de nuevo a la destinataria de sus versos. El pasaje pondera el baile en relación a experiencias de corte ya conocidas, enmarcándolo también en una tradición reconocida. Destaca la correspondencia musical, la variedad de los movimientos, la ejecución y, en definitiva, su debida correspondencia con el decoro cortesano. La presencia de los indios en este tipo de celebraciones está documentada desde 1530, cuando en las Actas de Cabildo de la Ciudad de México consta que debían participar según “lo acostumbrado” (Gonzalbo 1993: 24).

Otro de los protocolos festivos que se recogen en las Actas de Cabildo se relaciona con los banquetes y con que “se dé todos los días de fiesta colaciones ricas a Su Excelencia, tribunales y obispos [...] todo lo cual se ha de ejecutar precisamente sin admitir disculpas” (Bravo 2005: 456). El *Diario* recoge el apunte del banquete de bienvenida que el conde de Revillagigedo dispuso en Otumba para el marqués de las Amarillas, tras el intercambio del bastón de mando. Es importante señalar cómo, a través de la comida, las virreinas entrante y saliente participan en la ceremonia política del intercambio de gobierno. Su presencia permite que este acto administrativo contenga también una dimensión más social, en la que se señala la sobremesa como una experiencia gustosa, cómplice y de intercambio fraternal entre las dos parejas nobles:

de Revillagigedo el conde puesto  
 hospedaje en Otumba y bien dispuesto  
 el banquete suntuoso  
 con que a otro día nos recibió obsequioso,  
 y el bastón entregó del virreinato  
 con muestras grandes de un amor muy grato.  
 Con él y la condesa  
 comimos a la mesa  
 y pasamos gustosos aquel día. (*Diario*, 1757, E4v-F1r)

Por último, el fragmento del *Diario* más elocuente y que culmina el relato simbólico de ostentación y nobleza asociado a la Virreina es el que describe su entrada en la Ciudad de México en términos paralelos a los del Virrey. El pasaje

que la marquesa de las Amarillas dedica su interlocutora, convertida ahora en “Vuexcelencia” en lugar de la “amiga amada” a la que se había estado dirigiendo en versos anteriores, destaca en primer lugar la aclamación popular. La concurrencia de gente para darle la bienvenida es un signo demostrativo para señalar su poder de convocatoria y, por tanto, se esgrime como argumento de autoridad y correlato objetivo de su grandeza. La Virreina destaca su propia entrada “lucida” en la ciudad y cómo se dirige directamente al palacio virreinal. El protocolo exigía esta separación, puesto que el virrey era el único que tenía el privilegio de hacer su entrada a caballo y bajo palio, y la virreina debía participar en los balcones de palacio de la bienvenida al nuevo gobernante, juntamente con el resto de las damas de la corte. En el fragmento, este ceremonial se enuncia con una autonomía propia y una preponderancia que se sugiere con la repetición de los posesivos, “mi entrada”, “mi Agustín”, “mi palacio”:

Quedose aquí el virrey mientras que guiada  
de innumerable pueblo, hice mi entrada  
esta mañana en México lucida  
cuasi en la misma forma, que advertida  
notará Vuexcelencia en la que al vivo  
poco después de mi Agustín describo;  
viniéndome derecha a mi palacio,  
en cuyo hermoso espacio  
de primeras señoras recibida,  
fui a uno de sus salones conducida  
donde el adorno y la magnificencia,  
no dejó que desear a la excelencia. (*Diario*, 1757, F1v)

## Conclusiones

El *Diario* de la Virreina es un texto excepcional porque a lo largo de sus versos narra en primera persona el viaje de Rosario Ahumada y Vera desde Cádiz hasta la Ciudad de México. No resulta tan decisivo plantearse quién es el autor, si fue Rivadeneyra el encargado de versificar el borrador en prosa de la Virreina o fue directamente el autor de los versos, sino que lo que resulta sustancial es leer el texto a partir de la voz poética protagonista que se apropia del texto impreso. Resulta verosímil aceptar la convención poética a partir de la cual el viaje se narra desde la perspectiva de la Virreina. Así se anuncia en la portada del texto, rotundo al destacar su condición de *Diario notable de la Excelentísima Señora Marquesa de las Amarillas* con una tipografía mayor que la atribución autorial por parte de *un criado de Su Excelencia*. Quizá carece de preliminares porque no son necesarias licencias, dedicatorias o aprobaciones ya que la propia Virreina patrocina la publicación, orgullosa de su condición nobiliaria que también aparece tipográficamente destacada por encima del cargo de virreina.

La segunda Marquesa de las Amarillas ostenta públicamente el linaje a través de una serie de metáforas corporales, desde el corazón a los ojos y sus lágrimas, con las que deja constancia de su condición y de los deberes y blasones asociados al linaje. Si las circunstancias del contexto de escritura relativas a la autoría no son definitivas ya que el impreso carece de paratextos que las corroboren, la fecha de impresión también plantea varios interrogantes, puesto que el *Diario* se publica en 1757, dos años después de haber finalizado el viaje transatlántico. Es un largo paréntesis el que transcurre entre el viaje y la publicación del impreso, en cuyo intervalo, el 20 de marzo de 1756, había muerto a los dos años de edad Agustín Ahumada Ahumada, el único hijo del matrimonio que fallecía después de una larga enfermedad. La noticia corrobora la agencia femenina que, en un momento de duelo, se reviste de una voz poética que reivindica el mérito nobiliario asociado al cargo y destaca su papel dentro del matrimonio como portadora del título, pero también en la corte novohispana señalando la descripción de su propia entrada en la Ciudad de México. Con la publicación del diario de viaje desde el puerto en España hasta la Ciudad de México, la Virreina se equipara con el marqués de Villena, el primer grande de España en ser nombrado virrey, y con más de un siglo de diferencia y en un contexto de duelo por la muerte del hijo, reclama su linaje y se inscribe en una misma tradición nobiliaria por la que cumple sus funciones como virreina.

## Bibliografía

- BRAVO, Dolores, “La fiesta pública: su tiempo y su espacio”, en *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca (vol. II)*, coord. Antonio Rubial, México, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, 2005, pp. 435-460.
- CHIVA BELTRÁN, Juan, *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*, Castellón, Universitat Jaume I, 2012.
- Diario notable de la Excelentísima Señora Marquesa de las Amarillas, virreina de Mexico, desde el puerto de Cádiz hasta la referida Corte, escrito por un criado de Su Excelencia*, México, Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1757.
- FARRÉ VIDAL, Judith, “Fiesta y poder en el Viaje del virrey marqués de Villena (México, 1640)”, *Revista de Literatura*, LXXIII, 145 (2011), pp. 199-218, en línea, <<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2011.v73.i145.259>>.
- GARCÍA PANES, Diego, *Diario particular del camino que sigue un virrey de México*, Madrid, Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo-Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Centro de Publicaciones, 1994.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar, “Las fiestas novohispanas: espectáculo y ejemplo”, *Mexican Studies*, IX, 1 (1993), pp. 19-45.
- GUTIÉRREZ DE MEDINA, Cristóbal, *Viaje del Virrey marqués de Villena*, ed. Manuel Romero de Terreros, México, UNAM, 1947.
- JUNCOSA, fray Juan, *El triumpho de la fe en la antigua, y nueva España: Sermon historico-panegyrico, que en la solemnísima fiesta, que en el día del santísimo nombre de Maria, consagra todos los años à Nra. Sra. del Pilar de Zaragoza su ilustre Congregacion....*, México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana, 1758.
- MACÍAS, Isabelo, y FRANCISCO MORALES PADRÓN, *Cartas desde América 1700-1800*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1991.
- MONTES, Francisco, “La jaula de las virreinas. Polémica en torno a un asiento indecoroso en la catedral de México”, en *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, ed. Carme López Calderón, María de los Ángeles Fernández Valle e Inmaculada Rodríguez Moya, Santiago de Compostela, Andavira, 2013, I, pp. 231-247.
- PIETSCHMANN, Horst, “Diego García Panes y Antonio Joaquín de Rivadeneira Barrientos, pasajeros en un mismo barco. Reflexiones en torno al México ‘imperial’ entre 1755 y 1808”, en *Un hombre de libros: homenaje a Ernesto de la Torre Villar*, coord. Alicia Mayer, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2012, pp. 203-232.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel, “Don Agustín de Ahumada y Villalón”, *Revista de historia y de genealogía española*, Año II, núm. 5 (15 de mayo de 1913), pp. 153-160.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel, *Bocetos de la vida social en la Nueva España*, México, Porrúa, 1944.
- RUBIAL, Antonio, “Las virreinas novohispanas. Presencias y ausencias”, *Estudios de Historia Novohispana*, L (2014), pp. 3-44.

# Artículos



# La constitución del primer petrarquismo castellano

**Vicenç Beltran**

Institut d'Estudis Catalans-Accademia Nazionale dei Lincei  
vicent.beltran@ub.edu

Recepción: 10/01/2022, Aceptación: 30/11/2022, Publicación: 31/12/2022

## **Resumen**

La investigación historiográfica y archivística sobre los primeros poetas petrarquistas españoles y de las damas que cantaron permite seguir su itinerario en la corte entre 1520 y 1537; la consideración conjunta de esta información y del tipo de formación cultural y literaria que demuestran en su obra permite reconstruir el itinerario de su formación y parte considerable de las relaciones entre los miembros del grupo.

## **Palabras clave**

Garcilaso de la Vega; Juan Boscán; Gutierre de Cetina; Diego Hurtado de Mendoza; Juan Coloma; petrarquismo; humanismo.

## **Abstract**

*English Title.* The formation of the first Castilian Petrarchism.

The historiographical and archival research on the first Spanish Petrarchan poets and the ladies that they sang allows us to follow their itinerary at the court between 1520 and 1537; the common consideration of this information and the type of cultural and literary training that they demonstrate in their works allows us to reconstruct the itinerary of their education and a considerable part of the relationships between the members of the group.

## **Keywords**

Garcilaso de la Vega; Juan Boscán; Gutierre de Cetina; Diego Hurtado de Mendoza; Juan Coloma; petrarchism; humanism.

La introducción de la estética y de la ética del petrarquismo renacentista en España supuso una revolución copernicana en la historia de nuestra literatura;<sup>1</sup> la rotundidad y rapidez de su penetración ha ocultado sin embargo un problema que merece estudio particular: las condiciones socioculturales e institucionales que la posibilitaron. Observaba ya Marcelino Menéndez Pelayo, el mayor partidario de esta mutación entre sus historiadores, que, “la introducción de los metros castellanos se verificó sin resistencia alguna que tuviera verdadero carácter crítico”; el estudioso la justificaba sin embargo porque “nacida de la inteligente comprensión de los primores de la forma en las obras del Renacimiento toscano, y a través de él en las del arte latino, y más remotamente en las del arte helénico (...) finalmente, como el espíritu de aquel siglo y la tendencia de los sucesos y la disposición de los espíritus se encaminaban fatalmente hacia el *bel paese*, la batalla estaba ganada antes de darse” (Menéndez Pelayo 2012a: 253).

Creo sin embargo que el problema no se puede dar por cerrado con tanta rapidez. En Francia la italianización de la corte fue fomentada por la monarquía con un impulso igual o mayor: la escultura de Luis XII y Ana de Bretaña desnudos en su tumba (hoy en el museo de la Basílica de Saint-Denis), de inspiración sin duda paganizante, fue encargada por Francisco I y terminada en 1531 y en vano buscaríamos en Castilla un caso equivalente de penetración del pensamiento y la estética del humanismo; sin embargo, la asimilación de las formas poéticas petrarquistas por los círculos de Lion y de la Pléiade fue notablemente más tardía pues cuando Juan Boscán mantuvo su famosa conversación con Andrea Navagero, Louise Labé, Pierre de Ronsard y Joachim du Bellay vestían aún pañales. Don Marcelino Menéndez Pelayo lo afirmó con gran simplicidad: entre los innumerables imitadores de Petrarca, “Boscán es de los más antiguos fuera de Italia” (Menéndez Pelayo 2012b: 243).

Existen ya aproximaciones al problema desde la evolución de la poesía cuatrocentista (Beltran 2018a y 2018b). La promoción de la cultura clásica durante el reinado de Juan II explica perfectamente el surgimiento del decir alegórico y doctrinal del Marqués de Santillana y Juan de Mena, marcados por una admiración sin límites por la Antigüedad; tras el paréntesis de Enrique IV, los Reyes Católicos recuperaron aquella política cultural mediante la protección dispensada a humanistas de sus reinos y la llamada a la corte de notables italianos; a uno de ellos, Pedro Mártir de Anglería, le encargaron la educación de los nobles herederos congregados en su corte (Biersack 2007, Jiménez Calvente 2008), capaces, según Jerónimo de Münster, de recitarle a Juvenal, Horacio y otros poetas en su lengua original (1920: 132-133 o 1952: 408). Este proceso, en el que tuvieron destacado papel humanistas castellanos como Alonso de Palencia, Hernán Núñez de Toledo o el mismo Antonio de Nebrija, permite explicar la pro-

1. Y no solo de la literatura pues tal como han puesto de manifiesto Séverine Delahaye-Grélois y León (2015) el cambio de métrica implicaba la mutación de las formas musicales.

funda y pronta difusión de la cultura humanística en las altas esferas de la sociedad castellana; un proceso que no podemos separar de los intereses italianos de Fernando el Católico pues “el contexto político de la Península a lo largo del siglo xv y el papel activo de la monarquía son claves para comprender el desarrollo de algunos géneros literarios” en expresión de Antonio Cortijo Ocaña y Teresa Jiménez Calvente (2008: 11).

No sé si la correspondencia de Pedro Mártir de Anghiera (ed. 1953-1957) y de Lucio Marineo Sículo (2001) con los magnates castellanos de su tiempo, que ellos mismos pusieron en letras de molde, sugiere un conocimiento suficiente y extendido del latín humanístico pero, por lo menos, deja muy claro que este se consideraba un valor cotizabile en la corte; no tiene nada de extraño desde el momento en que Fernando el Católico entró de lleno en la política italiana y quiso dejar de ser considerado un bárbaro: lo mismo había hecho medio siglo antes su tío Alfonso el Magnánimo. En este contexto, para brillar ante los reyes, como afirman tantos testimonios coetáneos,<sup>2</sup> era necesario conocer el latín y no tiene nada de extraño que lo intentaran o trataran de aparentarlo quienes fiaban su futuro de una carrera política.

En este sentido resulta muy ilustrativo el itinerario de Garcilaso; permaneció solo cuatro años en Nápoles junto al virrey Pedro de Toledo, desde 1532 hasta su muerte en octubre de 1536, pero casi toda su obra conocida se data en este período (Lapesa 1948: 185-194) y a él pertenece también alguna composición de arte menor que se creía anterior.<sup>3</sup> Bastaron estos pocos años para que destacara en los círculos poéticos napolitanos e italianos, tanto en vulgar<sup>4</sup> como en latín (Lumsden[-Kouvel] 1947, Luque Moreno 1979, Gray 2016 y Alcina 1995), y para ser aceptado como poeta humanístico por Pietro Bembo (López Grigera 1988): no habría sido posible de no haber llegado a Nápoles con parte considerable del bagaje de poesía latina e italiana que hoy le conocemos, aunque quizá no habría brillado tanto ni tan rápido sin el contexto favorable que allí encontró. Garcilaso triunfó en Italia pero se formó en Castilla y fue en su tierra donde hubo de adquirir su cultura poética.

En el período que nos ocupa, la evolución de la lírica castellana había seguido una vía no solo diferente, sino aún opuesta a este objetivo. Su máximo represen-

2. Resultan muy divulgadas las referencias de Juan de Lucena (“studia la reina, somos agora estudiantes”, 1896, p. 216), o la expresión un tanto irónica de Hernando del Pulgar en su carta “Para la Reyna” (“ay algún latín çahereño que no se dexa tomar de los que tienen muchos negocios” (1982: letra XI, p. 63); aparte de la información tradicional, recopilada ya por Menéndez Pidal (2007: 681-682), véase el testimonio de Vives (1995: 53-54), así como Jiménez Calvente (2008).

3. “Pues este nombre perdí”, conocido como “Epitafio de Dido”, compuesto seguramente durante la campaña de Túnez en 1535 según Beltran (2017: 82-86).

4. Es clásico el estudio de Gargano (1988 y 2005), que hoy se debe completar con el análisis del contexto cultural hispano-italiano en múltiples trabajos suyos que esperamos ver pronto reunidos en volumen. Eugenia Fosalba (2018 y 2019) ha ampliado el campo de análisis tomando en consideración tanto el contexto latino como el vulgar.

tante, Juan del Encina fue poeta y músico y su función en la corte de los duques de Alba y, después, en el círculo de los cardenales aragoneses en Roma, fue la creación de obras de entretenimiento, pensadas para cubrir los ocios de la corte y ajenas a los grandes ideales culturales del humanismo, que solo aparecerán, en su versión más amena y desenfadada, en algunas obras teatrales y musicales del período romano (Beltran 2014); en su cancionero de 1496 apenas encontraremos composiciones de arte mayor, y estas se limitan a cantar la fama de los Reyes Católicos o los loores de Gutierre de Toledo, maestrescuela de la Universidad de Salamanca. Simplificando la situación, hacia 1500 la producción poética de la corte (al menos la profana) se subordina a la composición del *Cancionero musical de Palacio* o a la de obrecillas breves (canciones, villancicos, romances) vinculadas a la música y al entretenimiento cortesano a cargo de ingenios (más que poetas) como el Almirante de Castilla, Antonio de Velasco o Juan de Mendoza, que pasarían simultáneamente a las colecciones poéticas y las antologías de facecias.<sup>5</sup>

Al tiempo que la cultura cortesana iba familiarizándose con el horizonte estético del humanismo y de los grandes líricos italianos, los poetas castellanos se iban reduciendo al humilde papel de amenizar las reuniones y divertir a la concurrencia con retruécanos, equívocos y paradojas. La producción poética del período había vuelto la espalda a las altas aspiraciones culturales que los letrados propiciaban en las instituciones de la corte, aquellas que sus magnates se empeñaban en asimilar o en exhibir; la denuncia de la miseria poética de sus coetáneos la encontramos tanto en boca de los poetas petrarquistas que habrían de llegar (recordemos aquella sentencia lapidaria de Boscán: “hombres que no se mueven sino al son de los consonantes”)<sup>6</sup> como en Cristóbal de Castillejo que, quien sabe si por inclinación propia o por haber permanecido fuera de la corte desde 1518,<sup>7</sup> no se incorporó a estas novedades.<sup>8</sup> Esta situación permite explicar la rapidez con que Boscán, Garcilaso y sus compañeros impusieron su gran revolución, pero nos incita a investigar dónde, cuándo y cómo pudieron adquirir las destrezas de composición poética que les distinguieron.

Aunque su estado de la cuestión necesita ser revisado, podemos partir de la vieja síntesis de Alonso Zamora Vicente (1950: 33-35): “Boscán se educa en la corte castellana y aprende de Lucio Marineo Sículo. Garcilaso debió de educar-

5. Chevalier (1983, 1986) y los cinco primeros capítulos de Chevalier (1992).

6. “Carta a la Duquesa de Soma”, en *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros*, Barcelona, Carles Amorós, 1543, f. xix’, que cito por la ed. de Carlos Clavería (1999: 116).

7. Castillejo dejó la corte al partir de Castilla su señor, el infante Fernando, en 1518 y se integró en el Císter hasta su incorporación a la corte de Viena en septiembre de 1525 (Beccaria Lago 1997: 140 y 231-232).

8. Reyes Cano (2000: 15-36, esp. pp. 31-32), “Perfil biográfico y literario de Cristóbal de Castillejo”. Véase también la reconstrucción de la perspectiva crítica de Castillejo en Cinti (1964), Gorga López (2006: 39-42), Martínez Navarro (2011).

se junto a los príncipes, en la Casa Real (...) Acuña pasa sus primeros años en Valladolid (...) Hurtado de Mendoza cursó en Granada y Salamanca, estudió con Pedro Mártir, y, en Italia, con Nifo y Montesdoca (...) Cetina conoce el esplendor de Sevilla en los primeros años del xvi, y las reminiscencias de los clásicos en su obra autorizan a suponer una educación análoga”. En el análisis de la que solemos conocer como “primera generación petrarquista” suele partirse de este estudio; en realidad no se trata de una generación, sino de un grupo literario sólidamente trabado por relaciones personales e intelectuales;<sup>9</sup> dado que esta revolución es fruto de la formación y consistencia del grupo de poetas que la produjeron, trataremos de profundizar en estos factores, que juzgo fundamentales; y teniendo en cuenta cuanto he dicho de Garcilaso, resulta evidente que habremos de dar prioridad a los sucedido antes de 1532; cuando Garcilaso y Boscán se alejaron definitivamente de la corte, los cimientos de esta revolución habían de estar sólidamente implantados, al menos en su núcleo esencial. Tratemos de aproximarnos pues a su proceso de formación y, sobre todo, al lugar, modo y mediación que lo permitió.

La formación de Diego Hurtado de Mendoza permanece oculta tras una “borrosa documentación”;<sup>10</sup> por su conocimiento del árabe,<sup>11</sup> de cuya enseñanza en la corte no tenemos noticias, debió iniciarse en el palacio de la Alhambra; tampoco tenemos datos ciertos de su vida hasta el inicio de su carrera diplomática como embajador en Inglaterra en 1537,<sup>12</sup> pero referencias indirectas suyas y ajenas han permitido reconstruir algunos indicios que su más reciente estudiosa, Erika Spivakovsky, ha seguido cuidadosamente. Piensa que pudo formarse en la casa paterna, quizá con Hernán Núñez, y en alguna escuela granadina, donde tuvo como compañero a Luis de Granada.<sup>13</sup> Unas referencias inconcretas de

9. Hoy se acepta ya sin dificultad que el método de Petersen (1946), al basar la generación en los rasgos comunes de su producción literaria o artística, introdujo una grave perturbación en los estudios literarios; véase por ejemplo la crítica de Lanz Rivera (1994: 16). Hoy resulta ya más aceptada la teoría de Ortega y Gasset (1946-1969, vol. 6, 3, y 5 respectivamente), reelaborada por Marías (1967), véase Beltran (1988: 11-26).

10. Expresión de José Ignacio Díez Fernández, “Introducción” a Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, p. xii.

11. En el prólogo de su *Guerra de Granada* haría una alusión a los conocimientos adquiridos con libros de su tierra y los de la biblioteca del rey de Túnez Muley Hacén, lo que nos permite sospechar que se aprovechó del saqueo de su palacio (Hurtado de Mendoza 1852: 68b).

12. Spivakovsky (1973: 60) data su salida de la corte el 2 de marzo de este año pero no da fuente para una información tan precisa; la única que cita, Rodríguez Villa (1903-1905: núm. 334, carta de 3 de junio de 1537, p. 801) solo dice que no hay noticias de su llegada a Inglaterra por el mal tiempo (la autora usa la edición previa de este epistolario, por entregas, en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*). En la documentación de Carlos V aparece un Hurtado de Mendoza que, a pesar de no recibir el título de marqués de Cañete, debe de tratarse de este personaje, pues se le consultan asuntos relativos al Consejo de la Guerra (Fernández Alvarez, ed., núm. lxxx y Santiago Fernández Conti y Félix Labrador Arroyo, “Diego Hurtado de Mendoza”).

13. Spivakovsky (1973: 30-31). González Palencia y Mele (1941: I, p. 53), pensaba que pudo

Ambrosio de Morales a sus estudios en La Sapienza, combinadas con la noticia de su asistencia a las lecciones de Agostino Nifo, le permite suponer que pudo haber estado allí en el invierno de 1526-1527, antes del *Sacco* (Spivakovsky 1973: 38). De su formación humanística no cabe la menor duda y cabe decir que fue quien mejor asimiló las corrientes no petrarquistas de la poesía italiana, además de conservar en gran aprecio la tradición octosilábica castellana. Quizá pueda ser identificado con un Diego de Mendoza que dirigió una compañía en la batalla de Pavía en 1525<sup>14</sup> y, por una referencia tardía a Antonio de Leiva, que pudo haber participado en las acciones contra la Liga de Cognac en verano de 1526 (Spivakovsky 1973: 34 y 36). Debió participar también en la campaña provenzal de 1536 donde murió Garcilaso (Spivakovsky 1973: 34).

Nos interesan mucho más las noticias de sus relaciones con la corte, igualmente conjeturales y poco precisas. Una referencia en una carta suya de 1549 al Duque de Alba sobre un asunto de juventud en Toledo debe referir a 1525 y la celebración de cortes en dicha ciudad (Spivakovsky 1973: 35-36), abiertas el 1 de junio de 1525 y cerradas el 7 de agosto; la batalla de Pavía había tenido lugar el 24 de febrero y Francisco I llegó a Madrid el 12 de agosto pero, según el itinerario de Carlos I, este el 11 de marzo comienza a escribir cartas comunicando la prisión del rey de Francia.<sup>15</sup> Diego de Mendoza no era un soldado de fortuna obligado a seguir a sus jefes a donde lo llevaran, por lo que no tendría nada de extraño que después de la batalla hubiera corrido a la corte para explotar allí su triunfo. González Palencia y Eugenio Mele (1941: I, p. 62) señalan la presencia de un Diego de Mendoza en la coronación de Bolonia, en 1529; pudo ser cualquier homónimo, pero la ocasión lo merecía y un noble de su alcurnia no podía perder ninguna oportunidad de dejarse ver al lado del rey. Por la misma razón hubo de asistir a las bodas de Carlos V con Isabel de Portugal, el 11 de marzo de 1526, que congregaron toda la aristocracia sevillana y europea y en las que su familia desempeñó un papel central. Habría que situarlo por tanto en la corte al menos en las ocasiones importantes de 1525 y 1526, y bien relacionado con el Duque de Alba. Resulta también manifiesta su proximidad al poderoso Francisco de los Cobos, como ha de ser por otra parte natural dada su carrera y el itinerario de su familia; en carta a a él dirigida dice haber estado en Portugal con su hermana (María Pacheco, viuda del dirigente comunero Juan de Padilla) que vivió exiliada en este país hasta su muerte en 1531 (Á. González Palencia y E. Mele 1941: I, pp. 61-62). Como Garcilaso, estuvo junto al emperador en 1535 durante la campaña de Túnez<sup>16</sup> y dado que su embajada en Inglaterra, que no tuvo

---

haber servido como paje en la corte y haber seguido allí las lecciones de Pedro Mártir, pero tampoco hay datos que lo avalen.

14. El dato había sido ya analizado por Á. González Palencia y E. Mele (1941: I, pp. 62-63).

15. Foronda y Aguilera (1914) que consulto en web por el año.

16. Beltran (2017: 52). El cronista Juan Ginés de Sepúlveda (1995: § 7, 2, p. 28) afirma que participó en la misma acción en que fue herido Garcilaso.

lugar hasta 1537, se iba preparando según la documentación imperial desde dos años antes, es posible que durante este período permaneciera en la corte. Este año pasó a Londres, de allí a los Países Bajos y desde 1539 estaba ya en Italia.

Resulta un haz de noticias más o menos seguras y a veces algo difíciles de encajar, pero no tanto si pensamos en la vida ambulante de la nobleza de la época entre la corte, sus dominios territoriales (no es el caso de nuestro autor, pero sí el de su padre y hermano mayor), sus numerosos parientes y los encargos oficiales. Aparte de una relación genérica con el emperador y su aparato administrativo, de la que tenemos pocos datos concretos para los años que nos interesan pero sí muchísimos indicios muy significativos, interesa subrayar su familiaridad con Fernando Álvarez de Toledo, el gran Duque de Alba, en los años 20 del siglo, cuando aún era heredero de la casa, pues junto a él estaban Boscán y Garcilaso.

Otro haz de indicios sobre nuestro autor lo da su servicio amoroso a Marfira, que ya Alfred Morel-Fatio identificó con Marina de Aragón, hija del conde de Ribagorza.<sup>17</sup> Él ya sabía que tanto doña Marina como su hermano Martín habían servido a la Emperatriz, aunque carecía de cualquier indicación cronológica (Morel-Fatio 1903: 143); la documentación de la casa real permite precisar que entró a su servicio en 1528 (si no andamos engañados, no tendría más de cinco años, por lo que debió formarse allí) donde permaneció hasta la muerte de Isabel en 1539; su hermano pasó entonces al servicio del príncipe Felipe hasta que abandonó la corte en 1540.<sup>18</sup> Aunque nuestras fuentes de información distan de ser seguras, esta dama habría nacido hacia 1523 y había muerto ya en 1549;<sup>19</sup> si imaginamos

17. Los datos hasta ahora conocidos son los que reunió Morel-Fatio (1903), procedentes de la información recogida por Fernández de Béthencourt (1877-1920: III, p. 472). Para los poemas a ella dedicados y la identificación entre Marina y Marfira, véanse las precisiones de Crawford (1928), en los que se apoya Díez Fernández (1989). Es posible que hubiera heredado el nombre de otra Marina de Aragón perteneciente a su linaje que fue cantada por los poetas del *Cancionero general* y en la *Questión de amor*; véase la reconstrucción biográfica de Madrid Soto y Perea Rodríguez (2005). Véase además Sáez (2020).

18. Véase la “Relación alfabética de los servidores de las casas reales”, Martínez Millán (2000), donde los servidores están inventariados alfabéticamente. Esta fuente la llama “María”, pero el apunte específica que fue la hija de conde de Ribagorza; la verificación del original (AGS, CSR, leg. 31, f. 1.041<sup>v</sup>) no deja lugar a dudas en cuanto el nombre se abrevia “mjna”, con tilde sobre los caracteres “mj”. Solo una identificación inconsciente permitía transcribirlo como “María”.

19. Esta es la datación comúnmente aceptada, procedente de Morel-Fatio (2003: 145-146); la fecha la obtiene restando al año de edición del soneto funeral de Gonzalo Pérez (1549) y la precisión de que se la llevó “en años veintiséis la muerte airada” de un soneto de Juan Coloma; el autor opera bajo el supuesto de que “le sonnet de Pérez se trouvant tout à la fin du volume, il pourrait avoir été communiqué à Daza, au cours de l’impression, comme une pièce récemment écrite à propos du fatal événement, qui se serait passé dans cette même année ou un peu plus tôt” (Morel-Fatio 2003: 145), lo cual no pasa de ser una conjetura razonable y poco más (la adición de piezas sueltas para completar los folios en blanco al final de volumen era un procedimiento corriente) y no impide que las fechas de nacimiento y muerte puedan ser adelantadas; nótese que el matrimonio de sus padres se celebró en 1515 (Fernández de Bethencourt 1877-1920: III, p. 468); del orden de nacimiento de sus cuatro hijos solo sabemos que Adriana nació en 1522 (*Ibidem*, p. 472)

el servicio amoroso según la prescripción masoquista<sup>20</sup> descrita por Baldassare Castiglione, cuyo *Cortigiano* tradujo Juan Boscán,<sup>21</sup> pudo haber comenzado en cuanto Marina alcanzó la pubertad y, por tanto, algunos años antes de 1537 como se venía proponiendo. Más adelante volveremos sobre este personaje; sin embargo, no deja lugar a dudas sobre el lugar en que poeta y musa coincidieron: la corte de Isabel de Portugal.

Entre los poetas mejor documentados se encuentra Juan Boscán,<sup>22</sup> que debió nacer entre octubre de 1488 y septiembre de 1489, descendiente de una familia que durante la guerra civil había militado en el bando realista. Debió educarse en la corte, a cargo del rey Fernando, con quien pasó a Nápoles en 1506-1507;<sup>23</sup> durante este viaje actuó como correo para Lucio Marineo Sículo (ed. Jiménez Calvente 2001: §XI,7, p. 562), con quien se carteo.<sup>24</sup> Permaneció al servicio de la casa de Alba al menos desde 1520 en que se lo documenta como ayo del futuro duque D. Fernando “con quitación anual de 40.000 mrs. y abono de ración para cuatro mozos a su servicio. Y en años posteriores, hasta 1533, D. Fadrique y su nieto le consignaron varias mercedes” (Fitz-James Stuart y Falcó 1919: 23); de ahí la referencia burlesca de Francesillo de Zúñiga en carta (real o supuesta) a la reina de Francia D<sup>a</sup> Leonor: “diréis al Duque de Alba que su nieto me ha hecho media copla; y como el Marqués de Villafranca lo oyó, dijo a grandes voces a Boscán ‘¡Cuánto os debemos la Casa de Alba, pues que a nuestro mayorazgo habéis hecho trovador!’”<sup>25</sup> En 1528 estaba con su pupilo en Coria, donde recibió una ayuda para su matrimonio (que no llegó a realizarse) revalidada un año más tarde; en 1532 (junto a Garcilaso) acompañó al duque al socorro de Viena (Fitz-James Stuart y Falcó 1919: 25 y 138 y M. de Riquer 1945: 16).

---

y Martín, el sucesor, en 1525 (*Ibidem*, p. 474). Estos dos poemas fueron publicados por Ponce Cárdenas (2014: § 44-47); el segundo se puede ver también en Cátedra y Burguillo (2015). Para este ciclo poético véanse las eruditas notas de López Bueno a Cetina (1981: p. 309, núm. 228) y Ponce Cárdenas a Cetina (2014, p. 649, núm. ccxxiv).

**20.** Remito a los estudios de Arias de la Canal (1978: 132-136) y a Rey-Flaud (1983); el concepto ha penetrado profundamente en los estudios actuales sobre la vida sexual y las relaciones amorosas.

**21.** Castiglione entró en contacto con el círculo poético de la corte entre 1525 y 1528, en que fue embajador de la Santa Sede ante Carlos I, véase Fosalba (2012).

**22.** Su primer biógrafo fue Menéndez Pelayo (2012b: 23-42) y resulta también utilísima la reconstrucción de Kamen (2004) aunque, como corresponde al formato divulgativo del libro no siempre justifica sus deducciones y a veces son erróneas. Las aportaciones documentales que más útiles resultan son las de Fitz-James Stuart y Falcó (1919) y las de Riquer (1945) y, para los últimos años de su vida en Barcelona, Bellsollé Martínez (2013). Véase una detallada visión de conjunto en Morros (2019).

**23.** Coll Juliá (1974-1979). Aparte de la noticia de esta estancia en Nápoles, le debemos las últimas precisiones sobre la fecha de nacimiento del poeta.

**24.** El dato fue ya usado por Riquer (1945: 12-13); sus dos cartas han sido publicadas por Jiménez Calvente (2001: §XI,24-25).

**25.** La carta aparece en el Zúñiga (1855: 57a). Leonor, hermana de Carlos I, pasó a Francia para casar con Francisco I en verano de 1530 y el duque de Alba murió en septiembre de 1531, por lo que la carta refiere a este período. Fue ya citada por M. Menéndez Pelayo (2012b: 42 nota).

Según Kamen (2004: 19-21, 25, 29 y 30), su abuelo el duque titular llevó consigo al joven Fernando de Alba en todos sus viajes, incluyendo la coronación imperial de Aquisgrán en 1520-1522, pero permaneció en Castilla durante los años 1522-1529; en este año acompañó a Carlos I a embarcarse en Barcelona, pero volvió a sus tierras para organizar el matrimonio de Fernando. Este, ya en posesión del título desde 1531, se reunió con el emperador en 1532 durante el socorro de Viena. Durante la década, para nosotros crucial, entre 1520 y 1532, Boscán habría permanecido en Castilla junto al heredero del ducado y, casi con seguridad, habría pasado gran parte de este tiempo en la corte, como correspondía a su alcurnia y a su posición en el servicio real. Reforzando estas noticias, al llegar a Castilla la princesa Isabel de Portugal en 1525, una representación de la grandeza dirigida por el Duque de Calabria fue a esperarla a la raya mientras el Duque permanecía junto al Emperador (Mexía 1945: lib. III, cap xxi, p. 425). Me parece probable que pueda identificarse a nuestro poeta con el “Joan Boscà” que aparece en las nóminas de la casa real como “gentilhombre de la casa de Aragón y del emperador y de la reina Juana desde el 1-I-1518 hasta el 7-IV-1533”, pues no fue la única gracia que recibió de los monarcas.<sup>26</sup> El final de este período coincide con su paso a Barcelona, donde está documentado y donde concertó su matrimonio con Ana Girón de Rebolledo, aunque no se casó hasta 1539 (Morros Mestres 2019: 468-469); las estancias de Carlos V por esta ciudad en 1533, 1535 y 1538 y la dependencia del duque de Alba, nunca interrumpida, nos permiten asegurar su contacto con la corte.

Junto a él hubo de estar Garcilaso de la Vega, que se educó allí con Pedro Mártir de Anglería.<sup>27</sup> El 16 de abril de 1520 fue nombrado contino de Carlos I;<sup>28</sup> su participación en la batalla de Olías junto al bando real durante las comunidades le permitió salvar su posición.<sup>29</sup> Según noticia de Luis Zapata, en otoño de 1522 participó con Boscán en la expedición de socorro a Rodas al mando de Diego de Toledo, prior de San Juan, hijo del duque de Alba y hermano de Pedro de Toledo, el futuro protector de Garcilaso en Nápoles;<sup>30</sup> es la primera noticia que nos lo sitúa en la estela de la casa de Alba (lo cual no estaba reñido con sus obligaciones como

26. De su vinculación con la casa imperial se ocupó ya Riquer (1945: 13), y deben de estar relacionadas con este nombramiento las cantidades que su viuda recibió de la hacienda real después de su muerte (*Ibidem*, p. 18).

27. Vaquero Serrano (2013: 109); Andrea Navagero, en epístola a Ramusio, atribuye al humanista la formación de Garcilaso (Fosalba 2009: 39-104, especialmente p. 57 y Fosalba 2019: 21-28).

28. Vaquero Serrano (2013: 161); el documento fue publicado por Sliwa (2006: núm. 1520/04/16 [1-3], pp. 42-44).

29. Vaquero Serrano (2013: 197) y Sliwa (2006: 1520/06/20, p. 45).

30. Luis Zapata, *Carlo famoso*, 1566: año de MDXXIII, canto XIV, f. 67<sup>v</sup>. Este episodio fue ya perfectamente reconstruido por Keniston (1922: cap. IV). Para las dudas que la noticia suele despertar, véase Vaquero Serrano (2013: 202-204) pero no me parece argumento suficiente para negar el hecho pues resulta coherente con el conjunto de su trayectoria y con la primera fase de su aproximación a la casa de Alba.

contino),<sup>31</sup> sus protectores en el futuro, y junto a Boscán, su compañero de aventuras poéticas. En 1523 participó con Carlos I en la expedición a Fuenterrabía<sup>32</sup> y Navarra, sublevada desde 1521, y durante la campaña, en Pamplona, el rey ordenó a Pedro de Toledo que lo armara caballero de Santiago y lo recibiera en la orden;<sup>33</sup> resulta interesante que los Toledo solicitaran repetidamente al rey la concesión de una encomienda para el poeta.<sup>34</sup> El matrimonio de verano de 1525 con Elena de Zúñiga, dama de la reina viuda Leonor de Portugal, entonces en la corte castellana, y la consiguiente merced regia (Vaquero Serrano 2013: 244-246) han de interpretarse como fruto de su integración en el séquito real. Interesante es también una donación de su madre del 12 de febrero de 1526 pues firman como testigos de excepción el duque de Alba y dos criados suyos.<sup>35</sup>

Cuando, quizá durante las bodas del rey, Luis de la Cueva baile con “La Pájara”,<sup>36</sup> el villancico burlesco será glosado por Garcilaso y Boscán, por otros dos cortesanos, poetas ocasionales, y por el duque de Alba, Diego de Toledo, prior de San Juan, Fernando Álvarez de Toledo, nieto del duque y su sucesor, don Hernando de Toledo, García de Toledo y Pedro de Toledo, el marqués de Villafranca.<sup>37</sup> Un auténtico certamen familiar que debió a Garcilaso y Boscán la animación de una fiesta quizá aburrída. Con Pedro de Toledo y Boscán debió pasar también a Italia en el séquito de Carlos V en julio de 1529, para asistir a la coronación imperial (Vaquero Serrano 2013: 358-359). La proximidad de Garcilaso a los Toledo se pone de manifiesto cuando es descubierto el matrimonio de su sobrino y la reina ordena detenerle; en el comienzo de la investigación, el licenciado Lugo comunica a la reina que “el dicho señor corregidor (...) fue a la posada del señor duque de Alba, y así halló en ella al dicho Garcilaso de la Vega” (Sliwa 2006: 1532/02/03, p. 102) y dos semanas más tarde, la reina informaba a su esposo de que “como [Garcilaso de la Vega] va en compañía del

**31.** Los continos no debían permanecer permanentemente en la corte y a menudo el cargo sirvió para vincular a las élites locales con los intereses de la monarquía, en concreto, con los cargos en las ciudades (como es el caso de Garcilaso), donde tan útiles eran para asegurar su voto en cortes y la percepción de los impuestos; véase Montero Tejada (2001) y, sobre todo, Martínez Millán y Ezquerro Revilla (2002).

**32.** Así consta según testimonio del propio Carlos I en Sliwa (2006: 1526/11/03, p. 72).

**33.** Sliwa (2006: 1523/09/16, 1523/11/11, 1525/09/16, pp. 52-54 y p. 67), además de Vaquero Serrano (2013: 209-219).

**34.** En 1525/12/05 la petición la hizo el mismo duque, en 1525/12/?? lo hizo su hermano Hernando como comendador mayor de León (Sliwa: 68-69 y Vaquero Serrano 2013: 252). El comendador mayor de León de este nombre era hijo del primer duque de Alba.

**35.** El documento fue publicado por Vaquero Serrano (2013: 261-263). Dado que Carlos I en este momento estaba en Toledo, es un testimonio precioso de la doble vinculación del poeta a la corte regia y a los Alba.

**36.** El texto completo fue publicado en Juan Boscán (1999: núm. xxii). Para las hipótesis en torno a este villancico y los personajes citados, véase Morros Mestres (2007).

**37.** La personalidad de los autores de las diversas glosas fue reconstruida por Vaquero Serrano (2013: 269-275). Véase el cuidado análisis de Morros Mestres (2007: 71-76).

duque de Alba, escribióme el duque que, porque no pasaría adelante sin Garcilaso, le mandase dar libertad” (Sliwa 2006: 1532/02/19, p. 111); muerto Fadrique, el viejo duque, en octubre anterior, el nuevo protector del poeta es ya el gran duque, Fernando, educado por Boscán en las artes cortesanas. Un mes más tarde fue el marqués de Villafranca, Pedro de Toledo, quien presentó a la corte una petición en nombre de Garcilaso (Sliwa 2006: 1532/03/14, p. 113).

Nuestro personaje había arriesgado todo su caudal al forzar una boda sin el consentimiento expreso de los reyes pues su posición en la corte, a pesar de no conocerle sino el cargo de contino, parecía sólida. La reina Isabel, en carta a su marido del 16 de agosto de 1530, al repasar los asuntos pendientes, le comunicaba: “porque me parece ques ya tiempo de enbiar a bisitar a la Reyna, he acordado que vaya a ello garcilaso de la vega, el qual partira de aqui por la posta al tiempo que éste (*cifra*) y ba bien prebenido de saber de los embaxadores que v. m. tiene en francia lo que ally obiere, y asimismo de mirar lo que se haze en la frontera...”;<sup>38</sup> un mes más tarde, le comunica que aún no había regresado<sup>39</sup> pero sintetiza el resultado de su viaje en nueva carta del 8 de octubre de 1531: “El embaxador que v. m. tiene en francia nunca mescrive ny me da abiso de lo que trata en aquel Reyno, aunque con garcilaso los días pasados me enbio a pedir cifra para lo poder hazer, la qual yo le enbie luego”.<sup>40</sup> Por otra parte (y aunque la noticia sea tardía no podemos desestimarla), según Juan Eusebio Nierenberg, Garcilaso “le enseñó [a Carlos I] la Lengua Española y el modo de las cartas familiares que el Emperador escribía y no tocaban al gobierno ni a otro negocio desta calidad”;<sup>41</sup> la noticia es tardía pero se aviene perfectamente con las habilidades del poeta y con las necesidades del rey. En conclusión, Garcilaso estuvo adscrito a la corte real al menos desde 1520 y en estrecha relación con los García de Toledo desde 1522 (de ser cierta su intención de participar en la defensa de Rodas) o de 1523; en estrecho contacto también, por supuesto, con Boscán, entonces educador del heredero del ducado.

Por exigencia de la tradición historiográfica,<sup>42</sup> y a pesar de la escasa fiabilidad que a priori parece tener esta tradición por no documentarse sino treinta

**38.** Cito según Mazarío Coletto (1951: carta xvii, p. 286); Sliwa (2006: 1530/08/16, p. 86), no menciona la existencia de un pasaje cifrado y enmienda la expresión en forma poco clara (“al tiempo que está”).

**39.** Mazarío Coletto (1951: carta núm. XVIII, p. 294), que no encuentro en la colección de Sliwa (2006).

**40.** Mazarío Coletto (1951: carta núm. XXXV, p. 325), que no encuentro en Sliwa (2006).

**41.** Gallego Morell (1976: 86).

**42.** Vaquero Serrano (2004 y 2013) defiende la identificación de Elisa con Beatriz de Sá, cuñada del poeta que, por esta razón, no me parece probable (recordemos por ejemplo el episodio de Paolo y Francesca da Rimini en la *Commedia* dantesca). Las aportaciones documentales de esta autora resultan de valor excepcional, sus interpretaciones de las obras de Garcilaso, como todas las que se han hecho, tienen un valor historiográfico mucho menos firme por partir de datos ambiguos y muy lábiles.

años después de la muerte del poeta,<sup>43</sup> no podemos tratar de Garcilaso sin tomar en consideración los datos relativos a la dama que supuestamente cantó, Isabel Freire, que adquirió recientemente bulto y forma gracias a las investigaciones de María del Carmen Vaquero Serrano y Juan José López de la Fuente.<sup>44</sup> De los documentos por ellos exhumados se desprende que Isabel, dama de la emperatriz, recibió del emperador un millón seiscientos mil maravedís en concepto de dote el 5 de septiembre de 1527; quizá el matrimonio motive también la concesión del hábito de Santiago para Antonio de Fonseca, su prometido o ya marido, el 10 de diciembre de este año, aunque la tradición historiográfica data el matrimonio entre octubre de 1528 y marzo de 1529.<sup>45</sup> Según la documentación relativa a los servidores de la casa real (que estos autores han usado),<sup>46</sup> su marido dejó este servicio en 1531 quizá debido a que el año anterior había muerto su padre y hubo de hacerse cargo del mayorazgo (Vaquero Serrano y López de la Fuente 2012: 57). En 1532 Antonio de Fonseca pidió permiso para enajenar sus bienes a fin de acompañar al emperador al sitio de Viena y delegó la administración de su casa en su esposa, Isabel, de cuya gestión queda constancia documental. Por fin, el 14 de diciembre de 1537, Antonio de Fonseca dota a su hija Guiomar (tercera de la pareja) para que sea aceptada en el convento de Sancti Spiritus de Toro haciendo constar que su esposa había muerto (Vaquero Serrano y López de la Fuente 2012: 68).

A estas referencias puedo añadir otra procedente de la documentación regia; el 29 de mayo de 1530, desde Innsbruck, Carlos I enviaba cartas a su esposa a través de Antonio de Fonseca;<sup>47</sup> esta respondía a su marido el 7 de junio de 1530: “Con las cartas de v. m. que me truxo (...) de hispruch con don antonio de fonseca...” y más tarde, en la misma carta, “tambien obe plazer de la merced que v. m. hizo a don antonio de fonseca que justo es que la resciba abiendo servido a v. m. en esta jornada” (Mazarío Coletto 1951: núm. 14, pp. 275 y 279); por su itinerario sabemos que Carlos I estuvo en Innsbruck desde el 4 de

43. Como se sabe, la primera vez que Elisa se identifica con Isabel Freire es en las *Obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega. Con Anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sanchez*, 1574: f. 136r: “Elisa que fue Doña Isabel Freire, que murio de parto”.

44. Vaquero Serrano y López de la Fuente (2012: especialmente 9-27), donde ambos autores presentan un dossier con las investigaciones más relevantes hasta nuestros días.

45. Vaquero Serrano y López de la Fuente (2012: 54-55, para ambos documentos, p. 51) para la datación tradicional y Vaquero Serrano (2013: 304-306).

46. El tenor literal de la noticia es “Gentilhombre de boca de la casa de Borgoña del emperador, entre 1520 y 1531” según Martínez Millán (2000: s. v. “Fonseca, Antonio de”).

47. Fernández Álvarez (2003: núm. Lxxiv); ante la falta de respuesta de su esposa, insiste en el tema en el doc. lxxvi. Hay más documentos con este nombre, pero probablemente se refieren al señor de Coca y Alaejos, consejero de guerra de la emperatriz durante la ausencia de Carlos V, relativos a preparativos militares (*Ibidem*, doc. lxxxv y clxi, relativo a su fallecimiento; véase el artículo de Fernández Conti, “Antonio de Fonseca”). Para otros homónimos relativos a este período, véanse los documentos ccvii, ccxxix y cclxxxii.

mayo hasta el 6 de junio de este año (Foronda y Aguilera 1914: 1530), por lo que podemos conjeturar que don Antonio no solo había acudido a la coronación de Bolonia (Vaquero Serrano y López de la Fuente 2012: 56-57), sino que había seguido después viaje con su señor hasta la fecha indicada. Dada la forma en que la emperatriz se preocupa por el bienestar de su protegida, podemos suponer que, por estas fechas, a pesar del matrimonio, Isabel seguía al servicio regio lo mismo que su marido.

Esto nos permite acoger otra noticia de la contabilidad de la casa real, donde encuentro una “Isabel de Fonseca” en funciones de “Dama de la casa de la emperatriz, al menos en 1528 y 1531” (Martínez Millán 2000: s. v). El único obstáculo para identificarla con nuestra dama radica en que hubo una Isabel de Fonseca hermana de Antonio de Fonseca (Vaquero Serrano y López de la Fuente 2012: 51), pero en dichas cuentas nunca encontramos una Isabel Freire en ninguna de las variantes que podríamos esperar y entre estas fechas nuestra Isabel ya estaba casada; nótese también que su marido durante este período seguía al servicio del emperador, de ahí que su esposa pudiera permanecer también junto a la emperatriz. A favor de la identificación juega también el hecho de que abandonar el servicio regio al mismo tiempo; una hermana no se habría visto tan fácilmente arrastrada fuera de la más segura inversión de futuro, el servicio a la casa real, para acompañar a un hermano que, estando casado, no necesitaba otro apoyo femenino. Aunque en la escasa documentación conocida, relativa toda al período en que residió con su marido en Toro, es denominada con el apellido paterno, no me parece que esta propuesta sea enteramente rechazable. De todos modos, de la documentación original y segura se desprende que Isabel era dama de la emperatriz y aunque no podamos precisar la fecha de su llegada a Castilla todo indica que lo hizo con ocasión del regio matrimonio. El contacto con Garcilaso y el grupo de poetas de la corte está pues asegurado.

Aunque sobre su nacimiento solo tenemos conjeturas muy imprecisas, Gu-tierre de Cetina, vástago de una estirpe de conversos (Pike 1990), fue unos diez años más joven que Garcilaso; el dato más consistente de su biografía juvenil fue su paso por la corte de Valladolid en fecha también incierta, pero que suele fijarse entre 1536 y 1537.<sup>48</sup> Ante la falta de datos concretos para este período, podemos completar nuestra imagen gracias a cuanto sabemos de su protector y pariente, Francisco Duarte, hechura de de los Cobos, factor de la Casa de Contratación de Indias desde 1536 hasta su muerte en 1554.<sup>49</sup> Afortunadamente, en este caso las listas de miembros de las casas reales resultan ricas en datos sobre

48. Hazañas y la Rúa, introducción a Cetina (1895: xxii) pero sobre todo Alonso Cortés (1952: 84-87), que ha sido dado por bueno por todos los estudiosos posteriores generalmente dependientes de López Bueno (1978: 40-41).

49. Los datos fundamentales para su relación con la familia Duarte proceden de Hazañas y la Rúa en Cetina (1895: II, apéndice 3) y fueron remachados por la investigación de Bataillon (1972).

esta familia: encontramos un Juan Duarte, “capellán de la casa de Castilla del emperador y la reina Juana, entre el 3-II-1540 y 1555” del que se dice que fue “hijo de Francisco Duarte, factor de la casa de contratación de Sevilla”. Aunque no conste explícitamente, podemos sospechar la adscripción a esta familia de Francisco Duarte, contino del Emperador, al menos en 1531 y entre 1535-1539” y de Bernardino Duarte que fue trinchante de las damas de la casa de la Emperatriz desde su llegada a Castilla hasta su muerte” y sirvió en otros cargos hasta 1556. Una Isabel Duarte fue “mujer de la cámara de la Casa de Castilla del emperador y la reina Juana, en lugar de Beatriz de Medina, entre el 31-III-1536 y el 16-V-1549” (Martínez Millán 2000: s. v., p. 148); los tres últimos coincidieron en la corte con el poeta. Completaremos estos datos precisando que a la Emperatriz Isabel “Valladolid la albergó dos veces; cuando las cortes del año 1527 y el nacimiento del Príncipe, que fueron seis meses, y de junio de 1536 a agosto de 1538”,<sup>50</sup> justo coincidiendo esta vez con la estancia del poeta.

Estos datos refuerzan nuestros conocimientos sobre el período de formación de este autor y lo vinculan con los demás innovadores del primer petrarquismo castellano, aunque sea en un momento posterior a la salida de Garcilaso y Boscán: en la corte debía permanecer durante este período al menos Diego Hurtado de Mendoza y allí hubo de conocer Cetina a doña Marina de Aragón o Marfira: el soneto a su muerte (“Marina de Aragón yace aquí. Espera”, Cetina 1981: núm. 228, p. 309 y Cetina 2014: núm. ccxxiv, p. 649) no es mero eco de la devoción de don Diego sino resultado de su conocimiento de la dama; la confianza con que a él se dirige<sup>51</sup> demuestra una convivencia que pudo tener lugar en la corte, antes de la partida de don Diego; quizá Cetina seguía junto al rey cuando éste llegó a Barcelona el 31 de diciembre de 1537 o la primera parte de 1538, año en que “Carlos V va y viene por Cataluña” (Fernández Álvarez 1985: 22); allí estaba Juan Boscán<sup>52</sup>. En octubre de este año Cetina servía ya en Italia.

Aunque su testimonio resulte aún más tardío, no estará de más traer a colación a Juan Coloma, el más joven de los poetas que aquí citaremos, autor de a *Égloga de tres pastores: Eranio, Felicio, Clónico* “Clara y fresca ribera”; el primero de los tres era “de cuantos pacen la ribera / de Ebro el pastor que más regozijado / mostrava andar”<sup>53</sup> y Clónico invoca a Marfira.<sup>54</sup> A la muerte de doña Marina, le fue dedicado un soneto (“Doña Marina fui, mi sangre a sido”) cuya autoría se

50. Ma. del C. Mazarío Coletto, *Isabel de Portugal*, p. 72; los documentos datados en este período son los núms. 97-114.

51. Bien patente en la epístola “Si aquella servitud, señor don Diego (Cetina 2014: 1096), véase además Rico García (1989).

52. Para este período en la vida del poeta y sus relaciones, remito a López Bueno (1978: 40-47 y 51-53).

53. *Cancionero general de obras nuevas*, ed. 1993: núm. xciv y hoy en la edición de Cátedra y Burguillo (2015: núm. 12, vv. 137-139).

54. *Ibidem*, vv. 731 y 761.

disputan Coloma y a Gonzalo Pérez,<sup>55</sup> ambos aragoneses como la dama. Esta égloga se nos ha transmitido en una sección de poesía italianizante del *Cancionero general de obras nuevas*, publicado en Zaragoza en 1554, que contiene también una densa selección de metros italianos de Diego Hurtado de Mendoza donde se incluye “En la ribera del dorado Tajo”, también dedicada a Marfira (*Cancionero general de obras nuevas*, 1993: núm. cxxii). Esta égloga contiene además una referencia a “la flauta, ya mostrada a entonar males, / que el pastor catalán dio a Alfesibeo” (*Cancionero general de obras nuevas*, 1993: núm. cxxii, vv. 128-129), un guiño a Juan Boscán que bien pudiera estar presente cuando la obra fue compuesta; ambas aparecen en un sector de este cancionero donde abundan las huellas de Ausiàs March.<sup>56</sup> Podemos conjeturar que todas estas composiciones pudieron haber llegado juntas a manos del editor, Esteban de Nájera, y quizá fueran compuestas en algún momento que no debería resultar difícil de precisar, a pesar de los escasos datos disponibles.

Dado que debería ser anterior a marzo de 1537, o sea, a la partida de Diego Hurtado de Mendoza hacia Inglaterra, podríamos pensar en la estancia de la emperatriz en Zaragoza en 1533, cuando se dirigía a Barcelona para recibir a su marido; en este momento la acompañó Marina de Aragón<sup>57</sup> y su padre hospedó a parte del séquito imperial y destacó en las fiestas que amenizaron el evento;<sup>58</sup> tras la llegada del emperador a Barcelona se celebraron en Monzón cortes de los reinos de la Corona de Aragón. Lo propongo con muchas reservas pues en este momento tanto Coloma como Marina, según las conjeturas (poco firmes)<sup>59</sup> que hoy se manejan, habían de ser apenas adolescentes, pero durante las siguientes cortes de esta ciudad, en verano de 1537, don Diego ya había llegado a Inglaterra. Tengamos también en cuenta que en alguna de las cortes celebradas en Monzón durante este reinado fue compuesto un cuaderno de poesía que pasó al *Cancionero de Juan Fernández de Híjar* donde figura un burlesco *Romance de Monzón* sobre los

55. Es acogido entre las obras de Coloma por P. Cátedra y J. Burguillo (2015: núm. 42); véase también Ponce Cárdenas (2014: § 47) y la edición de Labrador Herráiz, Di Franco y Montero (2006: núm. 150). Para el autor, González Palencia (1946).

56. Crawford (1916) estudió las de los sonetos, pero la semiestrofa última de esta égloga retoma un eco de Ausiàs March (“Como una vestidura / ancha y dulce al vestir...”) compartido con el soneto xxvii de Garcilaso (“Amor, amor, un hábito vesti”), que es impreso en el mismo cancionero en tercer lugar entre los sonetos que siguen a la égloga.

57. “La Emperatriz traía diecinueve damas castellanias, portuguesas y aragonesas, y entre estas a Doña Marina de Aragón, hija del Conde de Ribagorza D. Alonso; el cual las regaló luego con grande abundancia”, Dormer (1690: 525). Entre los caballeros que ofrecieron su casa para alojar al séquito real estaba Juan Coloma, el padre de nuestro poeta (*Ibidem*, p. 523).

58. Conservamos dos relaciones muy circunstanciadas que debieron usar una misma fuente, la de Dormer (1690) y el *Registro de la ciudad de Çaragoça, empieza a sávido a 7 de noviembre 1532 y prosigue hasta domingo 7 de diciembre*, en del Río Nogueras (1988: 61-77, esp. p. 63).

59. Recuérdese lo dicho en la nota 19 sobre la inseguridad de la datación hoy aceptada para la vida de doña Marina, que podría adelantarse.

personajes allí presentes.<sup>60</sup> De ser acertada esta hipótesis, nos hallaríamos ante los primeros experimentos poéticos del vate aragonés y ante un documento precioso de la convivencia y la creación poética en la corte de Carlos V.<sup>61</sup>

Como pide Julius Petersen nos encontramos por tanto ante un grupo de poetas con cierta proximidad en sus fechas de nacimiento, que han vivido en el mismo ambiente y han podido compartir sus ideales literarios y, seguramente, sus logros, un grupo literario aunque no pertenecientes a una misma generación. En su obra, como se viene observando desde muy antiguo, existen además rasgos comunes y hasta privativos que la caracterizan. El primer interrogante es su acceso a la poesía de Petrarca; leer el italiano no es difícil para cualquier español culto, sobre todo si sabe latín, pero en este caso resultaba necesario penetrar en su sensibilidad, su concepción del amor, sus técnicas de construcción poética y, sobre todo, en los secretos de técnica versificatoria; este objetivo no estaba al alcance de cualquiera sin una buena preparación en cultura italiana y su transmisión tampoco era el objetivo de los humanistas que ejercían en la corte castellana, aunque pudieran compartir los ideales poéticos subyacentes al petrarquismo de su tiempo. Diego Hurtado de Mendoza será quien mejor practique las formas literarias no petrarquistas usuales en Italia, pero esta peculiaridad ha de considerarse resultado de su larga permanencia en este país.

La creación de una nueva escuela poética no es tarea fácil y menos todavía la que estamos estudiando; y quien estaba en este sentido en mejores condiciones para transmitir los conocimientos y la sensibilidad necesarios en esta empresa (aunque a veces no alcanzara la destreza de sus compañeros) era, desde luego, Juan Boscán. Margherita Morreale realizó una cuidada evaluación de su traducción de *Il Cortegiano* y concluyó: “hemos de dejar asentado, en primer lugar, que el escritor barcelonés conocía a fondo la lengua del original. Las equivocaciones rotundas son relativamente raras; muchas, en cambio, las expresiones poco corrientes que el traductor acierta a interpretar gracias a su familiaridad con el italiano y acaso también a sus estudios de latín” (Morreale 1959: 27). Por otra parte, esta obra era el mejor manual que se podía encontrar para penetrar en los secretos de la sensibilidad que, paralelamente al tratado de buenas maneras de Baldassare Castiglione, Pietro Bembo contribuía a crear con sus *Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua*, a la vez que promocionaba la obra de Petrarca con su edición y canalizaba su imitación con su propia práctica poética.

**60.** Dumanoir (2017: 92) tiende a situar este romance hacia 1544 por una indicación cronológica de Luis de Zapata, que lo incluyó en su *Miscelánea* datándolo cuarenta y ocho años antes del momento en que escribía, pero dudo que este pueda ser definible con tanta precisión. Conviene recordar que este autor lo atribuye a otro miembro de la corte, el cronista Luis de Ávila y Zúñiga.

**61.** Es interesante recordar que, según la relación de la estancia de Isabel de Portugal en Zaragoza que publicó Río Nogueras (1988: 71), después del loor a la Emperatriz que le cantaron en la Puerta Cineja, “se tornó a subir Santa Engracia por su ingenio con *otros sonetos* que los caballeros cantaron a concierto”; sin embargo, solo reproduce invenciones en arte menor.

Según todos los indicios, el cardenal puso en práctica las formas amorosas en boga en su relación con Lucrezia Borgia con quien compartió la expresión de un amor tórrido, seguramente más espiritual y literario que físico, como el que Castiglione recomendaba.<sup>62</sup> Boscán podía aprender muchas cosas de Castiglione y la afinidad entre ambos permite entender también el tipo de relación que pudo establecer con Andrea Navagero y su incitación a cultivar los metros italianos, que difícilmente se hubiera producido de no existir una fuerte comunidad espiritual. Cómo pudo adquirir Boscán este conocimiento nos resulta desconocido pero su viaje a Nápoles junto a Fernando el Católico y, muy probablemente, algún tipo de tradición familiar, pudieron resultarle útiles.

Donde no cabe la menor duda es en otro de los componentes de la sensibilidad de esta primera generación petrarquista: el conocimiento profundo de la poesía de Ausiàs March;<sup>63</sup> ya M. Menéndez Pelayo juzgaba que Boscán “fué probablemente quien se le dio a conocer a Garcilaso, a Cetina, a Mendoza” (Menéndez Pelayo 2012b: cap. xlv, esp. p. 259) y el mejor estudioso de March, Amadée Pagès, señalaba que “il est (...) à nôtre avis, la continueur de l'école 'limousine', et, en mettant à la mode, parmi les poètes espagnols, l'imitation et les 'gloses' d'Auzias March, il a établi entre le vieux poète catalan et la poésie castillane moderne un trait d'union incontestable” (Pagès 1911: 412); el mismo autor observaba que las imitaciones de Diego Hurtado de Mendoza incidían en los mismos pasajes que habían sido ya aprovechados por Boscán y Garcilaso (Pagès 1911: 415), poniendo así de manifiesto el origen inmediato de los conocimientos del resto de sus colegas. En uno de los trabajos más recientes, proponía Antonio Gargano que de Boscán no solo había aprovechado pasajes sueltos en poemas suyos, sino que probablemente el ejemplo de March le había dado la pauta sobre la que construir su cancionero personal (Gargano 2019 y Lloret 2021: 405); nada tendría de extraño pues seguramente había sido el propio March quien había compuesto el cancionero que le conocemos (Beltran 2006).

Aunque algunos estudiosos parecen haber pensado lo contrario, la poesía de March, un clásico ya en la estimación del marqués de Santillana (Gómez Moreno 1990: 60, Cabré 1998) y en los cancioneros catalanes desde el tercer cuarto del siglo xv, no ha dejado ninguna huella en los poetas de Castilla hasta el momento que ahora estudiamos, y su gran prestigio en el siglo xvi, tras la difusión que estos le dieron, se debe en gran medida a las traducciones castellanas; la primera, una selección de cuarenta y seis poesías, menos de la mitad, no apareció hasta 1539

**62.** La correspondencia entre Pietro Bembo y Lucrezia Borgia fue publicada por Gatti 1859; recientemente se ha ocupado de ella Mazzocchi (1989). Para la historia de las costumbres amoratorias del siglo y también de la poesía, conviene recordar que con las cartas se conserva un mechón de cabellos pertenecientes supuestamente a Lucrezia.

**63.** No interesan aquí los detalles que acreditan la familiaridad con la obra de March, para lo que existen numerosos trabajos; además de los que cito a continuación, véanse Withers (1923), Mc-Nerney (1982), Alonso (2006) y Lloret (2021).

gracias al mecenazgo del duque de Calabria.<sup>64</sup> En 1543 aparecería la primera edición completa en Barcelona, por Carles Amorós, resultado de las compilaciones promovidas por Ferran Folch de Cardona, almirante de Nápoles y duque de Soma;<sup>65</sup> el 1555 sale una edición del texto original catalán en Valladolid (López Casas 2014), bajo el patrocinio del duque de Sesa, a cargo de su capellán Juan de Resa, y en 1560 aparecería la primera traducción castellana a cargo de Jorge de Montemayor (López Casas 2009) y la última edición antigua (López Casas 2018). Resulta obvio que el éxito de este poeta entre los que ahora nos ocupan en fecha tan temprana necesitaba un mediador y este no podía ser otro que nuestro Juan Boscán, él mismo nieto de un homónimo poeta en catalán (M. de Riquer 1945: 19-30); es significativo en este sentido que el magisterio de March sobre la poesía en castellano resulte más difuso durante la segunda generación petrarquista.

Son dos argumentos sólidos (habría que tener también en cuenta su mayor edad) para proponer que fue Juan Boscán quien ejerció el liderazgo del movimiento, aunque su máximo exponente fuera Garcilaso. La forma concreta de este magisterio se nos escapa pero, según la documentación conservada, en la corte coincidieron Garcilaso y Boscán entre 1520 y 1532, ambos al servicio de la casa de Alba; con el tercer duque (el discípulo de Boscán) estuvo en contacto Diego Hurtado de Mendoza en 1525, y su presencia parece haberse vuelto constante entre 1535 y 1537, en que pudo coincidir con Coloma y Gutierre de Cetina. Marina de Aragón llegó, quizá aún niña, en 1528 y permaneció hasta la muerte de Isabel de Portugal en 1539; además no creo que se pueda descartar la identificación de Isabel Freire con Isabel de Fonseca, que documentamos en 1528 y 1531, pero que en cualquier caso hubo de llegar en 1526 con Isabel de Portugal y recibió su cuantiosa dote en 1527. Existió entre todos ellos un contacto directo, una comunicación personal que propició la fuerte unidad del grupo; es posible que en 1532, cuando Boscán y Garcilaso se ausentaron definitivamente de Castilla, fueran substituidos por Diego Hurtado de Mendoza (de ahí su relación con Cetina y Coloma) hasta que también él se ausentó en marzo de 1537. Seguramente su impacto habría sido mucho menor sin la excepcionalidad de Garcilaso de la Vega, el primero que estuvo en condiciones de dialogar de igual a igual con los poetas italianos de su tiempo (Gargano 2002: 142-145). La conjunción de datos de archivo y preferencias literarias nos da una visión muy significativa del momento y el modo en que se formó este grupo poético, cuyas consecuencias representarían la mayor revolución en la historia de la poesía castellana y harían de la poesía en esta lengua la que primero y con mayor propiedad adaptó las formas italianas.

**64.** March (1539), vid. Lloret (2013: 17-31). Sus dos ediciones han sido estudiadas por López Casas (2003 y 2005).

**65.** Para una descripción general es todavía útil la de Pagès (1912, ed.1991). Para una visión actual, Lloret (2013).

## Bibliografía

- ALCINA, Juan F., *Repertorio de la poesía latina del Renacimiento en España*, Salamanca, Universidad, 1995.
- ALONSO, Álvaro, “Ausàs March I, 13-16: Seis versiones castellanas y una más”, en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, I, ed. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2006, pp. 255-263.
- ALONSO CORTÉS, Narciso, “Datos para la biografía de Gutierre de Cetina”, *Boletín de la Real Academia Española*, XXXII (1952), pp. 73-118.
- ANGHIERA, Pedro Mártir, *Epistolario*, trad. José López de Toro, Madrid, Imprenta Góngor (Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, 11, 12), 1953-1957, 4 vols.
- ARIAS DE LA CANAL, Fredo, *Freud psicoanalizado*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 1978.
- BATAILLON, Marcel, “Gutierre de Cetina en Italia”, en *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*, I, Madrid, Gredos, 1972, pp. 153-172.
- BECCARIA LAGO, María Dolores, *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, Real Academia Española (Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, 55), 1997.
- BELLSOLELL MARTÍNEZ, Joan, “Notes i documents sobre Joan Boscà: noves atribucions i algunes qüestions sobre la seva residència barcelonesa”, *Studia Aurea*, VII (2013), pp. 7-28.
- BELTRAN, Vicenç, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988.
- BELTRAN, Vicenç, *Poesía, escritura, societat: els camins de March*, Barcelona, Fundació Germà Colon-Abadia de Montserrat, 2006.
- BELTRAN, Vicenç, “Poesía musical antigua y cultura humanística. Juan del Encina entre Castilla e Italia”, en *‘Vir bonus dicendi peritus’: studies in Honor of Charles B. Faulhaber*, ed. Antonio Cortijo Ocaña, Ana M. Gómez-Bravo and María Morrás, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2014, pp. 17-62.
- BELTRAN, Vicenç, “De Túnez a Cartago. Propaganda política y tradiciones poéticas en la época del Emperador”, *Boletín de la Real Academia Española*, XCVII, (2017), pp. 45-114.
- BELTRAN, Vicenç, “Desequilibrio genérico y ampliación del repertorio. La poesía española entre Edad Media y Renacimiento”, en *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura, cultura, lengua*, II, ed. Christoph Strosetzki et al., Berlín, De Gruyter, 2018a, pp. 26-59.
- BELTRAN, Vicenç, “Un cancionerillo jocoso o *casi burlesco* (MP2/TP2): la poesía castellana en el albor del siglo XVI”, en *Poesía, poéticas y cultura literaria*, ed. A. Zinato y P. Belloni, Como-Pavia, Ibis (Cauterio suave, 17), 2018b, pp. 93-124.

- BIERSACK, Martin, “La Escuela de Palacio de Pedro Mártir de Anglería”, en *Isabel La Católica y su época: actas del Congreso Internacional, Valladolid-Barcelona-Granada, 15 a 20 de noviembre de 2004*, II, coord. Luis Antonio Ribot García, Julio Valdeón Baroque y Elena Maza Zorrilla, Valladolid, Universidad de Valladolid-Instituto Universitario de Historia de Simancas, 2007, pp. 1333-1353.
- BOSCÁN, Juan, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- Cancionero general de obras nuevas (Zaragoza, 1554)*, ed. Carlos Clavería, Barcelona, Delstre's, 1993.
- CABRÉ, Lluís, «Notas sobre la memoria de Santillana y los poetas de la Corona de Aragón», en ‘*Cancionero*’. *Studies in Honour of Ian Macpherson*, ed. Alan Dermond, Londres, Queen Mary and Westfield College, 1998, pp. 25-38.
- CÁTEDRA, Pedro M., y Javier BURGUILLO (eds.), ‘*Década de la pasión*’. ‘*Cántico de la resurrección*’ de don Juan Coloma conde de Elda y virrey de Cerdeña. *Añádese en apéndice su poesía profana y el epistolario diplomático con don Juan de Zúñiga*, colaboración de Laura Mier, Salamanca, SEMYR, 2015.
- CETINA, Gutierre de, *Obras*, ed. Joaquín Hazañas y la Rúa, Sevilla-Madrid, Francisco de P. Díaz Gavidia, 1895.
- CETINA, Gutierre de, *Sonetos*, ed. Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1981.
- CETINA, Gutierre de, *Rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2014.
- CHEVALIER, Maxime, “El arte de motejar en la corte de Carlos V”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, V (1983), pp. 61-77.
- CHEVALIER, Maxime, «Fama póstuma de Garcilaso», en *Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista (2-4 de marzo de 1983)*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1986, pp. 165-184.
- CHEVALIER, Maxime, *Quevedo y su tiempo: la agudez verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- CINTI, Bruna, “Erasmismo e idee letterarie in Cristóbal de Castillejo”, *Annali di Ca' Foscari*, III (1964), pp. 65-80.
- COLL JULIÁ, Nuria, “La estancia en Nápoles de Juan Boscán y Felip de Ferrera en 1507», *Anuario de Estudios Medievales*, IX (1974-1979), pp. 595-616.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, y Teresa JIMÉNEZ CALVENTE, “Humanismo español latino: breve nota introductoria”, *La Corónica*, XXXVII (2008), pp. 5-25.
- CRAWFORD, J. P. Wickersham, “Notes on the Sonnets in the Spanish *Cancionero General de 1554*», *Romanic Review*, VII (1916), pp. 328-337.
- CRAWFORD, J. P. Wickersham, “Notes on the Poetry of Don Diego Hurtado de Mendoza”, *Modern Language Review*, XXIII (1928), pp. 346-351.
- DELAHAYE-GRÉLOIS, Séverine, y Sebastián LEÓN, “‘¿Quién ha de responder a hombres que no se mueven sino al son de los consonantes?’ : l’adoption de la métrique italienne dans l’Espagne de la renaissance”, *Textus & Musica*, III (2021), sin paginar, en línea, <<https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2015#bodyftn51>>.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, “El ‘Cancionero a Marfira’ de don Diego Hurtado de Mendoza”, *Revista de Filología Española*, LXIX (1989), pp. 119-129.

- DORMER, Diego José, *Anales de Aragón*, s. l., s. i., 1690.
- DUMANOIR, Virginie, “El ‘Romance de Monçon’ [ID0217]: edición y estudio”, en *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, ed. Josep Lluís Martos, Alacant, Universitat, 2017, pp. 99-126.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, “Carlos V y Cataluña”, *Pedralbes. Revista d’Historia Moderna*, núm. 5 (1985), pp. 21-29.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel (ed.), *Corpus documental de Carlos V*, Madrid, Espasa-Calpe, 2003, 2ª ed., 5 vols.
- FERNÁNDEZ CONTI, Santiago, “Antonio de Fonseca”, en *Diccionario biográfico de los españoles*, en línea, <<https://dbe.rah.es/biografias/16739/antonio-de-fonseca>>.
- FERNÁNDEZ CONTI, Santiago, y Félix LABRADOR ARROYO, “Diego Hurtado de Mendoza”, en *Diccionario biográfico de los españoles*, en línea, <<https://dbe.rah.es/busqueda?dbe=diego+hurtado+de+mendoza>>.
- FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, FRANCISCO, *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española, casa real y grandes de España*, Madrid, 1877-1920.
- [FITZ-JAMES STUART Y FALCÓ, Jacobo], duque de Alba, *Contribución al estudio de la persona de don Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba, discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba el día 18 de mayo de 1919*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1919.
- FORONDA Y AGUILERA, Manuel de, *Estancias y viajes del Emperador Carlos V*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1914, en línea, <[http://www.cervantes-virtual.com/bib/historia/CarlosV/5\\_3\\_foronda\\_1.shtml](http://www.cervantes-virtual.com/bib/historia/CarlosV/5_3_foronda_1.shtml)>.
- FOSALBA, Eugenia, “A vueltas con el ‘descuido’ de Garcilaso y Boscán”, en *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecuá*, Madrid, Castalia, 2012, pp. 148-165.
- FOSALBA, Eugenia, *Pulchra Parthenope. Hacia la faceta napolitana de la poesía de Garcilaso*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2019.
- FOSALBA, Eugenia, y Gáldrick de la TORRE ÁVALOS, *Contexto latino y vulgar de Garcilaso en Nápoles. Redes de relaciones de humanistas y poetas (manuscritos, cartas, academias)*, Berna, Peter Lang, 2018.
- GALLEGO MORELL, Antonio, “Garcilaso de la Vega en los ‘Cronistas’ de Carlos Quinto y en las ‘Vidas’ de San Francisco de Borja”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXIII (1976), pp. 65-96.
- GARGANO, Antonio, *Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso*, Nápoles, Liguori, 1988.
- GARGANO, Antonio, “La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso”, en *La Égloga: VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro: Universidades de Sevilla y Córdoba, 20-23 de noviembre de 2000, organizado por el Grupo de Investigación P.A.S.O.*, ed. Begoña López Bueno, V. Cristóbal et al., Sevilla, Universidad, 2002, pp. 57-76.
- GARGANO, Antonio, *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Nápoles, Liguori, 2005.

- GARGANO, Antonio, “Boscán e Garcilaso lettori di March”, *eHumanista/IVI-TRA*, XV (2019), pp. 55-65.
- GATTI, Bernardo, *Lettere di Lucrezia Borgia a Messer Pietro Bembo dagli autografi conservati in un codice della Biblioteca Ambrosiana*, Milán, Biblioteca Ambrosiana, 1859.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, Barcelona, PPU, 1990.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, *Gonzalo Pérez, secretario de Felipe Segundo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Jerónimo Zurita, 1946.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, y Eugenio Mele, *Vida y obras de don diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, Instituto de Valencia de don Juan, 1941.
- GORGA LÓPEZ, Gemma, *Cristóbal de Castillejo y el diálogo con la tradición*, Málaga, Universidad (*Analecta Malacitana*. Anejos, 60), 2006.
- GRAY, Andrew F., “Garcilaso at Home in Naples: On the Neo-Latin Muse of the Príncipe de los Poetas Castellanos”, *Calíope*, XXI (2016), pp. 5-33.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Guerra de Granada*, en *Historiadores de sucesos particulares*, I, ed. Cayetano Rosell, Madrid, Rivadeneyra, 1852, pp. 65-122.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Poesía completa*, ed. José Ignacio Díez Fernández, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.
- JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa, “Maestros de latinidad en la corte de los Reyes Católicos: ¿un ideal de vida o una vida frustrada?”, en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, ed. Nicasio Salvador Miguel y Cristina Moya García, Madrid, Editorial Iberoamericana-Universidad de Navarra, 2008, pp. 103-126.
- KAMEN, Henry, *El gran duque de Alba. Soldado de la España Imperial*, Madrid, Esfera de los Libros, 2004.
- KENISTON, Hayward, *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of his Life and Works*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1922.
- LABRADOR HERRÁIZ, José J., Ralph Di Franco, y Juan Montero, *Cancionero sevillano de Toledo. Manuscrito 506 (fondo Borbón-Lorenzana) Biblioteca de Castilla-La Mancha*, Sevilla, Universidad, 2006.
- LANZ RIVERA, Juan José, *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994.
- LAPESA, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1948.
- LLORET, Albert, *Printing Ausiàs March. Material culture and Renaissance poetics*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2013.
- LLORET, Albert, “Boscà, Mendoza, Cetina i March”, en *‘Qui fruit ne sap collir’: homenatge a la prof. Lola Badia en el seu 70è aniversari*, ed. Anna Alberni, Lluís Cifuentes, Joan Santanach y Albert Soler, Barcelona, Universitat de Barcelona-Barcino, 2021, pp. 403-411.

- LÓPEZ BUENO, Begoña, *Gutierre de Cetina, poeta del renacimiento español*, Sevilla, Excma. Diputación de Sevilla, 1978.
- LÓPEZ CASAS, Maria Mercè, “La recepció d’Ausiàs March al segle XVI: l’edició de Romaní (1539)”, *Caplletra*, núm. 34 (2003), pp. 79-110.
- LÓPEZ CASAS, Maria Mercè, “La recepció d’Ausiàs March al segle XVI: l’edició de la traducció castellana de Romaní (Sevilla, 1553)”, en *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, II, Alicante, Universidad, 2005, pp. 979-992.
- LÓPEZ CASAS, Maria Mercè, “Ausiàs March traducido por Jorge de Montemayor: la edición valenciana de 1560”, en *‘Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor’. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2009, pp. 291-311.
- LÓPEZ CASAS, Maria Mercè, “Las variantes de imprenta en la edición d de Ausiàs March (Valladolid 1555)”, en *La poesía en la imprenta antigua*, ed. J. L. Martos, Alicante, Publicacions de la Universitat d’Alacant, 2014, pp. 79-94.
- LÓPEZ CASAS, Maria Mercè, “Claudi Bornat, editor d’Ausiàs March? Estudi material d’un cançoner imprès”, *eHumanista/IVITRA*, XIII (2018), pp. 472-488.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, “Notas sobre las amistades italianas de Garcilaso: un nuevo manuscrito de Pietro Bembo”, en *Homenaje a Eugenio Asensio*, ed. Luisa López Griera y A. Redondo, Madrid, Gredos, 1988, pp. 291-310.
- LUCENA, Juan de, “Epistola exhortatoria a las letras”, en Antonio Paz y Méliá, *Opúsculos literarios de los siglos XIV al XVI*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1896.
- LUMSDEN[-KOUVEL], Audrey, “Garcilaso de la Vega as a Latin Poet”, *Modern Language Review*, XLII (1947), pp. 337-341.
- LUQUE MORENO, Jesús, “Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega. Notas sobre métrica y crítica textual”, en *Estudios sobre la literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, II, coord. Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell, Andrés Soria Olmedo, Granada, Universidad, 1979, pp. 297-310.
- MADRID SOTO, Raquel, Óscar PEREA RODRÍGUEZ, “Marina de Aragón, la ‘Sin Ventura’ Princesa de Salerno: la más bella dama de los cancioneros castellanos”, en *XVIII Congrés Internacional d’Història de la Corona d’Aragó (València, 2004)*. *Actes*, II, ed. Rafael Narbona Vizcaíno, Valencia, Universitat-Fundació Jaume II el Just, 2005, pp. 1939-1954.
- MARCH, Ausiàs, *Las Obras del famosissimo filosofo y poeta mossen Osias Marco cauallero vale[n]ciano de nacion catalan*, traducidas por don Baltasar de Romaní, Valencia, Juan Nauarro, 1539, en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-obras-del-famosissimo-philosofo-y-poeta-mossen-osias-marco-cauallero-valenciano-de-nacion-catalan--0/html/>>; reimpresión facsimilar de Vicent Josep Escartí, Valencia, Bancaixa, Obra Socia-Universitat de València-Patronat Cinc Segles, 1997.

- MARÍAS, Julián, *El método histórico de las generaciones*, Madrid, Revista de Occidente, 1967.
- MARINEO SÍCULO, Lucio, *Epistolarum familiarium libri XVII*, ed. Teresa Jiménez Cálvente, Alcalá de Henares, Universidad, 2001.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José (coord.), “Relación alfabética de los servidores de las casas reales”, en *La corte de Carlos V*, IV, 3, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Carlos V y Felipe II, 2000.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, e IGNACIO EZQUERRA REVILLA, “La integración de las elites sociales en las monarquías dinásticas: los continos”, en *Espacios de poder: cortes, ciudades y villas (S. XVI-XVIII)*, I, ed. Jesús Bravo, 2002, pp. 339-380.
- MARTÍNEZ NAVARRO, María del Rosario, “Cristóbal de Castillejo: Recepción y percepción de un poeta cosmopolita renacentista”, en *Del verbo al espejo. Reflejos y miradas de la literatura hispánica*, ed. Pilar Caballero-Álías, Félix Ernesto Chávez y Blanca Ripoll Sintes, Barcelona, PPU, 2011, pp. 31-42.
- MAZARÍO COLETO, María del Carmen, *Isabel de Portugal, Emperatriz y Reina de España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951.
- MAZZOCCHI, Giuseppe, “Un manoscritto milanese (Biblioteca Ambrosiana S. P. II. 100) e l’ispanismo del Bembo”, en *Canzoniero spagnoli a Milano*, ed. Giovanni Caravaggi, Florencia, La Nuova Italia, 1989, pp. 67-100.
- MCNERNEY, Kathleen, *The Influence of Ausiàs March on Early Golden Age Castilian Poetry*, Ámsterdam, Rodopi, 1982.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de ideas estéticas en España*, en *Edición Nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, Madrid, Fundación Ignacio Larramendi, 2012a (basada en la *Edición nacional de las obras completas*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940-1959).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos, La poesía en la Edad Media*, V, Juan Boscán, edición electrónica, Madrid, Fundación Ignacio Larramendi, 2012b (basada en la *Edición nacional de las obras completas*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940-1959).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Historia de la lengua española*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2007, 2ª ed.
- MEXÍA, Pero, *Historia del emperador Carlos V*, ed. Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1945.
- MONTERO TEJADA, Rosa Mª, “Los continos ‘hombres de armas’ de la Casa Real castellana (1495-1516): una aproximación de conjunto”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCVIII (2001), pp. 103-130.
- MOREL-FATIO, Alfred, “Dª Marina de Aragón (1523-1549)”, *Bulletin Hispanique*, V (1903), pp. 140-157.
- MORREALE, Margherita, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el renacimiento español*, Madrid, Real Academia Española (Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, 1), 1959.

- MORROS MESTRES, Bienvenido, “Boscán, el Duque de Alba y el villancico a don Luis de la Cueva”, *Salina*, núm. 21 (2007), pp. 71-76.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, “Las dos vidas de Juan Boscán Almagóver. Esbozo para una biografía de un precursor”, *Studia Aurea*, XIII (2019), pp. 463-468.
- MÜNZER, Jerónimo de, *Itinerarium Hispanicum Hieronymi Monetarii*, ed. Ludwig Pfandl, *Revue Hispanique*, XLVIII (1920), pp. 1-180 (nueva ed. J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, I, Madrid, Aguilar, 1952).
- ORTEGA Y GASSET, José, *El tema de nuestro tiempo*, en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1946-1969, III.
- ORTEGA Y GASSET, José, *En torno a Galileo*, *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1946-1969, V.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Historia como sistema y del Imperio Romano*, en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1946-1969, VI.
- PAGÈS, Amédée, *Auzias March et ses prédécesseurs. Essai sur la poésie amoureuse et philosophique en Catalogue aux XIVe et XVe siècles*, París, Librairie Honoré Champion, 1911.
- PAGÈS, Amédée (ed.), Ausiàs March, *Les obras d'Auzias March*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1912; edición facsímil de Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1991.
- PETERSEN, Julius, “Las generaciones literarias”, en *Filosofía de las ciencias literarias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946, pp. 137-193.
- PIKE, Ruth, “The converso origins of the Sevillian poet Gutierre de Cetina”, *Iberorromania*, núm. 32 (1990), pp. 47-54.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, “El epitafio hispánico en el Renacimiento: textos y contextos”, *e-Spania*, núm. 17 (2014), en línea, <<https://doi.org/10.4000/e-spania.23300>>.
- PULGAR, Hernando del, *Letras*, ed. Paola Elia, Pisa, Giardini, 1982.
- REY-FLAUD, Henry, *La neurose courtoise*, París, Navarin, 1983.
- REYES CANO, Rogelio, *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- RICO GARCÍA, José Manuel, “La epístola de Cetina a don Diego Hurtado de Mendoza”, *Philologia Hispalensis*, I (1989), pp. 255-274.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del, *Teatro y entrada triunfal en la Zaragoza del Renacimiento (Estudio de la ‘Representación del martirio de Santa Engracia’ de Fernando Basurto en su marco festivo)*, Zaragoza, s. i., 1988.
- RIQUER, Martín de, *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*, Barcelona, Archivo Histórico-Casa del Arcediano, 1945.
- RODRÍGUEZ VILLA, Antonio, *El emperador Carlos V y su corte según las cartas de don Martín de Salinas, embajador del infante don Fernando (1522-1539)*, Madrid, Fortanet, 1903-1905.
- SÁEZ, Adrián J., “Poemas para una dama: Aretino, Hurtado de Mendoza y un retrato de Tiziano”, *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, XVI (2020), pp. 69-81.

- SEPÚLVEDA, Juan Ginés de, *Obras completas*, XII, *Historia de Carlos V*, ed. y trad. E. Rodríguez Peregrina, Pozoblanco (Córdoba), Ayuntamiento, 1995.
- SLIWA, Krzysztof, *Cartas, documentos y escrituras de Garcilaso de la Vega y de sus familiares*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- SPIVAKOVSKY, Erika, *Son of the Alhambra. Don Diego Hurtado de Mendoza 1504-1575*, Austin-Londres, University of Texas Press, 1973.
- VAQUERO SERRANO, M<sup>a</sup> Carmen, *Doña Beatriz de Sá, la Elisa posible de Garcilaso. Su genealogía*, Toledo, Oretania, 2004.
- VAQUERO SERRANO, M<sup>a</sup> Carmen, *Garcilaso, príncipe de poetas. Una biografía*, pról. Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Marcial Pons, 2013.
- VAQUERO SERRANO, M<sup>a</sup> Carmen, J. J. LÓPEZ DE LA FUENTE, “¿Murió Isabel Freire en Toro, cerca del Duero? Datos documentados sobre la dama y don Antonio de Fonseca, su marido. Las familias Fonseca y Ulloa”, *Lemir*, núm. 16 (2012), pp. 9-148.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obras del excelente poeta Garci Lassode la Vega. Con Anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sanchez Cathedratico de Rhetorica en Salamanca...*, Salamanca, Por Pedro Lasso, 1574.
- VIVES, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, trad. Juan Justiniano, estudio de Elizabeth Teresa Howe, Madrid, Fundación Universitaria Española-Universidad de Salamanca, 1995.
- WITHERS, Alfred Miles, *The Sources of the Poetry of Gutierre de Cetina*, Filadelfia, Publications of the University of Pennsylvania (Series in Romanic Languages and Literatures, 9), 1923.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *Sobre el petrarquismo. discurso inaugural leído en la solemne apertura del curso académico de 1945 a 1946*, Santiago de Compostela, Universidad, 1945; reimp. en *De Garcilaso a Valle-Inclán*, Buenos Aires, Sudamericana, 1950, pp. 14-62.
- ZAPATA, Luis, *Carlo famoso*, Valencia, Juan Mey, 1566.
- ZÚÑIGA, Francesillo de, *Epistolario en Curiosidades bibliográficas. Colección escogida de obras raras de amenidad y erudición*, Madrid, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, 36), 1855.



# Al margen de la historia: *Pobreza no es vileza* de Lope de Vega entre amor y heroísmo<sup>1</sup>

Federica Cappelli

Università di Pisa  
federica.cappelli@unipi.it

Recepción: 10/06/2021, Aceptación: 07/06/2022, Publicación: 31/12/2022

## Resumen

La presente contribución explora la relación entre el teatro español del Siglo de Oro y la historia contemporánea a partir del estudio de la comedia de Lope de Vega *Pobreza no es vileza* (1620-22). Perteneciente al ciclo teatral dedicado a la Guerra de Flandes, *Pobreza no es vileza* no puede catalogarse como comedia “soldadesca” ni de “hechos famosos”, estando más bien centrada en las vicisitudes en temas de honor, amor y heroísmo del protagonista Mendoza, caballero disfrazado de soldado pobre. Sin embargo, reducir el conflicto hispano-holandés, en la obra, a un mero ‘telón de fondo’, como suele hacer la mayoría de los críticos, parece demasiado simplista y limitante. Por ello, pretendemos demostrar cómo, a pesar de su tono brioso y su trama hábilmente tejida en torno a la historia personal del protagonista, *Pobreza no es vileza* evidencia la misma intención elogiosa dirigida a realzar las grandes hazañas de España y sus héroes nacionales en Flandes que las restantes piezas de la serie, con la única diferencia que aquí Lope logra un perfecto equilibrio entre el drama histórico y la comedia ‘novelesca’.

## Palabras clave

Guerra de Flandes; ficción; historia; género teatral; equilibrio; intención encomiástica.

1. El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación PRA 2020-21, financiado por la Universidad de Pisa y coordinado por Enrico Di Pastena, cuyo título es *Il passato nel presente: la memoria storica e i suoi riverberi nel discorso letterario*.

### Abstract

*English Title.* On the Edge of History: *Pobreza no es vileza* by Lope de Vega between Love and Heroism.

This article explores the connection between Spanish Golden Age theatre and contemporary history in the play *Pobreza no es vileza* (1620-22) by Lope de Vega. Although *Pobreza* belongs to the theatrical cycle dedicated to the Dutch Revolt, it cannot be considered a military drama, being rather focused on the protagonist Mendoza, a nobleman disguised as a poor soldier, and on the vicissitudes of honour, love and bravery in his life. However, reducing the Dutch-Spanish conflict to a mere backdrop of the play, like most critics do, appears far too simplistic and limiting. Therefore, we intend to demonstrate that, despite its lively tone and its plot cleverly woven around the personal story of the protagonist, *Pobreza no es vileza* has the same encomiastic character as the other dramas in the series and aims at extolling the great deeds of Spain and its national heroes in the Netherlands. The only difference is that, in this text, Lope achieves a perfect balance between historical drama and ‘novelesque’ play.

### Keywords

The Dutch Revolt; fiction; History; dramatic genre; balance; laudatory intention.

## Premisa

En el maremágnum de la producción teatral de Lope de Vega, el subgénero de la comedia histórica ocupa un papel de indudable relieve que cubre un horizonte cronológico enorme, que de la antigüedad llega a la contemporaneidad del autor. Lope se dedica a la composición de dramas históricos desde los comienzos de su larga carrera de dramaturgo y eso porque, como sugiere Melchora Romanos (1998b: 205), “La rememoración del pasado se constituía en elemento propicio para la convalidación genérica de las modernas reescrituras de los cánones de la épica y del teatro consagrados por la *Poética* de Aristóteles”; dicho de otro

modo, representar la historia en las tablas parecía ser un viático para la legitimación de un teatro que se había emancipado cada vez más del modelo dramático aristotélico hasta emprender un recorrido nuevo, caracterizado por su popularización, o sea, por el acercamiento de la tradición erudita al gusto del tiempo y, sobre todo, de un público vasto y socialmente desigual. Y esta línea descendiente, que aspira a reducir las distancias, según Juan Oleza (1981: 252), es la misma que sigue el autor para transferir la historia hacia su público, haciéndola más accesible mediante el empleo de “mecanismos de comunicación inmediata, fácil y de buscado impacto populista”.

Más allá de las importantes reflexiones de Oleza y a pesar de haber llamado desde siempre la atención de la crítica, el teatro histórico de Lope, quizás precisamente por su vastedad, aún carece de un estudio sistemático y definitivo, que sea capaz de ofrecer una visión de conjunto de los recursos que regulan el complicado proceso de “teatralización” de la historia, tanto a nivel ideológico —relativo a la elección, nunca casual, del hecho histórico por representar— como pragmático, es decir, inherente a su tratamiento para adecuarlo a la sintaxis escénica y al tiempo definido de la actuación, con sus tres actos y las dos “distancias madurativas” (Rozas 1976: 95).<sup>2</sup> Sin embargo, sobre todo en los últimos veinte años, esta carencia ha sido parcialmente compensada por congresos, proyectos y monografías dedicados al estudio de las complejas relaciones entre la historia y la dramaturgia de los Siglos de Oro en general, dentro de los cuales el teatro histórico del Fénix ha ocupado un lugar destacado<sup>3</sup>. Mayor importancia aún, en este sentido, cobran unas cuantas publicaciones que, aunque no exhaustivas, se dirigen a profundizar únicamente en la producción histórica de Lope: es el caso de las *Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega* de Bingham (1981) o de los estudios, más cercanos cronológicamente, de Kirschner y Clavero (2007), sobre el teatro dedicado por Lope al período histórico “fundacional” de la nación española, y de Usandizaga (2014),<sup>4</sup> acerca de la representación de la historia contemporánea en los dramas del Fénix; finalmente, cabe citar el número monográfico de la revista *Anuario Lope de Vega* dedicado a “Lope y la historia” editado por Enrico Di Pastena y Victoria Pineda (2012).

2. En tiempos muy recientes se ha dedicado un congreso de la AITENSO al estudio de la relación entre el tiempo dilatado de la historia y el tiempo reducido de la puesta en escena, cuyo título es *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro* (cfr. Rouane Soupault y Meunier 2015); sobre el mismo tema véase también Romanos (1998a).

3. Cfr., por ejemplo, el estudio de Calvo (2007: 82), donde la autora confirma que la crítica nunca ha prestado especial atención al teatro histórico en general, salvo para utilizarlo como mero criterio de clasificación, centrándose en sus aspectos temáticos, pero desconociendo sus elementos constitutivos y su función ideológica. Para un estudio bibliográfico sobre la dramaturgia histórica del Siglo de Oro, véase el trabajo de García García (2001). Sobre el tema ver también Spang (1998).

4. Para un puntual estado de la cuestión sobre la literatura crítica dedicada a la producción histórica de Lope remito a las páginas introductorias del ensayo de Usandizaga (2014: 13-36).

## El ciclo dramático sobre la Guerra de Flandes

Es justo en el marco de las relaciones entre teatro e historia contemporánea donde también se inserta el presente artículo, dedicado al estudio de *Pobreza no es vileza* (1620-1622), una comedia publicada por primera vez en 1625, en la *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid, Viuda de Alonso Martín), y perteneciente a la serie dramática sobre la guerra de los Países Bajos.<sup>5</sup> La pieza fue la única en salvarse del juicio desfavorable que Menéndez Pelayo reservó a las obras de este ciclo, o sea, junto con *Pobreza, Los españoles en Flandes* (1597-1606), *El asalto de Maastrique por el príncipe de Parma* (1600-1606) y *Don Juan de Austria en Flandes*. En efecto, don Marcelino dispensó palabras elogiosas para nuestra obra, definiéndola como una “simpática y agradable composición”, donde “la historia está introducida con mucha más habilidad que en otras comedias” (Menéndez Pelayo 1901: 128). A pesar de esta valoración positiva, la pieza padeció, quizás por analogía, la misma suerte adversa que las demás comedias del grupo, esto es, indiferencia por parte de la crítica y falta de ediciones fiables hasta tiempos muy recientes. Solo a partir de finales del siglo xx el bloque de comedias que Lope dedicó al conflicto de Flandes empezó a conocer, en palabras de Di Pastena (2001: 25), “un tímido renacimiento”, aseverado por nuevas ediciones<sup>6</sup> y estudios críticos específicos; de ahí surgió también la ocasión de perfeccionar y completar tal corpus dramático, por un lado, eliminando *Don Juan de Austria en Flandes*, atribuido erróneamente a Lope y, en un segundo momento, asignado al dramaturgo Alonso Remón (Morley y Bruerton 1968: 451-452), y, por otro, añadiéndole *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (1622), *El Brasil restituído* (1625) y *La Aldehueta y el Gran Prior de Castilla*.<sup>7</sup>

En su conjunto se trata de un grupo de obras que, pese a compartir un mismo argumento histórico, resulta ser bastante heterogéneo, sobre todo por el hecho de que en las comedias que lo componen, Lope aborda el tema del conflicto hispano-holandés desde perspectivas y con intensidades bastante diferentes: entre ellas, el nivel más alto de historicidad lo poseen sin duda *Los españoles en Flandes* y *El asalto de Maastrique*, dos dramas “de hechos famosos” donde el conflicto, fotografiado en años cruciales en tiempos de Felipe II, ocupa un lugar preeminente

5. Aunque Lope fue el primero en acudir al tema de la contienda de Flandes, muchos otros autores siguieron sus pautas, como Remón, Montalbán, Claramonte, Jiménez de Enciso, Mira de Amescua, Calderón, Cubillo de Aragón, Vélez de Guevara y Rojas Zorrilla, por un total, según Yolanda Rodríguez Pérez (2004: 97), “de unas 35 obras dramáticas en las que el conflicto en Flandes o con el enemigo neerlandés se trata de manera considerable”.

6. Cfr., por ejemplo, Sauter (1997) y, en el marco del Proyecto PROLOPE, Vega Carpio (*El asalto de Maastrique*, ed. E. Di Pastena) y Vega Carpio (*Pobreza no es vileza*, ed. F. Cappelli).

7. Acerca de la paternidad lopesca de *La Aldehueta*, cuya escritura se hace remontar a los años 1612-1614, véase Portuondo (1973) y Sierra Martínez (1992).

y rige el desarrollo de la acción principal, mientras que la trama secundaria amorosa funciona únicamente como corolario. En un nivel intermedio se sitúan las llamadas “comedias-noticia” o “relaciones de sucesos dramatizadas”, es decir, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *El Brasil restituido*. En ellas la guerra se representa de manera menos directa y el autor se balancea entre trama ficcional (amorosa) e histórica (militar), la cual, sin embargo, sigue siendo dominante.<sup>8</sup> Finalmente, en un nivel inferior de gradación histórica, encontramos las comedias centradas en hechos particulares, como *Pobreza no es vileza* y *La Aldehuela*, donde la historia aparece relegada en segundo plano y, según sostiene gran parte de la crítica, funciona sobre todo como decorado fijo de la acción principal, con sus intrigas amorosas y cuestiones de honor.<sup>9</sup>

Si bien es cierto que existe entre las comedias de esta serie una evidente variación de intensidad en calibrar la materia histórica, cabe decir también que ellas comparten una misma ideología subyacente de fondo proespañola; ideología que, en las piezas declaradamente históricas, se traduce en una puntual reconstrucción celebrativa de hechos militares, mientras que en las obras de índole más ficcional se concreta en la representación de las peripecias y hazañas personales del héroe protagonista, representado como emblema y encarnación de las mayores virtudes hispánicas. Este último es también el caso de *Pobreza no es vileza*, drama de honor que se desarrolla con un trasfondo histórico de mucha verosimilitud, donde Lope, como veremos a continuación, ha conseguido fundir hábilmente los dos componentes aludidos, novelesco y bélico, en ajustado equilibrio.

### *Pobreza no es vileza*: problemas de género

En la *Dedicatoria* al joven duque de Maqueda<sup>10</sup> que introduce la obra, Lope parece adscribir *Pobreza* al subgénero de las comedias soldadescas y reconocer en

8. La definición viene de Gómez-Centurión Jiménez, quien las denomina también “relaciones dramatizadas” porque, como ocurrió con *El Brasil restituido*, “pudo ser compuesta por el poeta gracias a las primeras relaciones y gacetas que se imprimieron en las semanas inmediatas al suceso para satisfacer la curiosidad pública” (1999: 33-34). Lo mismo puede decirse, según el estudioso, acerca de *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (sobre la relación entre esta obra y los géneros “pre-periodísticos”, remito a Schiano (2021); Ferrer Valls (2012: 46) también insiste en la idea de esta obra como “relato histórico dramatizado” donde Lope “actúa a la manera de un cronista”).

9. Otras dos comedias del Fénix rozan, aún más lateralmente, el tema de la guerra hispano-flamenca: *El soldado amante* (1593-1595) y *De cuando acá nos vino* (1612-1614) (cfr. Rodríguez Pérez 2008: 95 y 139ss); Menéndez Pelayo (1901: 128).

10. Se trata de Jorge de Cárdenas y Manrique de Lara, duque de Nájera y de Maqueda, que Lope en la *Dedicatoria* califica de “Africano”, con alusión a que en 1616 Felipe III le había encargado el gobierno de las plazas militares de Orán y Mazalquivir en África.

don Pedro Enríquez de Toledo, conde de Fuentes, el protagonista de la pieza, con sus epopeyas militares dominando el escenario:

*Esta comedia es de guerra*, que, aunque se llama *Pobreza no es vileza* por la de un valiente soldado que se introduce en ella, *son hazañas y vitorias en Flandes del valeroso don Pedro Enríquez de Toledo, conde de Fuentes*, espejo de armar caballeros tan ilustre que me pareció poner el de Vuestra Excelencia enfrente, porque en la sala de la fama también hay correspondencias de ornamentos de armas, como en la generosa curiosidad de las cortes de retratos insignes [...].<sup>11</sup>

Se trata, en realidad, de una afirmación falseada, que despista al lector y en la que el énfasis que el dramaturgo pone en orientar la lectura del texto hacia la esfera histórico-militar responde al evidente intento de celebrar al propio Maqueda proyectándolo en el personaje de Fuentes; intento que puede derivar o bien de un encargo literario efectivo o bien de la mera iniciativa personal del autor, preocupado por que la obra sea del agrado del poderoso duque.<sup>12</sup> Por otra parte, hay que recordar también que Lope escribe la *Dedicatoria* poco antes de la salida de la *Parte veinte*, en 1625,<sup>13</sup> bajo el reinado de Felipe IV y la privanza de Olivares, cuya subida al poder llevó consigo un proyecto político belicoso que necesitaba apoyarse en una propaganda oficial para forjar una nueva conciencia nacional española; de ahí la frecuente teatralización, en esos años, de asuntos bélicos contemporáneos, la exaltación de nuevos héroes nacionales y la tendencia, por parte de autores como Lope, deseosos de conquistarse el favor del grupo en el poder, a poner el acento en el enfoque militar de sus comedias.

Sin embargo, que *Pobreza no es vileza* no puede considerarse una auténtica comedia soldadesca ni histórica<sup>14</sup> el Fénix lo sabe muy bien y lo demuestra cuando, tras haber proclamado con vigor que “es de guerra”, temiendo contradecirse al revelar el título, emplea la conjunción concesiva “aunque”: es como si, de esta forma, manifestase la urgencia de puntualizar que el argumento de la comedia es de guerra, a pesar de tener un título que no anuncia ningún hecho histórico,

11. De aquí en adelante cito la obra a partir de la edición realizada por mí (Vega Carpio, *Pobreza no es vileza*), abreviándola en *Pobreza* y señalando el acto y el número de los versos. Subrayado mío excepto por el título de la comedia.

12. Para un estudio reciente sobre dedicatorias de Lope y mecenazgo, véase Reyes Peña (2019).

13. Lo demuestra la cita, en la propia *Dedicatoria*, de una relación, fechada al mes de octubre de 1624, que celebra una victoria del duque de Maqueda en África (*Relación verdadera de la feliz victoria que alcanzó el excelentísimo señor Duque de Maqueda contra los moros de Beniaghú, a los trece del mes de Octubre deste presente año, y cómo tomó vna fragata, y saeta en la playa de Mostagán*, Madrid, Bernardino de Guzmán, 1624; BNE: VC/224/80).

14. Tampoco estamos de acuerdo con Marcella Trambaioli (2016: 116) cuando la define como “una comedia genealógica en loor de don Pedro Enríquez de Toledo, conde de Fuentes”, porque el conde interviene, sí, como personaje en la ficción, pero su papel y sus hazañas militares resultan absolutamente secundarias y accesorias, sobre todo con respecto a Mendoza y sus peripecias en ámbito de amor y honor.

ningún asalto militar, ninguna victoria, como, en cambio, suelen hacer los rótulos de este tipo de obras teatrales. Por lo tanto, es ya a partir de ahí donde nuestra comedia se diferencia de las puramente históricas dedicadas al conflicto hispano-holandés que hemos citado antes, las cuales se connotan militarmente ya desde el título al referirse este *ora* al asalto de la ciudad de Mástrique, *ora* a la victoria de don Gonzalo de Córdoba, *ora* a la restitución del Brasil a la Corona hispánica tras ganarlo en batalla a los holandeses, etc.

Para el título de *Pobreza*, al contrario, el Fénix no acude al ámbito bélico, sino que remite, como para muchas otras obras suyas,<sup>15</sup> a una frase proverbial, cuya versión completa, que encontramos registrada en el *Vocabulario* de Gonzalo Correas, reza: “Pobreza no es vileza, pero deslustra la nobleza”.<sup>16</sup> Siguiendo una praxis repetida, el autor escinde la característica estructura paremiológica bipartida para emplear solo una parte del refrán elegido, la primera; de esta manera puede explotar el mayor impacto que procede tanto de la brevedad de la sentencia como de su significado moral. Habrá que esperar hasta el final de la comedia para para que el poeta complete el proverbio con una versión a su favor, que suena como una *captatio benevolentiae* y una petición crematística:

Aquí se acaba, senado,  
*La pobreza no es vileza,*  
 mas riqueza, si os agrada,  
 para el autor y el poeta (*Pobreza*, III, vv. 2902-2905).

Volviendo a la *Dedicatoria*, tras desvelar el título de la pieza, el autor prosigue con las justificaciones, explicando, según se ha visto, que el motivo de la elección de este reside en la condición pobre de “un valiente soldado que se introduce en ella”; pues bien, el uso del artículo indeterminado “un” para referirse a aquel que es el auténtico protagonista de la pieza —el soldado Mendoza—, la poca o nula importancia que se le concede en la presentación del texto y la rapidez con la que Lope liquida la cuestión del título testimonian, de nuevo, su voluntad de hacer hincapié en una clave interpretativa no del todo coherente con el contenido efectivo de la obra, pero sí con las expectativas de su aristocrático receptor y de las altas esferas del poder. De hecho, en *Pobreza*, la materia militar no es en modo alguno preeminente, porque el asunto central, como veremos en adelante, concierne a una cuestión de honor; sin embargo, es innegable que constituye una presencia constante y realísticamente evocada, casi una esceno-

15. Pienso, por ejemplo, en comedias como *Con su pan se lo coma*, *El mejor maestro*, *el tiempo*, *El perro del hortelano*, *Nadie se conoce* u *Obras son amores*; sobre el tema véase Hayes (1938) y Canavaggio (1981).

16. Como se lee en Correas, el refrán cuenta con al menos otras dos versiones: “Quien dice que pobreza no es vileza, no tiene seso en la cabeza”, “Pobreza no es vileza, mas es ramo de picardía” (*Vocabulario*).

grafía en movimiento y en relieve que se inserta y entremezcla con la acción principal, dando lugar a una obra en la que Lope, según Menéndez Pelayo (1901: 155), logra la perfecta “fusión del drama histórico y de la comedia novelada”, que es lo que quisiéramos comprobar en las páginas siguientes.

### El componente ficcional de la comedia

A pesar, pues, de la ingeniosa e interesada tentativa de Lope, en la *Dedicatoria*, de desviar la atención hacia la esfera histórico-militar, es la paremia del título la que señala el universo de gravedad en que se desarrolla la pieza, así como el posible conflicto subyacente a la acción dramática, que se apoya en la idea de que la nobleza radica en el alma y en las obras de los hombres, más que en su aspecto exterior.<sup>17</sup> Pero hay más: esa primera parte del proverbio coincidente con el título no representa solamente el punto de partida del texto, sino que, al ocurrir hasta seis veces,<sup>18</sup> se convierte, sobre todo a partir del segundo acto, en un verdadero hilo que enhebra la obra y que se enlaza a ella de manera indisoluble, proveyendo su verdadera clave de lectura: la indignancia del personaje principal, Mendoza, como resultado de los reveses de Fortuna que él logrará vencer gracias a su espíritu virtuoso y a su valor militar.

Mendoza, cuyo verdadero nombre es Juan de Mendoza, es en efecto un noble caballero toledano recién huído de España rumbo a Flandes por ser culpable de haber matado a un pretendiente indeseado de su hermana, doña Ana. Como consecuencia de ese lance, la justicia le ha quitado al hidalgo toda su hacienda; por tanto, en compañía de su hermana y del criado Panduro, llega a Flandes ocultando su identidad para combatir junto al histórico conde de Fuentes hasta que sus méritos en el campo de batalla le permitan recuperar el honor.<sup>19</sup>

Para poner en evidencia el desajuste entre apariencia e identidad real Lope urde la trama de la pieza en torno a episodios y situaciones que le permitan superponer a la imagen de Mendoza como soldado menesteroso la del hombre justo y animoso: esto ocurre, por ejemplo, ya al comienzo del primer acto, cuando se nos muestra al héroe socorriendo a la dama flamenca Rosela del asalto de un grupo de soldados españoles impulsados por el hambre y la falta de pagas a robarle sus joyas:

17. El tema de la pobreza es uno de los favoritos de Lope, que lo aborda en varias obras, como *Belardo el furioso*, *La pobreza de Reinaldo* o *La pobreza estimada*, hasta llegar a la *Dorotea*, donde adquiere matices autobiográficos. Sobre el tema véanse, entre otros: Campbell (1994), Serralla (2014), Trambaioli (2016).

18. Cinco veces es pronunciada por el protagonista Mendoza (vv. 1547, 2220, 2523, 2533, 2905) y una por su criado Panduro (v. 2188).

19. En este sentido, Yolanda Rodríguez Pérez (2008: 152) evidencia que, en las comedias dedicadas al conflicto de los Ochenta años, Flandes se representaba como “[...] the ideal setting for a Spaniard to acquire fame and prestige by proving his martial qualities”.



- MENDOZA                   [...]  
 Pues ya, señor, me han dicho que procura  
 mi deshonor un príncipe extranjero;  
 y así pediros por entrambos quiero  
 licencia para dar remedio a entrambos.
- CONDE                         ¿Escríbeos ella que la sirve alguno?  
 MENDOZA                   Este criado mío, cuando estaba  
 Vuestra Excelencia sobre Jatelete,  
 me vino a dar aviso.
- CONDE   ¿Y desde entonces  
 habéis siempre asistido a la campaña?
- MENDOZA                   Antepuse a mi honor vuestro servicio  
 y el del Rey mi señor, que guarde el cielo.  
 ¡Sabe Dios cuántas veces de los muros  
 el amor de mi honor me retiraba  
 y cuántas el serviros me volvía!
- CONDE                         Tenéis honrada sangre y sangre mía  
   (*Pobreza*, III, vv. 2125-2139).

En el marco del retrato ejemplar del *miles Christi* que Lope teje en torno al protagonista cabe un tercer episodio, destinado a resaltar una nueva cualidad de este: su ejemplar generosidad. El hecho acontece en el acto intermedio, cuando, para expresar su aprecio hacia Mendoza, el conde de Fuentes le regala una bolsa con cien doblones para comprarse algunos trajes dignos de su noble espíritu; sin embargo, él cede generosamente el dinero al soldado Durán, que necesita esa misma suma para poder salvar a su hermano del garrote.<sup>20</sup> El gesto de altruismo de Mendoza, además de destacar su enésima virtud, le permite al poeta mantener al héroe de la comedia en su estado miserable hasta el final de la obra, poniendo aún más de relieve, así, el contraste entre su aspecto humilde, por un lado, y su nobleza, valentía y honradez, por el otro. Una honradez que resalta también cuando, a pesar de sus sentimientos hacia Rosela, rechaza la propuesta del conde Fabio de una doble boda —la de este con doña Ana y la de Mendoza, ya don Juan de Mendoza, con la flamenca— por no haber mantenido la dama la promesa de proteger el honor de su hermana. Será solo gracias a la intervención conclusiva del conde de Fuentes jugando el papel del “poderoso casamentero” que las dos bodas podrán celebrarse según la praxis dramática de la comedia nueva.

Como acabamos de ver, pues, la acción representada en *Pobreza no es vileza* gira completamente en torno a las adversidades en temas de honor, amor y fortuna del protagonista Mendoza, de ahí que la obra pueda fácilmente adscribirse al subgénero de capa y espada, más que a la comedia histórica evocada por Lope en la *Dedicatoria*, pero con una ambientación militar alternativa a la habitual de tipo urbano. Ahora bien, la cuestión por aclarar es cuál es el peso de tal ambien-

20. Cfr. *Pobreza*, II, vv. 1498-1520.

tación bélica en el entramado de la acción dramática y cómo Lope consigue imbricar los asuntos históricos contemporáneos en la trama ficcional protagonizada por Mendoza.

### La materia histórico-bélica

En el plano contextual, la pieza remite al período en el que Pedro Enríquez de Acevedo, conde de Fuentes, sucedió al archiduque Ernesto de Austria —que murió el 20 de febrero de 1595— en el gobierno *ad interim* de los Países Bajos. En aquella época el conde alcanzó sus mayores éxitos bélicos en la guerra hispano-flamenca; entre ellos cabe recordar las tomas de las plazas fuertes de Catelet, Clary, Doullens y, sobre todo, Cambrai, que representó el momento culminante de su carrera militar. La comedia tendría, pues, que tener su origen, según también nos anuncia Lope en la *Dedicatoria*, en la celebración de los éxitos conseguidos por el conde como general; sin embargo, no solo la obra carece de una efectiva trama de corte bélico que corra paralela a la de tipo amoroso, sino que casi no dramatiza ni una de las hazañas de Pedro Enríquez, como veremos. Así pues, teniendo esto en cuenta, ¿cómo consigue el autor lograr, en *Pobreza*, la “perfecta fusión” entre ficción e historia de la que hablaba Menéndez Pelayo? Lo consigue, en primer lugar, dosificando perfectamente la materia dramática, de manera que la comedia se mueva en la alternancia casi sistemática entre cuadros novelescos y cuadros soldadescos, valiéndose de la figura central de Mendoza como *trait d’union* entre los dos y, secundariamente, compensando la falta de una intriga militar y de explícitas escenas de batalla con la reconstrucción realista del contexto histórico-geográfico y, además, insistiendo en el carácter panegírico y confiando a la palabra el recuento de los éxitos sonados de los tercios del conde. Veamos en qué términos esto se produce en el texto, a partir del primer acto de la comedia.

En cuanto al marco histórico de referencia, Lope se apresura a aclararlo desde los primeros versos, cuando, tras poner en boca de Luna, la criada de la dama flamenca Rosela, palabras de amonestación sobre lo peligroso que es quedarse en su tierra “en tiempo de tantas guerras” (I, v. 5), la dama —que se declara, junto con su hermano Fabio, proespañola— introduce la primera referencia cronológica del texto: “Murió el archiduque Ernesto, / que estos estados regía / por Felipe” (I, vv. 16-18), a la que sigue otra, pronunciada por su criado Tiburcio, quien desvela, en tonos elogiosos, la identidad del que sucedió al archiduque en el gobierno de Flandes:

[...]  
 aquel bizarro español,  
 amado cuanto temido  
 sobre la esfera del sol,  
 de verde laurel ceñido,  
 don Pedro Enríquez, famoso  
 conde de Fuentes (*Pobreza*, I, vv. 22-27).

De esta manera, y con tan solo un puñado de versos, Lope logra manifestar, desde el comienzo, la índole bélica del contexto dramático de su comedia y fijar sus coordenadas cronológicas esenciales. Tras esta puntualización, pasa a añadir un detalle realista útil para corroborar la ambientación flamenca: me refiero a la irrupción, en la quinta de Rosela, de los soldados amotinados protagonistas del episodio del asalto, que propiciará, como hemos visto, la entrada en escena de Mendoza. La inclusión del motín en el desarrollo dramático de la comedia tiene una doble función: por un lado, le permite al autor conectar desde el principio la intriga novelesca del soldado español a la materia histórica y, por otro, añade un elemento de verosimilitud en la caracterización del ambiente militar en que se desenvuelve la trama, ya que la del soldado amotinado es una figura que quedaba circunscrita, tanto a nivel geográfico como histórico, a Flandes y sus tercios.<sup>21</sup>

Respecto al juego de alternancia al que aludíamos antes, tras configurar nítidamente el contexto y catapultar enseguida al espectador al universo bélico hispano-holandés, el autor pasa a ahondar en la materia ficcional de la comedia, dramatizando la llegada de Laura (la hermana de Mendoza bajo falso nombre) y sentando las bases para la intriga amorosa entre él y Rosela, por un lado, y Laura y Fabio, por otro. Luego, perfilada ya la naturaleza de la intriga dramática que se irá desarrollando, vuelve a la dimensión soldadesca, esta vez escenificando el encuentro entre Mendoza y el conde de Fuentes; pero antes, proporciona otros datos históricos por boca del soldado Durán, quien explica por qué la elección del gobernador de Flandes había recaído en Pedro Enríquez y cómo la reciente conquista de Huy<sup>22</sup> había empujado a este a decidir sitiar también la plaza fuerte de Catelet:<sup>23</sup>

Al de Masfelt la patria corresponde,  
que a Lucemburque gobernar solía,  
mas como a los flamencos se responde  
que en tan justa elección se obedecía  
del príncipe Archiduque el testamento,  
cesó de su esperanza el fundamento.

La toma de Huí, los despojados  
holandeses [...]  
del gran don Juan de Córdoba guiados,  
con los famosos tercios que regían

**21.** “El motín y Flandes conforman una unión indisoluble, de manera que ningún dramaturgo se atrevería a situar un motín en la lucha contra los moros, en las campañas italianas o en otro conflicto militar de la época” (Pérez Fernández 2007a: 365).

**22.** Se trata de un municipio de Bélgica situado en la provincia de Lieja, en la zona francófona de Valonia.

**23.** El asedio del fuerte de Catelet (“Jatelete” en la comedia), que los franceses construyeron durante la guerra de Flandes, fue llevado a cabo por las tropas al mando del conde de Fuentes en 1595 (cfr. Villalobos y Benavides 1876: 29 y ss.).

el de Velasco y Zúñiga, dos hombres  
 que a la fama inmortal dieron sus nombres,  
 ha movido al de Fuentes [...]  
 a partir a sitiar a Jatelete (*Pobreza*, I, vv. 608-626).

La ocasión de este recuento, en el que se celebran a algunos capitanes que participaron en la conquista de Huy, es propicia, para Mendoza, para introducir, inmediatamente después, un elogio hiperbólico de Pedro Enríquez (vv. 628-637). Según se lee en él, el valor del conde de Fuentes sobrepasa, en tópico parangón, el de famosos héroes de la Antigüedad (“[...] rindieran al de Fuentes / los dorados laureles de sus frentes”, I, vv. 636-637), como el intrépido líder cartaginés Aníbal, el rey de Epiro, Pirro, Alejandro Magno y el emperador romano Octaviano.<sup>24</sup> Por si fuera poco, el fingido soldado sella su discurso con otra referencia comparativa prestigiosa, esta vez, vinculando su nombre al de un héroe de la España contemporánea, el gran duque de Alba, Fernando Álvarez de Pimentel: jugando con el valor disémico del término “alba” —como ‘amanecer’ y como nombre de la casa nobiliaria del gran duque—,<sup>25</sup> declara que, aunque ‘se puso el alba’ que alumbraba España, con alusión a la muerte del personaje, ya salió el ‘sol-Enríquez’ para volver a iluminarla:

Faltó el gran duque de Alba, heroica hazaña  
 de la muerte crüel, mas ya camina  
 tras ella el sol, que en cercos de oro baña  
 la tierra menos de su luz vecina:  
 púsose el alba que alumbraba a España  
 y que saliese es bien, con luz divina,  
 para quitarle de la noche el miedo,  
 Enríquez, sol en alba de Toledo (*Pobreza*, I, vv. 638-645).

A las palabras de Mendoza sigue el encuentro con el conde de Fuentes, en el que el protagonista le informa, por medio de una carta, de su verdadera identidad y la triste suerte que le ha tocado, llevando así al general a donarle esos cien doblones, ya nombrados, para vestirse decorosamente y que Mendoza regalará a Durán: de nuevo, pues, estamos ante la intersección entre plano militar y novelesco, enriquecido, este último, por la llegada de Fabio, que intenta congraciarse

24. Al emperador se alude a través de una perífrasis (“el que deshizo con fatal estrago / el triunvirato del romano Antonio”, vv. 632-633) referida a su papel en la ruina del segundo triunvirato, que terminó con la derrota de Marco Antonio y el ascenso de Octaviano a emperador de Roma.

25. La dilogía con la voz Alba, referida tanto al amanecer como al linaje del Gran Duque, era muy común en la literatura de la época; solo por poner un ejemplo, en Lope la encontramos también en otra comedia dedicada al conflicto de Flandes, *La Aldehuela*: “Ya se muestra su arrebol / y al alba cansada suda, / que al huir del sol se altera, / yo pienso que el Alba fuera” (Vega Carpio, *La Aldehuela*, ed. R. Serrano Deza, I, vv. 16-19).

se, en vano, con Mendoza para conquistar el favor amoroso de su hermana. Esta vez, sin embargo, no se produce un verdadero cambio de cuadro escénico, sino una momentánea yuxtaposición de los dos planos dramáticos gracias, de nuevo, a la función aglutinante del protagonista: tras conocer, a través de su criado Panduro, lo que Rosela siente por él, Mendoza, que —no lo olvidemos— encarna al buen soldado español, esconde lo que él también siente por la dama para dar prioridad al amor por las armas y la llamada al deber militar y patriótico: “Agora, hermano, la guerra / me llama a diversos casos” (I, vv. 839-840). A partir de esta afirmación, el texto se abre de nuevo a su dimensión encomiástica, ya que Mendoza motiva su decisión listando una sarta de gloriosos líderes militares, protagonistas de la propia guerra de Flandes (el duque de Pastrana, Juan de Córdoba, Antonio de Zúñiga, Luis de Velasco, Agustín Mejía y Sancho de Luna), cuyo ejemplo declara no poder sino seguir:

¿Cuál ánimo no despiertan?  
 ¿A qué cobarde no animan?  
 ¿A qué animoso no premian? (*Pobreza*, I, vv. 855-857).

Sin ninguna hesitación, siendo ahora su objetivo principal cobrar el honor por sus méritos militares, añade que su única afición es la gloria (“Fama se llama mi dama, / que no madama Rosela”, I, vv. 868-869) y que “No se ha de tratar de amor / en tanto que Marte reina” (I, vv. 880-881), subrayando así la importancia de no mezclar amor y guerra. Finalmente, concluye citando los ejemplos, el uno por evitar y el otro por imitar, de dos grandes condotieros de la historia antigua: el primero es Marco Antonio, quien, por satisfacer su placer con la reina de Egipto Cleopatra perdió el imperio de Roma (“mira al romano, vencido / de su deleite, sin guerra”, I, vv. 882-883) y el segundo es Alejandro Magno, evocado aquí para destacar su mayor inclinación a las armas y a la fama que a las riquezas (“Mira cómo el macedón / el oro a las armas trueca”, I, vv. 884-885), con alusión a un episodio conocido de la mitografía alejandrina, según el cual el macedón cedió a sus soldados el tesoro, botín de guerra, del rey persa Darío por bastarle la gloria de las armas.<sup>26</sup>

El largo discurso de Mendoza es un claro ejemplo de cómo Lope consigue sumir al auditorio en la atmósfera bélica, aun evitando representar concretamente escenas de guerra ante sus ojos; al mismo tiempo, con estos versos, el autor logra mantener alta la atención dejando en suspenso la trama amorosa que con-

26. Lope se refiere al mismo episodio, pero con mayor abundancia de detalles, en *Las grandezas de Alejandro* (Vega Carpio, III, vv. 2530-2545): “Ea, valientes soldados, / honor y gloria de Europa; / darme el imperio del Asia / está en vuestra mano sola. / Ea, fuertes capitanes; / que fuera de tanta gloria, / de Darío y del mundo, aquí / están las riquezas todas; / yo no las quiero, soldados, / sólo quiero la victoria; / para vosotros serán / el oro, plata y las joyas; / hijo de Júpiter soy, / no temáis; que basta y sobra / para cuatrocientos mil / esta espada o esta sombra”.

cierno al protagonista y a Rosela, cuyo desarrollo aplaza al acto siguiente. De hecho, según lo que el Fénix teoriza en el *Arte nuevo*, es en la segunda jornada donde se produce el nudo de la acción dramática y se llega al clímax. De ahí que también la única batalla que se combate en directo en la comedia, el asalto de Catelet, ocurra en el acto intermedio, aunque sin ser vista, ya que acontece “dentro”: el público, pues, solo puede oír los ruidos de las armas, los gritos de batalla, las invocaciones a España, al rey Felipe II y a Santiago, mientras que en el escenario avanza la trama ficcional con la representación de otra batalla, la íntima de Mendoza, que, al conocer por Panduro la deshonra de su hermana, se encuentra dividido —ya se ha dicho— entre honor y gloria, venganza y deber patrio:

*Dentro*

MENDOZA                    ¡España, Filipe, España!  
                                   Luego ¿ya no tengo honor?  
                                   [...]

*Dentro*

MENDOZA                    ¡Santiago!  
                                   [...]

MENDOZA                    Triste, ¿qué tengo de hacer?  
                                   Ni a irme ni estar me atrevo.  
                                   ¿Cumpliré con lo que debo?  
                                   Si es mi sangre esta mujer,  
                                   ¿podré dejarla perder?  
                                   Pero ¿qué dirán de mí  
                                   si agora falto de aquí?  
                                   Las cajas me están llamando  
                                   y mi honor me están incitando,  
                                   si es verdad que le perdí.  
                                   Mas, porque no se anticipe  
                                   la afrenta, vamos, honor,  
                                   a castigar al traidor  
                                   y de mi mal participe.  
                                   Mas la lealtad de Filipe  
                                   me incita con fuerzas grandes;  
                                   honor, no hay para qué andes  
                                   estorbándome a quedar.  
                                   Pero ¿qué puedo ganar  
                                   si pierdo el honor en Flandes?

*Dentro el conde [de Fuentes]*

[CONDE]                    ¡Ea, valientes soldados!

MENDOZA                    El Conde es aquel, ¿qué haré? (*Pobreza*, II, vv. 1862-1893).

Conflicto bélico y conflicto interior se producen, por tanto, simultáneamente delante de los espectadores como prueba ejemplar de la lograda amalgama entre las dos vertientes que componen la pieza. Asimismo, la solución del dilema de Mendoza en favor del empeño bélico y en detrimento del personal, al poner el

acento en la connotación secundaria del texto, la de raigambre militar, cierra el acto contribuyendo a su vez al equilibrio de la pieza en términos de contenido.

Prosiguiendo con nuestro recorrido, al principio de la última jornada nos encontramos con un nuevo caso de perfecta compenetración entre materia soldadesca y novelesca, en el que la primera es funcional al desarrollo de la segunda: al haber gozado ya de Laura por la fuerza, Fabio pretende ahora conseguir también el amor de la dama y, por ello, decide engañarla fingiendo que su hermano Mendoza ha muerto gloriosamente en la guerra. Confía, así, al criado Friso el relato —con el que pretende rendir la voluntad de Laura— de las victorias conseguidas por el conde de Fuentes y de la batalla en la que supuestamente perdió la vida su hermano: otra vez, pues, la palabra viene a ser el vehículo para una nueva inmersión en el ámbito histórico-militar,<sup>27</sup> acompañada por la habitual alabanza de Pedro Enríquez (“[...] valeroso Marte, / símbolo militar de fortaleza”, III, vv. 2016-2017) y de otra serie de personalidades militares que acreditaron su valor en Flandes.<sup>28</sup> Pero el parlamento de Friso toca su punto de máxima tensión dramática con el recuento detallado de la trágica muerte de Mendoza:

Hecho, pues, un reducto, en que plantaron  
cuatro piezas a cierta plataforma,  
en cuyas esplanadas asentaron  
otras por los traveses de otra forma,  
reconocer a tu español mandaron  
—así la fama su desdicha informa—,  
por donde la ciudad batiese el Conde:  
bravo, Mendoza, con partir responde,  
pero la pieza, que apuntada estaba,  
de aquella plataforma en los cestones,  
cuando animosamente se acercaba...

[...]

Volole la cabeza (*Pobreza*, III, vv. 2046-2058).

Además de representar la perfecta fusión entre historia y ficción dramática, el pasaje, que se caracteriza por el empleo de un léxico militar específico (“reducto”, “plataforma”, “esplanadas”, “traveses”), revela la puntualidad y verosimilitud con

27. “Rendido Jatelete y, en su monte, / la soberbia del bravo Liramonte, / el Conde, su guión y entretenidos / tercios, coronelías y escuadrones / a convoyar salieron los rendidos / [...] Rindiose Clary, menos arrogante. / Durlán, bella ciudad en Picardía, / por el famoso Conde fue sitiada, / en cuyo revellín se vio aquel día / España de laureles coronada, / y en uno y otro asalto y batería / de felices vitórias ilustrada, / donde ganó Mendoza nombre eterno / para todo lugar, plaza y gobierno. / Ganose en fin Durlán, de donde parte / para Cambrai, del Cambresí cabeza [...]” (*Pobreza*, III, vv. 1996-2017).

28. Esta vez se trata de Luis del Castillo, Carlos Coloma, Sotomayor, Sancho de Luna, Juan de Silva, Pedro de Guevara, Alonso de Mendoza, Luis de Velasco, Diego de Villalobos, Esteban de Ibarra y Agustín Mejía.

que Lope suele reconstruir en sus comedias las escenas de guerra, sean estas representadas o referidas por algún personaje. En el caso de las comedias históricas o con trasfondo histórico, es bien sabido que el autor suele documentarse de manera muy escrupulosa para reelaborar el material original dramáticamente, pero ciñéndose atentamente a las fuentes autorizadas. En este sentido, los acontecimientos históricos aludidos en *Pobreza* fueron objeto de numerosísimas relaciones y crónicas, muy a menudo escritas por los propios protagonistas de la campaña militar holandesa, así que no es fácil establecer a cuáles de estas se refiere.<sup>29</sup> Sin embargo, el texto nos permite afirmar, en la línea trazada hace muchos años por Damien Saunal (1946: 241), que Lope elaboró su comedia a partir fundamentalmente del relato escrito por uno de los actores del conflicto, es decir, los *Comentarios de las cosas sucedidas en los Países Baxos de Flandes desde el año de 1594 hasta el de 1598* de Diego de Villalobos.<sup>30</sup> Así ocurre con el pasaje que narra la fingida muerte de Mendoza, que, como ya demostró el propio Saunal, procede de un fragmento de los *Comentarios* donde se relata, con palabras casi idénticas, el accidente mortal ocurrido a un tal sargento Torralba, que Lope sustituye por el personaje de Mendoza:

hízose un buen reducto, donde se pusieron cuatro piezas de artillería, que tiraban á la plataforma y á las defensas j y con gran diligencia se comenzó á hacer las explanadas para la artillería [...] Hiciéronse dieciocho explanadas para la batería, y otras piezas se pusieron para los traveses. Andando el sargento mayor Torralba reconociendo cuál parte sería más a propósito para batir la Ciudad, la pieza de la plataforma, que estaba apuntada entre dos cestones, le llevó la cabeza [...] (Villalobos 1876: 102-103).

La atención con la que Lope se inspira en los hechos narrados por Villalobos, de los que podríamos aducir muchos otros ejemplos,<sup>31</sup> lleva a Saunal a declarar que los segmentos bélicos de la comedia constituyen “la versification de la prose des Commentaires” (1946: 243). Quizás sea una afirmación exagerada, pero es cierto que, desde la perspectiva que venimos ilustrando, tales ejemplos paralelos resultan importantes para demostrar una vez más que las referencias históricas en *Pobreza* funcionan mucho más que como mero trasfondo histórico de las peripecias amorosas representadas.

**29.** Me refiero, por ejemplo, al citado *Comentarios de las cosas sucedidas en los Países Bajos de Flandes...* (1612) de Diego de Villalobos, la *Historia de las Guerras Civiles que ha habido en los Estados de Flandes desde el año de 1559 hasta el de 1609* (1625) de Antonio Carnero, *La Guerra de los Estados Baxos (Desde el año 1588 hasta el de 1599)* (1625) de Carlos Coloma y la *Guerra de Flandes escrita por el Eminentissimo Cardenal Bentivollo* (1643).

**30.** Hay que considerar que, si bien es verdad que el texto de Villalobos, al ser publicado en 1612, es el único, entre los que circulaban sobre los episodios bélicos evocados en la comedia, anterior al marco temporal indicado por Morley y Bruerton para su composición, no podemos excluir una circulación manuscrita anterior a la publicación oficial de las demás crónicas, por lo cual es muy posible que los *Comentarios* no fuesen la única fuente de *Pobreza*.

**31.** Para mayores ejemplos de tales pasajes paralelos, ver Saunal (1946: 242-243) y el prólogo a mi edición de *Pobreza no es vileza* (ver sobre todo pp. 458-460).

Volviendo al texto y a la distribución de sus dos componentes, tras la falsa noticia del fallecimiento del protagonista, se abre un brevísimo paréntesis de raíz militar en el que el conde de Fuentes felicita a sus soldados por las victorias conseguidas y nombra a Mendoza capitán por sus méritos en batalla. Sin embargo, el descontento de este por la deshonra sufrida le induce a pedir enseguida la licencia para ir a vengarse. A partir de ahí la comedia da enteramente paso a su plano ficcional casi hasta el cierre, con una serie de situaciones típicas de la comedia de capa y espada, como el reconocimiento de Mendoza por parte de su hermana, la inicial propuesta de batirse en duelo con Fabio para recuperar el honor perdido, la posterior tentativa de lavar la honra matando a Laura, el enfrentamiento con Rosela vestida de hombre y, finalmente, la solución apaciguadora de las dos bodas reparadoras. Se trata de una larga secuencia necesaria para llegar al desenlace del conflicto dramático y a la conclusión de la obra; secuencia, que, sin embargo, el autor compensa en parte representando, hacia el final de la pieza, el regreso triunfal a Bruselas del conde de Fuentes con palabras en loor de las proezas militares tanto del personaje histórico de Pedro Enríquez, como del personaje ficticio de Mendoza:

*Toquen cajas y arcabucería de salva y salgan Durán y Liranzo*

DURÁN	¡Bravas fiestas!
LIRANZO	Cortas son.
	Bien merece Su Excelencia que, imitando el de Trajano, hiciera un arco en Bruselas.
DURÁN	No le mereció mayor Cipiñón, Mario ni César que el conde don Pedro Enríquez.
LIRANZO	Gran soldado.
DURÁN	Fama eterna promete el cielo a su nombre. ¿Qué villa, qué corta aldea, por donde habemos pasado, no le recibió con fiestas? [...] Bravamente le celebra el Conde.
	Con gran razón, que en todas estas empresas ha mostrado igual valor ( <i>Pobreza</i> , III, vv. 2766-2786).

Lo que acabamos de subrayar nos confirma que la composición de *Pobreza no es vileza* responde a una perfecta combinación entre el designio de entretener al auditorio con una agradable historia de ficción construida en torno a los ejes temáticos favoritos del público del tiempo, pero sin renunciar a la verosimilitud histórica y al propósito alabador que le garantizaba al autor del favor de los poderosos.

## Para concluir

Los ejemplos presentados hasta ahora, tanto respecto a las digresiones encomiásticas como relativos a la alternancia o superposición de escenas de capa y espada y escenas de corte militar, constituyen una sencilla muestra de un *modus operandi* que Lope adopta a lo largo de todo el texto de *Pobreza no es vileza*. La obra, de hecho, se construye en torno a una puntual dosificación de las dos materias de las que se compone, con el fin de conseguir un perfecto equilibrio entre ellas. Y, aunque es innegable que la acción principal versa sobre las peripecias del protagonista Mendoza en ámbito de amor, honor y fortuna, sería inaceptable reducir la vertiente histórico-militar de la obra a un mero decorado estático, sustituible, tal y como afirma Gómez-Centurión Jiménez (1999: 34), por “otro escenario cualquiera —como Italia o Alemania” o trasladable “a otro momento histórico”, sin que el drama perdiera “ni un ápice de su significado”. A la luz de lo expuesto, diríase, más bien, que la materia histórica se connota con gran precisión como perteneciente al contexto de la guerra hispano-holandesa y, si bien no es posible comprobar que la obra sea efectivamente de encargo, manifiesta claramente la intención de celebrar las gestas heroicas del conde de Fuentes —en cuya figura se reverbera la del duque de Maqueda, destinatario de la pieza— y de muchos otros personajes históricos que se lucieron durante tal conflicto.<sup>32</sup> De ahí que la dimensión espacio-temporal de la guerra de Flandes escogida por Lope para esta, así como para las demás comedias del ciclo, no sea casual, sino que responde a su voluntad de exaltar la corona española, en este caso enfatizando su vertiente heroica, en vez de la puramente soldadesca; no podemos excluir, en este sentido, que se tratase de una oportunidad más para perorar su causa y conseguir ese anhelado reconocimiento oficial que, a pesar de ser un autor aclamado, allá por los años a los que se hace remontar la comedia (1613-20), todavía no había conseguido.

32. A este respecto, Trambaioli (2016: 117) observa que “la lista de nombres históricos que se puede aislar en el texto dramático de *Pobreza no es vileza* es análoga a la que aparece en *Los ramilletes de Madrid*”.

## Bibliografía

- BINGHAM, Kirby, “Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega”, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del Primer Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. Manuel Criado del Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 329-337.
- CALVO, Florencia, *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español*, Buenos Aires, Eudeba, 2007.
- CAMPBELL, Ysla, “Las conquistas del oro: honor y apariencia en *Pobreza no es vileza* de Lope de Vega”, en *El escritor y la escena. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (17-20 de marzo de 1993, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 115-123, en línea, <<http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/284995>>.
- CANAVAGGIO, Jean, “Lope de Vega entre refranero y comedia”, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. Manuel Criado del Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 83-94.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana...*, Madrid, Tipografía de la Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924; Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017, en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/vocabulario-de-refranes-y-frases-proverbiales-y-otras-formulas-comunes-de-la-lengua-castellana---van-aneidadas-las-declaraciones-y-aplicacion-adonde-parecio-ser-necesaria-al-cabo-se-ponen-las-frases-mas-llenas-y-copiosas/>>.
- DI PASTENA, Enrico, “Historia y poesía en *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma*”, *Anuario Lope de Vega*, VII (2001), pp. 25-39.
- DI PASTENA, Enrico, y Victoria PINEDA, “Presentación: Lope y la historia”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012: *Lope y la historia*, ed. Enrico Di Pastena y Victoria Pineda), pp. I-III, en línea, <<https://www.raco.cat/index.php/anuariolopedevega/article/view/v18-dipastenapineda/374961>>.
- DUERLOO, Luc, *El archiduque Alberto. Piedad y política dinástica durante las guerras de religión*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2015.
- FERRER VALLS, Teresa, “Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 40-62, 14-3-21, en línea, <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.42>>.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo “La historia en el teatro español de los siglos XVI y XVII. Una aproximación bibliográfica”, en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Y cuatro estudios clásicos sobre el tema. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, celebrado en Granada, del 5 al 7 de noviembre de 1999*, ed. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 659-687.
- GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos, “El conflicto de los Países Bajos en tiem-

- po de Felipe II en el teatro de Lope de Vega”, en *Felipe II y su tiempo. Actas de la V Reunión científica de la asociación española de historia moderna*, ed. J. L. Pereira Iglesias y J. M. González Beltrán, Cádiz, Universidad de Cádiz-Asociación española de historia moderna, II, 1999, pp. 31-45.
- HAYES, F. C., “The Use of Proverbs as Titles and Motives in the Siglo de Oro Drama: Lope de Vega”, *Hispanic Review*, VI (1938), pp. 305-323.
- KIRSCHNER, Teresa J., y Dolores CLAVERO, *Mito e historia en el teatro de Lope de Vega*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 2007.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, “Observaciones preliminares”, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, XII, Madrid, Rivadeneira, 1901, pp. 9-184.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968 (ed. orig.: *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, Nueva York, The Modern Language Association of America, 1940).
- OLEZA SIMÓ, Juan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, *Cuadernos de Filología*, III, 1-2 (1981), pp. 153-223; reed. en *Teatro y prácticas escénicas*, II: *La comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308, en línea, <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_100.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_100.html)>.
- PARKER, Geoffrey, *España y los Países Bajos, 1559-1659: diez estudios*, Madrid, Rialp, 1986.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Desirée, “La figura del soldado amotinado en el teatro del Siglo de Oro”, en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Almagro, 15-17 de julio de 2005)*, coord. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007a, pp. 361-377.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Desirée, “Una guerra sobre las tablas: *Los amotinados de Flandes* de Luis Vélez de Guevara”, en *Guerra y paz en la comedia española. Actas de la XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (Almagro, 4-6 de julio de 2006)*, ed. Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Murcia, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007b, pp. 87-104.
- PORTUONDO, Augusto A., “Escribió Lope de Vega *La Aldehuela y el gran prior?*”, *Hispanófila*, XLVII (1973), pp. 39-45.
- Relación verdadera de la feliz vitoria que alcanzó el excelentísimo señor Duque de Maqueda contra los moros de Beniaghú, a los trece del mes de Octubre deste presente año, y cómo tomó una fragata, y saeta en la playa de Mostagán*, Madrid, Bernardino de Guzmán, 1624 (Biblioteca Nacional de España, sign.: VC/224/80).
- REYES PEÑA, Mercedes de los, “Lope de Vega y el mecenazgo a través de las ‘Dedicatorias’ de las Partes XIII a XX de sus comedias”, *Atalanta*, VII, 1 (2019), pp. 137-166.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, “Los neerlandeses en el teatro de la primera fase de

- la guerra de Flandes (1568-1609)", en *España y las 17 provincias de los Países Bajos. Una revisión historiográfica (XVI-XVIII)*, I, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2002, pp. 813-831.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, "Leales y traidores, ingeniosos y bárbaros. El enemigo de Flandes en el teatro español del Siglo de Oro", en *Hazañas bélicas y leyenda negra. Argumentos escénicos entre España y los Países Bajos*, Madrid, Fundación Carlos Amberes, 2004, pp. 94-115.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, *The Dutch Revolt through Spanish Eyes. Self and Other in Historical and Literary Texts of Golden Age Spain (c. 1548-1673)*, Oxford-Berna-Berlín-Bruselas-Fránfort del Meno-Nueva York-Viena, Peter Lang, 2008.
- ROMANOS, Melchora, "La dramatización de la temporalidad en dos comedias históricas de Lope de Vega", en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, II, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, 1998a, pp. 1407-1414, en línea, <[https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso\\_4\\_2\\_055.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_2_055.pdf)>.
- ROMANOS, Melchora, "La estructura dramática de la comedia histórica en el Lope Pre-Lope. El caso de la comedia trilogía", en *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (5 al 8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998b, pp. 205-214.
- ROUANE SOUPAULT, Isabelle, y Philippe MEUNIER (dir.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro, Actas selectas del XVI Congreso Internacional AITENSO*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, en línea, <<https://books.openedition.org/pup/4625>>.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General española de librería, 1976.
- SAUNAL, Damien, "Autour des sources de *Pobreza no es vileza*", *Bulletin Hispanique*, XLVIII (1946), pp. 239-246.
- SAUTER, Verónica M. (ed.), *Lope de Vega's "Los españoles en Flandes": A Critical Edition*, Nueva York, Peter Lang, 1997.
- SCHIANO, Gennaro, "Lope y el imaginario noticiero: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021), pp. 450-480, en línea, <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.410>>.
- SERALTA, Frédéric, "Sociedad, religión y teatralidad en *La pobreza estimada* (Lope de Vega)", *Criticón*, núm. 122 (2014), pp. 97-106, en línea, <<https://journals.openedition.org/criticon/1186>>.
- SIERRA MARTÍNEZ, Fermín, "Acercamiento a Lope de Vega: *El Aldegüela*, ¿autoría o atribución?", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, coord. Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, pp. 1107-1120.

- SPANG, Kurt (ed.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA, 1998.
- TRAMBAIOLI, Marcella, “El galán pobre en el teatro de Lope de Vega: entre autobiografía y ficción”, en *Estrategias picarescas en tiempos de crisis*, ed. Amaranta Saguar García y Hannah Schlimpen, dir. Folke Gernert y Miguel García-Bermejo Giner, Tréveris, Universität Trier, FB-II Romanistik, 2016, pp. 109-129, en línea, <<https://hispanistik.uni-trier.de/omp3.1.2/index.php/RomanicaTreverensis/catalog/view/4/1/69-1>>.
- USANDIZAGA, Guillem, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2014.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El asalto de Matrique*, ed. Enrico Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez, Lérida, Milenio, 2002, 3 vols., I, pp. 289-411.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Aldehueta y el gran prior de Castilla*, ed. Ricardo Serrano Deza, Ávila, Institución Gran Duque de Alba-Diputación Provincial de Ávila, 2007.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las grandezas de Alejandro*, ed. Anne-Marie Lievens, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Florence D’Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, 2 vols., II, pp. 291-442.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Pobreza no es vileza*, ed. Federica Cappelli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, coord. Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Barcelona, Gredos, 2021, 2 vols., I, pp. 451-608 [= *Pobreza*].
- VILLALOBOS Y BENAVIDES, Diego de, *Comentarios de las cosas sucedidas en los Países Bajos de Flandes desde el año de 1594 hasta el de 1598*, por D. Alejandro Llorente, Madrid, Librería de los Bibliófilos, 1876.





# *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando* de Cristóbal de Morales Guerrero: teatro y pintura al servicio del proceso de canonización de Fernando III el Santo

Juan Manuel Carmona Tierno<sup>1</sup>

Universidad de Málaga  
carmonatierno@gmail.com

Recepción: 17/01/2022, Aceptación: 07/06/2022, Publicación: 31/12/2022

## Resumen

*La toma de Sevilla por el santo rey Fernando* es un drama historial compuesto por el dramaturgo Cristóbal de Morales Guerrero que pretende promocionar la figura del rey Fernando III el Santo en una época en que su proceso de canonización estaba en plena efervescencia. Una de las estrategias empleadas por el autor para lograr su objetivo es la recreación en escena de cuadros vivientes que remiten a una tradición pictórica ya existente y reconocible, presentando de forma impactante y visual las virtudes y hazañas del monarca protagonista y reforzando así esos modelos iconográficos con vistas a su santificación. En este contexto, Sevilla desempeña un papel crucial, pues no solo es presentada como uno de los logros del rey al haber sido reconquistada por él, sino también buena parte de su prestigio como ciudad se debe, precisamente, a su vinculación con el monarca.

## Palabras clave

Siglo de Oro; teatro; Cristóbal de Morales Guerrero; hagiografía; pintura; escultura; escenografía; puesta en escena.

1. El autor de este artículo es beneficiario de un contrato posdoctoral del Plan Andaluz de Investigación, Desarrollo e Innovación (PAIDI), cofinanciado por la Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía (España) y el Fondo Social Europeo (convocatoria de 2020). El trabajo, además, forma parte de la iniciativa VI-VIR Andalucía del Barroco (Viaje Virtual a la Andalucía del Barroco), auspiciada por el Departamentos de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y el grupo de investigación *Andalucía literaria y crítica: textos inéditos y relecciones (ANLIT-C)*.

### Abstract

*English Title.* *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando* by Cristóbal de Morales Guerrero: Theatre and Painting in the Service of Ferdinand III the Saint's Canonisation Process. *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando* is a historical drama written by dramatist Cristóbal de Morales Guerrero whose aim is to promote the character of king Ferdinand III of Castile during a period in which his canonisation process was in progress. One of the strategies employed by the playwright on this purpose is to recreate on stage several scenes which follow an existing pictural tradition well recognised by the audience. They deploy the king's virtues and feats in an impressing and visual way contributing to reinforce the iconography in the interest of the canonisation. In this context, Seville plays an important role because it is shown as one of Ferdinand's achievements, who conquered it, and a city whose prestige is due to its relationship with the king.

### Keywords

Golden Age; theatre; Cristóbal de Morales Guerrero; hagiography; painting; sculpture; scenography; mise en scène.

Las canonizaciones en 1622 de san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier y santa Teresa de Jesús animaron a las autoridades de Sevilla a poner en marcha la de Fernando III el Santo, que, como su sobrenombre indica, gozaba de opinión de santidad en la ciudad desde muy antiguo, prácticamente desde los años que siguieron su muerte en 1252. Más allá de su trascendencia meramente religiosa, es evidente que el proyecto colmaría las expectativas de promoción no solo de la capital hispalense, a la que su conquistador estaba íntimamente ligado, sino también de la propia monarquía hispánica, que por aquella época ansiaba elevar a los altares a alguno de sus antiguos reyes para legitimar su papel de defensora del catolicismo en Europa —del mismo modo que la vecina Francia contaba con san Luis (Luis IX) en el santoral—.<sup>2</sup> El proceso se inició en 1624 y, tras

2. Álvarez-Osorio Alvariño (2005: 243-247).

numerosas vicisitudes y alguna que otra pausa, culminó en 1671, cuando Clemente X permite su veneración en todos los dominios españoles.<sup>3</sup>

En este contexto se desarrolló toda una actividad propagandística en que las artes y la literatura desempeñaron un papel esencial: pinturas, grabados, esculturas, poesías, piezas teatrales y todo tipo de textos piadosos y devocionales —algunos redactados expofeso para los trámites del proceso; otros escritos de forma más espontánea— contribuyeron a apoyar primero y a celebrar después la santificación de don Fernando. Centrándose en la literatura, y para hacerse una idea de la magnitud del fenómeno, es justo traer a colación un listado seiscientista, dado a conocer por Klaus Wagner en 1988, sobre obras que en la época trataban de algún modo la figura del Santo Rey, en el que se indizan casi doscientas.

Si hay que citar algunos ejemplos, los más relevantes son quizás el *Memorial de la excelente santidad y heroicas virtudes del señor rey don Fernando*, de índole expositiva y firmado por Juan de Pineda en 1627; y *Vida, excelencias y hechos milagrosos del santo rey de España don Fernando Tercero*, compuesto por Hipólito de Vergara en 1630.<sup>4</sup> En cuanto a las obras de creación, destacan las composiciones épicas y las dramáticas. Entre las primeras se pueden citar *El Fernando o Sevilla restaurada* de Juan Antonio de Vera y Figueroa, publicada en 1632; o *Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva y la *La Hispálica* de Luis de Belmonte Bermúdez, la primera impresa en 1603 y la segunda datada en torno a 1618 (no se llegó a publicar), que son anteriores al comienzo del proceso de canonización pero muy relevantes al ser indicio del interés que la figura de Fernando III suscitaba por la fecha. Si se atiende a la producción teatral, son numerosos los títulos que pueden mencionarse; he aquí algunos de ellos: *La Reina de los Reyes* de Hipólito de Vergara (1623); *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando* de Belmonte Bermúdez (1626), adaptación del poema épico; *La mejor luz de Sevilla, Nuestra Señora de los Reyes* (segunda mitad del siglo xvii) de Jerónimo de Guedea y Quiroga; y el auto sacramental en dos partes de Calderón de la Barca *El santo rey don Fernando* (1671).<sup>5</sup>

Otra de esas piezas teatrales centradas en la figura del Rey Santo, y a la que se dedica este trabajo, es *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando* del poeta Cristóbal de Morales Guerrero.<sup>6</sup> Como se puede deducir del título, se trata de

3. Un estudio detallado del complejo proceso de canonización de Fernando III puede consultarse en Pacho Sardón (2015).

4. Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (2020: 534).

5. Piñero Ramírez (1976: 86-91). Véase Poó Gallardo (2015: 82-122) para un análisis exhaustivo de las fuentes literarias sobre la figura de Fernando III el Santo.

6. Aunque ya se conoce bien su producción dramática, no se puede decir lo mismo de la vida de este dramaturgo, sobre el que perduran numerosas incógnitas. Al parecer, nació en Cartaya, en la actual provincia española de Huelva, y llegó a matricularse en la Facultad de Cánones de la Universidad de Sevilla en los cursos 1631/1632 y 1632/1633. No consta en esta ni en otras universidades importantes de la época la finalización de los estudios, aunque en una obra publicada en 1636 firmaba como “licenciado”. Algunas de sus obras teatrales, que en total suman once (*La toma de Sevilla* incluida), se representaron en el Corral de la Montería sevillano en los primeros años de la década de los 40 del

una obra que escenifica la conquista de la capital andaluza, siendo un buen ejemplo de lo que Joan Oleza denomina “drama historial de hechos famosos”, pieza de contenido histórico en que “autor y espectadores asumen que lo que se cuenta o representa [...] acaeció en el pasado, por más licencias que la poética autorizara a utilizar para su ornato” y que normalmente se pone “al servicio de la construcción de una identidad colectiva”.<sup>7</sup> En el caso que ocupa, esta dimensión propagandística se concreta, por un lado, en la celebración de la figura de Fernando III como rey santo de la monarquía española, y por otro, en la exaltación de Sevilla como ciudad en que se desarrolló buena parte de su actividad evangelizadora. No se sabe si la obra fue fruto del encargo de algún particular o institución especialmente interesado en el proceso canónico —práctica frecuente en aquellos tiempos— o de la iniciativa personal de Morales, que quiso hacer su aportación a la causa o, simplemente, aprovechar un tema en boga para componer una comedia y promocionarse.<sup>8</sup>

No obstante, hay que advertir de que, si bien la base genérica es el drama historial, *La toma de Sevilla* presenta rasgos en común con la comedia hagiográfica, hecho esperable en una obra sobre un personaje tenido por santo y por santificar. Esta influencia se aprecia especialmente en la presencia de los elementos cristianos sobrenaturales y en su puesta en escena espectacular por una parte y en la dimensión pictórica de algunas secuencias por otra. Se trata de unos caracteres que han sido subrayados por Anne Teulade como inherentes del teatro hagiográfico y que constituyen el tema de esta investigación.<sup>9</sup>

Así pues, se analizará la relación de la teatralidad de la pieza de Morales con las representaciones artísticas fernandinas de la época, fundamentalmente pictóricas, para concluir cómo juegan a favor de esos fines propagandísticos que la obra persigue.

### La dimensión pictórica de *La toma de Sevilla*

Huelga recordar la trascendencia propagandística que a lo visual se le atribuyó durante el periodo áureo. En este sentido, la Contrarreforma recomendó el uso

---

Seiscientos. Por ello, se puede deducir que su carrera como dramaturgo se desarrolló a lo largo del segundo cuarto del siglo, hecho que lo hace integrante de la segunda generación de dramaturgos barrocos bajo la égida de Calderón, cuya influencia es palpable en sus obras (Carmona Tierno 2017a: 56-162).  
7. Oleza (2009: 154-159).

8. Jean Sentaurens, en su *Séville et le théâtre*, documenta la representación de una comedia titulada *El santo rey don Fernando*, a cargo de la compañía de Manuel Vallejo, en el Corral de la Montería en 1642 (1984: 1106). Héctor Urzáiz, en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, se plantea si esta obra se corresponde con la compuesta por Morales, aunque los títulos varían sensiblemente (2002: 465). Es muy difícil corroborarlo o refutarlo sin más datos.

9. Teulade (2020).

de imágenes para reforzar la devoción de los fieles, lo cual no deja de ser, a fin de cuentas, una forma de propaganda en el contexto de lucha contra la Reforma luterana.<sup>10</sup> En relación con esto, Pierre Civil señala el hibridismo que entre lo textual y lo pictórico se da en la hagiografía, ya que “[l]a santidad como construcción visual relaciona de manera estrecha la eficacia de la imagen y la elaboración retórica del relato, determinando una interdependencia entre la configuración plástica y la expresión literaria. Las consecuencias en lo visual merecen ser explicitadas cuando se suele insistir en el hecho de que la pintura religiosa de la época encontraba su mayor fuente de inspiración en las vidas de santos y *flores sanctorum*. Sin determinar si la imagen se ofrece como el sustrato del texto o como la proyección del mismo, y dejando aparte las perspectivas claramente didácticas, morales o devocionales, observaremos unos casos de funcionamiento de una retórica de la imagen al servicio de determinadas prácticas devocionales y, al mismo tiempo, ejemplos significativos de la compleja relación entre el relato edificador y su dimensión literalmente ‘imaginaria’”.<sup>11</sup>

El teatro no fue en ningún momento ajeno al poder de la imagen, sobre todo en el ámbito religioso. A este respecto, Francisco J. Cornejo, buen conocedor de las relaciones entre teatro y pintura, recuerda que la apertura de los corrales de comedias coincide con la creación de cuadros de gran formato, algo que propiciaría la interrelación entre las dos formas artísticas.<sup>12</sup>

Los vínculos entre pintura y teatro han sido abordados desde diferentes puntos de vista, desde algunos de índole teórica (bases que sustentan la hermandad de las dos manifestaciones artísticas) hasta otros de tipo social (intervención de pintores en los montajes de comedias), sin olvidar los que se centran en su dimensión más práctica, es decir, cómo se materializa en el tablado la influencia pictórica o lo contrario: cómo el teatro pudo contribuir a la concepción de un cuadro. En esta línea se inserta el presente trabajo, y en concreto, en aquellos enfoques que se centran en cómo los dramaturgos idean secuencias con un fuerte impacto visual al estar directamente inspiradas en pinturas concretas de la época o, en su defecto, en la tradición iconográfica relativa a algún personaje destacado (santos, reyes...) o a situaciones típicas (conquistas, momentos de oración...).<sup>13</sup> Se trata de la composición de cuadros vivientes o *tableaux vivants*, que han sido definidos por Teulade como la “creación de imágenes escénicas que recuerdan a las pinturas por la codificación visual o por la mención a una referencia pictórica en las didascalias”.<sup>14</sup> La aparición de estos cuadros no es

10. Portús Pérez (1999: 19-30).

11. Civil (2021: 51).

12. Cornejo Vega (2005: 162-63).

13. No se puede olvidar en relación con este aspecto la influencia de la literatura emblemática, que también contribuyó a enriquecer visual y semánticamente las secuencias de comedias y autos sacramentales. Vid. Cull (2000).

14. Teulade (2020). Con esta alusión a las didascalias la investigadora se refiere, por ejemplo, a

gratuita y ni siquiera obedece únicamente al despliegue espectacular que tanto gustaba al público de la época; antes bien, la dimensión pictórica del teatro, especialmente el religioso, posee una serie de implicaciones ideológicas que dependen de cada caso concreto pero que suelen estar en relación con esos fines propagandísticos ya explicados, la apelación a la emotividad del espectador y la forja de una imagen estereotipada que arraigue en el imaginario colectivo.

Como se ha comentado al principio, en los años en que se está produciendo su proceso de canonización, se desarrolló un programa visual en torno a la figura de Fernando III que vino a revitalizar las tradiciones iconográficas existentes desde antiguo y que debía resultar familiar a Cristóbal de Morales, afincado en Sevilla. Por ello, el dramaturgo no dudó en aprovecharlo a la hora de escribir su *Toma de Sevilla*, en la que se pueden apreciar tanto momentos en que el Santo Rey aparece representado de acuerdo con alguno de esos modelos iconográficos como la puesta en escena de secuencias de mayor aparato y complejidad escenográfica que entroncan claramente con algunos de los cuadros que se popularizaron en aquellos años. En su estudio se centrarán las páginas que siguen.

### La iconografía de Fernando III: el soldado de Cristo

De entre los diferentes tipos de representaciones fernandinas que Ana Melero y María Torres analizan, destaca la que denominan “triunfante”, que muestra al rey “generalmente de pie y barbado, coronado, con el nimbo luminoso de santidad, el cetro sobre una mesa, con armadura, golilla, y manto borcado [*sic* por ¿bordado o brocado?] forrado de armiño; en la mano izquierda la bola del mundo, símbolo de universalidad, algunas veces con la cruz, triunfo de la cristianidad, y en la derecha la espada”.<sup>15</sup>

Esta iconografía, que presenta variantes, se da especialmente a partir de 1671, tras la culminación del proceso de canonización, aunque esto no quiere decir que no puedan encontrarse ejemplos más tempranos. Sea como fuese, su objetivo es caracterizar al monarca como un auténtico *miles Christi*, es decir, un soldado de Cristo, en que se aúnan el poder terrenal y la dimensión religiosa: un monarca al servicio de un Dios al que consagra todas sus conquistas y su gobierno al completo. Esto explica el atributo de la espada Lobera esgrimida y el arrebató místico que se aprecia en el rostro del rey en muchas de estas representaciones, que pintan o esculpen a Fernando mirando al cielo con gesto piadoso para dejar bien patente que todo lo que hace es en honor y a mayor gloria de Dios.<sup>16</sup>

---

las acotaciones que indican que el personaje, normalmente un santo, debe aparecer “como lo pintan”, en alusión a su tradición iconográfica.

15. Melero Casado y Torres Pegalajar (1994: 92).

16. Cintas del Bot (1991: 83-84).

Una de las obras artísticas que mejor plasman esta iconografía es el retrato que Bartolomé Esteban Murillo realizó hacia 1671 con motivo de la canonización del rey. En él se aprecia, en efecto, esta fusión de dignidad regia y guerrera, patente en las vestiduras reales y en la espada, y de trascendencia espiritual, reflejada en esa mirada perdida en el cielo y la aureola que nimba la cabeza. Esta pintura se conserva en la actualidad en la catedral hispalense y, según Adelaida Cintas, que ha estudiado en profundidad la iconografía fernandina, gozó de tanta popularidad que se hicieron numerosas copias.<sup>17</sup> En la misma seo se custodiaba una talla que posee caracteres iconográficos similares, obra de Pedro Roldán y de la misma época que la pintura de Murillo: el escultor retrata también al Santo Rey blandiendo la espada y con orbe en la mano, mientras mira hacia arriba con la boca entreabierta.<sup>18</sup>



**Figura 1.**  
Bartolomé Esteban Murillo, *San Fernando*, 1671, Sevilla,  
Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla.

17. Cintas del Bot (1991: 84).

18. Dávila-Armero del Arenal y Pérez Morales (2008: 160-163).



**Figura 2.**  
Pedro Roldán, *San Fernando*, 1671, Sevilla, Santa Iglesia Catedral  
Metropolitana de Sevilla.

Parece que Cristóbal de Morales tuvo en cuenta esta tradición a la hora de perfilar escénicamente al protagonista de su drama historial. Hasta en dos ocasiones Fernando se inflama de ardor guerrero y religioso cuando imagina la conquista de la ciudad andaluza a Ajartaf, su caudillo, y su posterior cristianización. La primera se da en la jornada inicial, cuando está en León ultimando con sus hombres los preparativos de la guerra; el Santo Rey, en consonancia con esos modelos pictóricos, llega a desenvainar su espada, causando la sorpresa de sus súbditos y el pánico del gracioso Turrón:

[Santo Rey.]                    ¡Ea, españoles valientes,  
el aire gima ofendido  
de labio humano por labios  
de metales y al gemido  
sonoroso lleve el parche  
con rumor alternativo  
arrogantes contrapuntos,  
que en el marcial ejercicio  
sean para el moro endechas  
y para Dios villancicos!;

¡Ajartaf tirano muera!,  
 ¡muera cuantos han tenido  
 a España tiranamente  
 sujeta a esclavo dominio,

*Saca la espada y cae Turrón.*

Garci Pérez.	que este desnudo cristal	
Santo Rey.	que en la diestra mano esgrimo...!	
	¡Tened, señor, el acero!	
	Lleveme del ardor mío:	
	no pude más; ya el cristal	
	desnudo en la vaina visto. <i>Envaina.</i>	
Infante.	¡Ardor santo!	
Don Pelayo.		¡Celo heroico!
Don Lorenzo.	¡Raro afecto!	
Garci Pérez.		¡Estraño brío!
		(vv. 283-304) <sup>19</sup>

La otra ocasión en que Fernando se deja llevar por su ardor tiene lugar ante las murallas de Sevilla, justo tras la llegada a la ciudad con sus ejércitos, en la segunda jornada. La secuencia es parecida a la anterior, aunque algo menos efectista; en esta ocasión el rey no llega al extremo de sacar su arma:

[Santo Rey.]	Ese ejército copioso, cuyos trabucos y lanzas secas arboledas pueblan con las rocas y las astas, viene talando soberbio cuanto cerca la distancia de ese globo azul turquí compuesto de luminarias. ¡Ea, valientes guerreros, esa alfombra dilatada, donde el mayo más hermoso teje ingeniosas guirnaldas, sea la sangrienta arena donde se obste bizzarra la gallardía de Marte y la academia de Palas!
Infante.	¡De afecto santo se enciende!
Don Pelayo.	¡De ardor cristiano se inflama!
	(vv. 929-946)

19. Las citas de la comedia de Morales están extraídas de la transcripción que hice para mi tesis doctoral, basada fundamentalmente en una suelta sin datos editoriales conservada en la Biblioteca Nacional de Francia con signatura 8-YG PIECE-1077 (vid. Carmona Tierno 2017b: 658-659).

La construcción del estereotipo de Fernando como soldado de Cristo se vale, ante todo, de estrategias textuales: a lo largo de los fragmentos citados hay referencias, tanto en la boca del propio rey como en las de sus cortesanos, a esa doble vertiente de hombre de armas y de religión que hace la guerra santa a los enemigos de Dios. Nótese el uso que se hace del léxico para caracterizar el arrebatado del Santo Rey (*ardor santo, celo heroico, extraño brío, afecto santo...*), que deja en evidencia los objetivos del autor. Estos se ven reforzados por la dimensión pictórica que las secuencias poseen, sobre todo la primera, ya que, en cierto sentido, pueden considerarse pequeños pero efectivos cuadros vivientes de los que hablaba la profesora Teulade y que evocarían en la mente de los espectadores esa iconografía triunfante que empezaba a ser bien conocida por la sociedad sevillana.

En este sentido, hay un elemento que sirve de nexo entre las estrategias textuales y las pictóricas y que son sintomáticas de ese hibridismo artístico que caracteriza el discurso hagiográfico según Pierre Civil. Se trata de esas intervenciones de los súbditos del rey en que comentan, admirados, su actitud. Estos parlamentos, normalmente paralelísticos, son un recurso retórico habitual del teatro áureo, y muy especialmente de los dramaturgos de la generación calderoniana. Sin embargo, en esta obra adquieren un papel muy relevante para la construcción de la santidad de Fernando pues contribuyen a señalar la excepcionalidad del héroe hagiográfico, capaz de suscitar la admiración de su público (en el nivel de la ficción y de la realidad), que es una de sus características principales según Teulade.<sup>20</sup> En este sentido, y he aquí la relación con la pintura religiosa, estas exclamaciones pueden ponerse en relación con la figura del *ammonitore* que menciona la citada investigadora: un personaje que aparece en muchos cuadros y que señala al santo e incluso, a la vez, mira al espectador, haciéndolo partícipe y destinatario directo de la acción que se muestra en la obra.

Esta ruptura de las barreras entre la obra y la realidad remite, para el mundo del teatro, a la convención del aparte. En esta línea, Javier Rubiera distingue tres tipos: para sí, para otro u otros personajes y para el público,<sup>21</sup> que sería el que mejor casa con esa función del *ammonitore*, aunque también podría tratarse de un aparte para sí —un comentario que el personaje hace y que nadie más en escena oye— dirigido indirectamente al público. No obstante, en el texto de *La toma de Sevilla* no hay ninguna didascalia ni ninguna otra marca explícita que indique el carácter de aparte de esas intervenciones, lo cual no quiere decir, por otro lado, que no lo sean. De todas maneras, no es necesario: pueden entenderse como comentarios en voz alta que cumplen con esa función admonitoria para el público.

Otro modelo iconográfico, aunque en estrecha relación con el triunfante, es el que representa al monarca como ejemplo de buen cristiano, devoto y sometido a Dios. En realidad, según Cornejo Vega, no se trata de una iconografía exclusiva de

20. Teulade (2012: 196-197).

21. Rubiera (2018).

Fernando III, sino que es aplicable a cualquier rey.<sup>22</sup> En ella el gobernante aparece en actitud reverente ante la divinidad, orando con la corona depuesta en señal de subordinación. Si se atiende al Santo Rey, destaca la pintura de Murillo titulada *La oración de san Fernando*, datada en torno a 1671 y expuesta en el Museo del Prado.<sup>23</sup>



**Figura 3.**

Bartolomé Esteban Murillo, *La oración de san Fernando*, h. 1671, Madrid, Museo Nacional del Prado.

En la obra de Cristóbal de Morales no hay ningún momento que recree esta iconografía de forma evidente, o al menos tanto como el modelo triunfante. Sin embargo, sí hay una secuencia en que Fernando se retira a su tienda para acostarse, no sin antes rezar en intimidad a la Virgen. Su piedad le valdrá un prodigio: un ángel lo conduce dormido hasta la mezquita de Sevilla para que rece ante la imagen de Nuestra Señora de la Antigua:

*Vanse todos, queda el Santo Rey y descúbrese una tienda, donde se acuesta.*

Santo Rey.	Esta es mi tienda. María, del mar soberana Estrella, intacta Rosa, serena
------------	---

22. Cornejo Vega (2005: 214-216).

23. Cintas del Bot (1991: 84-85).

Tranquilidad, dulce Puerto,  
Luz pura, Lucero cierto,  
Sol bello, blanca Azucena...;  
mas ¡válgame el cielo!, agora  
el sueño me rindió; ¿aquí  
es fuerza que duerma?

[Voz.]  
Santo Rey.  
[Voz.]

¿Hasta cuándo?

Sí. *Cantan.*

Hasta la aurora. *Cantan.*

*Acuéstase.*

(vv. 1624+-1634+)

No hay ninguna marca explícita ni implícita en el texto que indique lo que debe hacer el rey mientras declama la oración. No parece aceptable que lo haga acostado, como invitaría a pensar la primera acotación reproducida: lo más probable es que esa orden esté referida a lo que va a suceder en la secuencia que se inicia tras ella, y de ahí que se repita tras interrumpir el rezo las voces celestiales, momento en el cual el monarca se acostaría en su tienda.<sup>24</sup> Sin embargo, no es descabellado pensar que el recitado de la oración pudiera acompañarse de algún tipo de kinésica del actor acorde con el momento: ¿arrodillarse como en el cuadro de Murillo?, ¿mirar al cielo?, ¿una actitud reverente indefinida? Es imposible de dilucidar, y lo más probable es que todo dependiera de la compañía. Sea como fuese, si bien en esta ocasión es menos apropiado hablar de cuadro viviente, la puesta en escena contribuiría también a fijar la imagen de Fernando como monarca devoto y religioso, en complemento con el modelo triunfante antes abordado.

### Los cuadros de Fernando III: Sevilla y su rey santo

Si hasta ahora el estudio se ha centrado en la iconografía general del Santo Rey, ahora se analizarán dos secuencias de mayor aparato escénico que conforman verdaderos cuadros vivientes y que incluso pueden ser identificados. Son, además, dos momentos de gran relevancia para el conflicto dramático y el significado global de la obra en tanto que se trata de la secuencia inicial de la comedia, aquella que abre la función y constituye lo primero que ve el público, y la final, la que cierra el espectáculo y queda grabada en la retina de los espectadores. En

24. Hay que ser cautos con el valor que se da a las acotaciones de una pieza teatral procedente de una edición suelta, como es el caso de *La toma de Sevilla*. El profesor Ruano de la Haza recuerda que los manuscritos de los dramaturgos son parcos en indicaciones escénicas, pues dejaban los detalles del montaje en manos de las compañías; por su parte, los textos impresos, cuando son abundantes en acotaciones, suelen proceder del manuscrito de alguna compañía, conque representan mejor lo que un público presencié (2000: 46-47). Es difícil saber, pues, hasta qué punto la orden de acostarse se debe a la planificación de Morales o a la representación de la compañía.

ellas a la glorificación de la figura del rey se une la promoción del que fue su gran logro: la reconquista de la ciudad de Sevilla.

*La toma de Sevilla* arranca con esta acotación: “El Santo Rey estará en un dosel, tocan chirimías y baja la Inspiración” (v. -1), a lo que sigue una conversación entre el monarca y el personaje celestial —más bien un largo monólogo de este último—, que le encomienda la misión divina de reconquistar Sevilla, prediciéndole el éxito. Se trata de una estampa de gran impacto visual que pretende impresionar al espectador al inicio de la obra, reclamando su atención y, posiblemente, estimulándolo al silencio. La imagen del rey sentado en su trono posee una gran fuerza dramática, especialmente si se escenificaba mediante una apariencia, es decir, en uno de los huecos del vestuario tras descorder una cortina.<sup>25</sup> Añádase a este cuadro el descenso de la Inspiración desde las galerías del teatro. Movimiento que muy probablemente se ejecutó gracias a la popular canal, esto es, un pescante que se movía verticalmente por unos raíles y accionado por poleas —muy frecuente en los corrales para escenificar estos vuelos lentos y majestuosos—;<sup>26</sup> y el son de las chirimías, un instrumento especialmente indicado para contextualizar musicalmente las secuencias protagonizadas por reyes.<sup>27</sup>



**Figura 4.**  
Reconstrucción virtual hipotética de la secuencia inicial  
de *La toma de Sevilla* realizada por Arqus 3D<sup>28</sup>

25. Ruano de la Haza (2000: 225).

26. Ruano de la Haza (2000: 248-251).

27. Flórez (2006: 91-94).

28. El teatro que sirve de base para las dos maquetas virtuales de este trabajo, realizadas por Arqus 3D, es una abstracción que intenta representar los rasgos arquitectónicos comunes de los corrales de comedias del siglo XVII. No obstante, el creador se ha inspirado en el de Almagro, el único actualmente existente en España, para el diseño, de ahí el parecido.

Sin embargo, el objetivo de esta puesta en escena y su fuerza emotiva va mucho más allá de calmar al público. Si se acepta que este inicio pudo contar con una apariencia, según se ha indicado anteriormente, la figura del rey aparecería sentada dentro de uno de los huecos del teatro, conformando una estampa que recuerda a la mandorla divina en que figuran muchos santos en la pintura o a una imagen de bulto en un retablo, cuya disposición se ha comparado a menudo con la de los huecos del corral.<sup>29</sup> Si a ello se suma la conversación con el ser angelical que es la Inspiración, que lo nombra elegido de Dios para la conquista, resulta evidente que dicha puesta en escena pretende mostrar al protagonista como el santo que es, digno de ser elevado a los altares.

Pero la dimensión pictórica de la secuencia no se queda aquí, ya que existe otra lectura que roza incluso lo emblemático. La imagen del rey sentado en un dosel, especialmente si figura delimitado por el hueco del teatro, remite al escudo de armas de la ciudad de Sevilla, el cual representa al Santo Rey sentado y flanqueado por otros dos personajes destacables de la historia y cultura sevillanas: los obispos san Isidoro y san Leandro. Sus orígenes hay que buscarlos en el siglo XIII, precisamente en los tiempos de la reconquista de la ciudad, cuando el propio monarca se convirtió en símbolo de la misma. Al principio, Fernando aparecía solo, y habrá que esperar hasta el siglo XVI para que adopte el diseño del que era el sello concejil, con san Isidoro y san Leandro. El escudo figuraba en numerosos documentos oficiales, así como en los edificios públicos más importantes, como el ayuntamiento o el postigo del Aceite, cuyos escudos datan del primer y último tercio del siglo XVI respectivamente, según cuenta Marcos Fernández (1994: 34-35).<sup>30</sup>



**Figura 5.**

Escudo de armas oficial de la ciudad de Sevilla, 2017.

**29.** Cornejo Vega (2005: 160-161).

**30.** Fernández Gómez (1994: 34-35). Como curiosidad, aunque se venía usando desde los tiempos medievales, el Ayuntamiento de Sevilla no hizo oficial este escudo hasta el año 2017, cuando se estandarizó su diseño ante la cantidad de modelos existentes. El acuerdo se recoge en el punto 3 del acta de la sesión de pleno celebrada el 27 de diciembre de dicho año.



**Figura 6.**  
Escudo de armas de Sevilla en la fachada del ayuntamiento,  
primer tercio del siglo XVI, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.



**Figura 7.**  
Escudo de armas de Sevilla en el Postigo del Aceite,  
último tercio del siglo XVI, Sevilla.

Por ello, el detalle no debía de pasar inadvertido a los espectadores sevillanos, al menos los más avispados, que relacionarían en sus mentes la persona y trayectoria del Santo Rey con la ciudad en que vivían. De todas formas, esta lectura visual está complementada por otra textual, ya que esta relación entre rey y escudo (Fernando y Sevilla) se hace explícita hasta dos veces en los diálogos de la comedia. La primera tiene lugar en la propia secuencia inicial, en el parlamento de la Inspiración, que, al anunciarle el triunfo sobre los musulmanes, le dice:

la eternidad de los tiempos,  
 la duración de los siglos  
 serás sus armas [de Sevilla], serás  
 la piedra de este edificio,  
 fundamento de esta torre  
 y basa de este castillo  
 tan comunicado al cielo  
 que al Jardín de los Impíreos  
 para pasar nuevas flores  
 has de ser el pasadizo

(vv. 91-100)

La segunda ocasión en que se vinculan escudo y rey tiene lugar un poco después en la misma jornada primera, cuando se escenifica un sueño profético que asalta al caudillo musulmán de Sevilla, Ajartaf. La visión representa a una dama, alegoría de la ciudad, detenida por un musulmán y un judío, de quienes la libra Fernando con sus ejércitos. La muchacha, entonces, le comunica con una dilogía: “Tú serás mis armas, pues / con las tuyas me has ganado” (vv. 587-588).<sup>31</sup>

Así pues, desde los primeros compases de la pieza Morales ha querido dejar bien claros tanto el halo de santidad que envuelve a Fernando como su estrecho vínculo con la ciudad de Sevilla, cuya reconquista puede considerarse en esta pieza su mayor obra guerrera y piadosa. Es un mensaje sobre el que, como se podrá imaginar, se incide a lo largo de todo el drama —los ejemplos del modelo iconográfico triunfante del rey son una buena muestra de ello—, y sobre el que se vuelve al final con la toma de la ciudad:

Garci Pérez.	Pues la posesión tomemos.
Santo Rey.	Pues asistiendo conmigo aquí el noble don Lorenzo, entre en la Torre del Oro don Pelayo y con acentos de pífaros y tambores entre en el alcázar luego Garcí Pérez; don Alonso,

31. El sueño de Ajartaf parece estar tomado de la *Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva, intertexto principal de la comedia de Morales. Vid. Carmona Tierno (2015).

el infante, sabio y recto,  
 la torre de la mezquita  
 corone, y estremeciendo  
 los metales y las voces  
 los aires, tomen a un tiempo  
 posesión.

Infante. Ya lo ejecuto.  
 Don Pelayo. Ya os sirvo.  
 Garcí Pérez. Ya os obedezco.  
 Turrón. (Jurelo, y voy a saber [*Aparte.*]  
 si el Barbarroja del cielo,  
 pues que sale tan flamante,  
 tiene rubios los cabellos.)

*Vanse los cuatro y sale Ajartaf con unas llaves en una fuente.*

Ajartaf. Ya a Ajartaf, gran señor, tienes delante  
 para que en mi cerviz tu pie triunfante  
 pongas, Fernando, cuyo celo alabo;  
 estas las llaves son y este tu esclavo.  
 Entra, sol de Castilla,  
 y el laurel vitorioso de Sevilla,  
 colocado en tus sienes,  
 nunca tenga vaivenes,  
 y para que tu celo  
 otro laurel pueda ofrecer al cielo,  
 ofrezco en tu presencia  
 de Abenjafor, mi primo, la obediencia  
 para que Niebla altiva,  
 si fue rama de Dafne, sea oliva  
 que por bello soborno  
 de tu corona sea heroico adorno.

Santo Rey. Bésame el pie y levanta.  
 Ajartaf. ¡Nunca estaré más alto que a esta planta!

*Habrá dos torres en lo alto y en la mayor se descubra el infante [y Turrón]  
 y en la otra don Pelayo y en el muro a Garcí Pérez con cajas y clarines.<sup>32</sup>*

Todos. mas ya ruidoso el viento,  
 organizando mi infeliz tormento,  
 su esfera está ocupando.  
 ¡Sevilla por el santo rey Fernando!  
 (vv. 2714-2754)

**32.** La acotación olvida incluir a Turrón con don Alfonso, de quien es criado: esto se deduce de lo que ha dicho el gracioso en los versos precedentes, que muestran su intención de comprobar el color de las barbas del sol. Turrón continuará con la broma justo después del corte, ya subido en la Giralda.

Aunque, a diferencia del principio, no hay en esta ocasión ninguna tramoya que recree una acción sobrenatural, no se puede negar que se trata de una clausura de gran aparato escénico, con un decorado espectacular y casi todos los personajes de la obra en escena.<sup>33</sup> La muralla y torres de Sevilla (Torre del Oro y Giralda) debieron de recrearse mediante telones o bastidores pintados que se sacarían al final de la función,<sup>34</sup> con los actores que harían de don Pelayo y Garci Pérez, junto a los músicos, situados en la primera galería del corral y los que interpretarían al infante y a Turrón en la segunda.



**Figura 8.**

Reconstrucción virtual hipotética de la secuencia final de *La toma de Sevilla* realizada por Arqus 3D.

Es fácil intuir la poderosa dimensión pictórica de la estampa que se ha configurado en escena, que constituye el ejemplo más logrado de cuadro viviente de la pieza. La toma de Sevilla es otro de esos modelos iconográficos que alcanzaron gran popularidad en la época, en este caso no ya referido a la forma de mostrar al rey, sino una de las empresas más famosas de su vida. Los ejemplos se suceden desde finales del siglo xv, y los dos más conocidos de la época del drama de Morales son quizás el firmado por Francisco de Zurbarán y titulado *La rendición de Sevilla*, datado en 1634 y conservado en la colección del duque de Westminster, y el conocido como *San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla*, pintado en el mis-

**33.** Además de los mencionados en el fragmento reproducido, también están sobre el escenario la infanta musulmana Alguadaíra y su amante, el príncipe de Marruecos Muley, que se convierten al cristianismo y se casan.

**34.** Ruano de la Haza (2000: 211-215)

mo año por Francisco Pacheco.<sup>35</sup> No se descarta que Morales pudiera contemplar alguna de estas obras e inspirarse en ellas para diseñar el final de su obra, especialmente la de Pacheco, encargada por la catedral hispalense, donde se custodia, pues parece que el dramaturgo sigue con bastante fidelidad el modelo iconográfico: el Santo Rey, acompañado de su gente y en toda su majestad real y guerrera, de pie ante el caudillo musulmán, que, arrodillado, le ofrece las llaves de la ciudad en una bandeja; de fondo, las murallas y alturas de Sevilla sitúan la acción.



**Figura 9.**

Francisco de Zurbarán, *La rendición de Sevilla*, 1634, Londres, Colección del duque de Westminster.



**Figura 10.**

Francisco Pacheco, *San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla*, 1634, Sevilla, Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla.

35. Cintas del Bot (1991: 53-54).

De todas formas, por muy sugerente que resulte esta hipótesis, no es en absoluto necesaria, ya que este motivo iconográfico era, en la época del Barroco, bien conocido por el pueblo. En este sentido, Fernando de la Torre Farfán, que preparó una relación de los festejos organizados en la capital tras la canonización del monarca, llegó a decir que dudaba de que hubiera alguna casa en Sevilla que no contara con su cuadrito o representación,<sup>36</sup> afirmación que, aunque resulte a todas luces exagerada, es indicativa de la popularidad que alcanzó:

Ayudose siempre esta tradición [mostrar las llaves de Sevilla], para no descaecer de su fundamento, con la realidad invencible de las pinturas, ya antiguas, ya modernas, que en memoria desta acción pintan al moro postrado a los pies del REY SANTO entregándole en gran fuente este mismo instrumento [las llaves de la ciudad], pintura tan repetida de la devoción de los sevillanos que dudo que haya casa donde entre los adornos, ya magníficos o ya vulgares, no se venere esta demostración.<sup>37</sup>

La estampa, pues, posee un gran impacto emotivo y visual, como aquella que abría la pieza. En este caso lo que hace es cerrarla, dejando una fuerte impresión en la memoria de los espectadores, que sentirían esa admiración por el protagonista de que habla la profesora Teulade. Por esta misma razón quizá, la citada investigadora defiende que los cuadros vivientes eran, precisamente, más elaborados y frecuentes en los desenlaces de las obras hagiográficas:<sup>38</sup> era el momento del milagro decisivo del protagonista, la apoteosis que corroboraba su santidad. El monarca que protagoniza *La toma de Sevilla* no lleva a cabo ningún prodigio sobrenatural, pero sí militar: la reconquista de una de las plazas más importantes de Al-Ándalus. Este cuadro, con toda su riqueza escenográfica, vendría a ser el sustituto de las apoteosis de las comedias hagiográficas, pues en ella se confirma el valor guerrero de Fernando y su piedad al ganar para el cristianismo una población tan relevante. Y, por supuesto, deja patente, una vez más, la estrecha relación que entre Sevilla y el rey se estableció desde entonces.

## Conclusiones

Ya se advirtió al principio de que *La toma de Sevilla* no es una comedia hagiográfica, pero comparte con muchas piezas de esta convención genérica una serie de rasgos ideológicos y formales. De los primeros destaca el objetivo de promocionar un personaje histórico tenido por santo para su canonización y de los segundos la presencia de la pintura y la espectacularidad que se ha estudiado.

36. Cintas del Bot (1991: 52).

37. Torre Farfán (1671: 59). Se modernizan las grafías cuyo valor fonológico no difiere del español actual, así como la acentuación, puntuación y uso de mayúsculas.

38. Teulade (2020).

En este sentido, es perfectamente extrapolable a este drama historial el análisis que de la dimensión pictórica hace Anne Teulade: “Ces pièces relèvent de l’esthétique didactique évoquée plus haut, et l’effet pictural joue un rôle intéressant dans cette perspective. Il permet de distinguer le héros de l’humanité moyenne, parce qu’il l’isole visuellement du reste des personnages en le figeant dans une posture destinée à la postérité, identifiée comme telle par le spectateur familier de ces représentations picturales. À ce moment-là, le spectateur associe le personnage représenté sur scène avec la culture iconographique chrétienne qu’il possède par ailleurs, et le dote d’une stature nouvelle. L’effet pictural agit ainsi comme une preuve de sainteté, en permettant la reconnaissance par le spectateur d’une représentation codifiée et retrospective du personnage”.<sup>39</sup>

El estatismo de los cuadros vivientes contrasta con el carácter dinámico de la acción teatral, haciendo de ellos un momento atemporal en consonancia con la excepcionalidad del personaje y convirtiéndose en la imagen estereotipada del santo que perdurará en el futuro. Así pues, la dimensión pictórica de la pieza teatral contribuye a fijar su iconografía y justifica su santidad o, en el caso de la obra de Morales, la necesidad de canonizarlo. En este punto, es necesario recordar los presupuestos de Pierre Civil sobre la imbricación de las estrategias textuales y visuales en la construcción de la santidad, entre las que se da una constante retroalimentación: como expone Teulade en el fragmento reproducido, el público asocia la escena a la iconografía que ya conoce, bien gracias a la pintura o bien gracias a los relatos hagiográficos, iconografía que se ve reforzada por su aparición en la pieza teatral.

Este proceso de construcción hagiográfica se da en la obra de Morales según se ha podido demostrar. Por un lado, están las secuencias en que se presenta al Santo Rey como modelo de *miles Christi*, siguiendo los cánones pictóricos de la época. Se trata de dejar bien claras cuáles son las virtudes del monarca que lo hacen ser recordado y merecedor de subir a los altares. Por otro lado, no hay que olvidar las escenas de gran aparato que recrean momentos clave de su vida. La secuencia final recrea la que para Morales es la obra más importante de Fernando, la reconquista de Sevilla, que se convirtió precisamente en un motivo pictórico popular. Más relevante es la secuencia inicial, en que el cuadro viviente, si bien menos espectacular, recrea de forma emblemática el escudo de Sevilla, con la Inspiración explicando su origen como si de una glosa se tratase. En este caso, esa “postura destinada a la posteridad” de que hablaba Teulade va mucho más allá, haciéndose postura destinada a la eternidad, pues lo que se está pintando en escena son las armas de Sevilla: no se trata ya de un cuadro que da cuenta de las andanzas del santo, sino del símbolo de una ciudad.

En esta línea, Teulade aduce que la escenificación de la santidad tiene mucho de metateatral, pues el santo, en esos cuadros vivientes que recrean sus vir-

39. Teulade (2012: 105).

tudes y prodigios, se convierte en un espectáculo para los otros personajes que lo observan y comentan sus virtudes, y para el público también, en quienes se suscita la admiración y el deseo de emulación.<sup>40</sup> Esta dimensión metateatral se aprecia igualmente en muchas pinturas religiosas en que la santidad de un personaje admira a quienes lo rodean. Recuérdese a este respecto la figura del *am-monitore*, compartida por la pintura y el teatro y que sirve de enlace entre la obra y el espectador. *La toma de Sevilla* no es ajena a este procedimiento.

Por último, convendría comentar el papel que en la obra desempeña Sevilla, cuyo protagonismo está presente ya desde el propio título. En este sentido, la presencia de la urbe andaluza es una constante en toda la obra, tanto por las numerosas referencias a ella como por los variados elogios que se le prodigan en boca de distintos personajes, siendo el más elaborado y extenso de ellos el que enuncia la infanta Alguadaíra en la primera jornada, que en una tirada de setenta y seis versos describe la campaña del Aljarafe como un paraíso terrenal.

Estas intervenciones son esperables en una pieza escrita por un dramaturgo que, al parecer, estaba afincado en la ciudad y destinada en un primer momento, quizás, al público que la habitaba. No obstante, el rol de Sevilla no se limita solo a esto, ya que, junto a la *laus urbis natalis* (*adoptivae* en este caso) y las concesiones a los espectadores potenciales, la ciudad se presenta en la obra como una de las claves de la promoción de Fernando, como una de esas razones por las que el Santo Rey merece ser canonizado; y en el desarrollo de esta tesis desempeñan una función destacable los cuadros que abren y cierran la obra, en que el monarca y la ciudad que reconquistó van de la mano. Así, la primera secuencia nos muestra una de esas estampas que serán la iconografía futura del santo, el escudo de armas de Sevilla, de la que Fernando se convierte en símbolo por haberla ganado para el cristianismo. Por su parte, la secuencia final, que equivale a las apoteosis de las comedias hagiográficas, recrea la toma de la ciudad según un modelo perfectamente conocido en el tiempo. Fernando III merece ser reconocido como santo por sus muchas virtudes y las acciones piadosas que llevó a cabo, entre ellas, la reconquista y cristianización de la capital de Andalucía, que se atribuye así una pequeña parte del mérito.

Sin embargo, no solo es la canonización del Santo Rey la que sale beneficiada, sino que, en un juego de reciprocidades, la propia ciudad se dignifica por haber desempeñado ese rol en el proceso. Sevilla se presenta en la pieza como la gran obra de Fernando III, futuro san Fernando, a quien debe su reconquista y a quien permanecerá eternamente unida, como muestra su escudo de armas. Fue Fernando quien la ganó para el cristianismo, como se deja bien claro en el final del drama, y es a él a quien debe su identidad posterior gracias a su buen gobierno. De algún modo, en la pieza se muestra de forma implícita el orgullo que la ciudad debe sentir por su Santo Rey, responsable de la grandeza de la urbe.

40. Teulade (2012: 187-190).

No obstante, esta grandeza mostraba ya signos inequívocos de decadencia en la época en que fue escrita la pieza. Así pues, y como se adelantó al principio, la canonización de Fernando III interesaba a los sevillanos no solo por ver en el santoral a un monarca vinculado con Sevilla, sino también por ser una estrategia de promoción para la propia ciudad en unos tiempos de crisis. Morales debía de ser consciente de este detalle y lo tuvo muy presente a la hora de diseñar su obra, en que la ciudad que lo acogía llega a tener tanto protagonismo como el mismo Santo Rey, aunque no sea algo evidente a primera vista.

## Bibliografía

- ÁLVAREZ-OSORIO ALVARIÑO, Antonio, “Santo y rey: la corte de Felipe IV y la canonización de Fernando III”, en *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. Marc Vitse, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 243-260.
- AYUNTAMIENTO DE SEVILLA, “[Acta de la] Sesión celebrada por el Ayuntamiento pleno [el 27 de diciembre de 2017]”, Ayuntamiento de Sevilla, en línea, <<https://www.sevilla.org/ayuntamiento/el-ayuntamiento/pleno-municipal/actas-plenos/2017>>.
- CARMONA TIERNO, Juan Manuel, “La materia histórica en un dramaturgo desconocido: *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando* de Cristóbal de Morales”, en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, en línea, <<http://books.openedition.org/pup/4662>>.
- CARMONA TIERNO, Juan Manuel, *La producción dramática de Cristóbal de Morales, I: Estudio de la producción dramática de Cristóbal de Morales*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2017a, en línea, <<http://hdl.handle.net/11441/61293>>.
- CARMONA TIERNO, Juan Manuel, *La producción dramática de Cristóbal de Morales, II: Edición de la producción dramática de Cristóbal de Morales*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2017b, en línea, <<http://hdl.handle.net/11441/61293>>.
- CINTAS DEL BOT, Adelaida, *Iconografía del rey san Fernando en la pintura de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1991.
- CIVIL, Pierre, “Hagiografías y cultura visual: algunos casos de hibridismo en la España del siglo XVII”, *Hipogrifo*, IX, 1 (2021), pp. 47-68, en línea, <<https://doi.org/10.13035/H.2021.09.01.05>>.
- CORNEJO VEGA, Francisco J., *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro: la “sacra monarquía”*, Sevilla, Fundación El Monte, 2005.
- CULL, John T., “La presencia de la emblemática en algunas comedias del Siglo de Oro”, en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica: actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, II, ed. Víctor Mínguez, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2000, pp. 587-602.
- DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Álvaro, y José Carlos PÉREZ MORALES, *Pedro Roldán: Catálogo de obras documentadas y de segura atribución*, Sevilla, Ediciones Tartessos, 2008.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Marcos, “Los sellos de la ciudad de Sevilla”, *Archivo Hispalense*, LXXVIII, 234-236 (1994), pp. 33-57, en línea, <<https://archivoy-publicaciones.dipusevilla.es/publicaciones/revista-archivo-hispalense/articulos-completos/>>.
- FLÓREZ, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006.
- MELERO CASADO, Ana, y María TORRES PEGALAJAR, “Fuentes documentales y bibliográficas para el estudio iconográfico de Fernando III”, *Archivo Hispalense*,

- LXXVII, 234-236 (1994), pp. 89-100, en línea, <<https://archivoypublicaciones.dipusevilla.es/publicaciones/revista-archivo-hispalense/articulos-completos/>>.
- MORALES GUERRERO, Cristóbal de, *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando: comedia famosa*, s/l, s/e, s/a, Bibliothèque Nationale de France: 8-YG PIECE-1077.
- MORALES GUERRERO, Cristóbal de, *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando*, en Juan Manuel Carmona Tierno, *La producción dramática de Cristóbal de Morales, II: Edición de la producción dramática de Cristóbal de Morales*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2017, pp. 658-735, en línea, <<http://hdl.handle.net/11441/61293>>.
- OLEZA, Joan, “Variaciones del drama historial en Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, XIX (2013), pp. 151-187, en línea, <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.71>>.
- PACHO SARDÓN, Ulpiano, “Singularidad del proceso de canonización de Fernando III el Santo”, *Isidorianum*, XXIV, 47-48 (2015), pp. 227-252, en línea, <<https://doi.org/10.46543/ISID.1524.1010>>.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, “Estudio [a *El rey más perfeto*]”, en Antonio Enríquez Gómez, *Cuatro obras políticas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, pp. 531-549.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M., *Luis de Belmonte Bermúdez: estudio de La Hispálica*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1976.
- POÓ GALLARDO, Pablo Antonio, *La literaturización de la historia en el proceso canónico del rey Fernando: estudio y edición de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de *Luis de Belmonte Bermúdez*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015, en línea, <<http://hdl.handle.net/11441/39876>>.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Honderribia, Nerea, 1999.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUBIERA, Javier, “La edición de las acotaciones: el caso del aparte en los autógrafos de Lope de Vega”, en “*Entra el editor y dice*”: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, ed. Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Venecia, Edizioni Ca’Foscari, 2018, pp. 29-68, en línea, <<https://edizionicafoscarini.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-305-2/>>.
- SENTAURENS, Jean, *Séville et le théâtre: de la fin du Moyen Âge à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1984, 2 vols.
- TEULADE, Anne, *Le saint mis en scène: un personnage paradoxal*, París, Les Éditions du Cerf, 2012.
- TEULADE, Anne, “El santo sensible: el efecto de cuadro pictórico en la comedia de santos”, *Criticón*, núm. 140 (2020), en línea, <<https://doi.org/10.4000/criticon.17296>>.
- TORRE FARFÁN, Fernando de la, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey san Fernando, el tercero de Cas-*

*tilla y de León, concedido a todas las iglesias de España por la santidad de nuestro beatísimo padre Clemente X*, Sevilla, Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671, en línea, <<https://archive.org/details/A061107>>.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols., en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp6s4>>.

WAGNER, Klaus, “Compendio y memoria de algunos libros y autores que tratan del Santo Rey don Fernando: una bibliografía inadvertida del siglo XVII”, *Archivo Hispalense*, LXXI, 218 (1988), pp. 77-122.

## Índice de ilustraciones

FIGURA 1: Bartolomé Esteban Murillo, *San Fernando*, 1671, Sevilla, Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla [copia del Museo de Bellas Artes de Sevilla], en línea, <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San\\_Fernando\\_\(Museo\\_de\\_Bellas\\_Artes\\_de\\_Sevilla\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Fernando_(Museo_de_Bellas_Artes_de_Sevilla).JPG)>.

FIGURA 2: Pedro Roldán, *San Fernando*, 1671, Sevilla, Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla, fotografía de Anual, en línea, <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fernando\\_III.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fernando_III.jpg)>.

FIGURA 3: Bartolomé Esteban Murillo, *La oración de san Fernando*, h. 1671, Madrid, Museo Nacional del Prado, en línea, <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fernando\\_III\\_el\\_Santo,\\_rey\\_de\\_Castilla\\_y\\_Le%C3%B3n.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fernando_III_el_Santo,_rey_de_Castilla_y_Le%C3%B3n.jpg)>.

FIGURA 4: Reconstrucción virtual hipotética de la secuencia inicial de *La toma de Sevilla* realizada por Arqus 3D.

FIGURA 5: Escudo de armas oficial de la ciudad de Sevilla, 2017, archivo de *Er-lenmeyer*, en línea, <[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Escudo\\_de\\_Sevilla\\_\(Sevilla\).svg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Escudo_de_Sevilla_(Sevilla).svg)>.

FIGURA 6: Escudo de armas de Sevilla en la fachada del Ayuntamiento, primer tercio del siglo XVI, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, fotografía del autor.

FIGURA 7: Escudo de armas de Sevilla en el Postigo del Aceite, último tercio del siglo XVI, Sevilla, fotografía del autor.

FIGURA 8: Reconstrucción virtual hipotética de la secuencia final de *La toma de Sevilla* realizada por Arqus 3D.

FIGURA 9: Francisco de Zurbarán, *La rendición de Sevilla*, 1634, Londres, Colección del duque de Westminster, fotografía de *Er mundo de Manué*, en línea, <[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Zurbar%C3%A1n\\_-\\_La\\_rendici%C3%B3n\\_de\\_Sevilla,\\_1634.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Zurbar%C3%A1n_-_La_rendici%C3%B3n_de_Sevilla,_1634.jpg)>.

FIGURA 10: Francisco Pacheco, *San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla*, 1634, Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla, fotografía de José Luis Filpo Cabana, en línea, <[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:San\\_Fernando\\_recibe\\_las\\_llaves\\_de\\_Sevilla,\\_Francisco\\_Pacheco.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:San_Fernando_recibe_las_llaves_de_Sevilla,_Francisco_Pacheco.jpg)>.

# Sobre falsas atribuciones y duplicidad de títulos en el teatro calderoniano: *Haz bien y guárdate* o *La confusión de un jardín*<sup>1</sup>

**Alejandra Ulla Lorenzo**

Universidad de Santiago de Compostela  
alejandra.ulla@usc.es

**Paula Casariego Castiñeira**

Università di Roma Tre  
paula.casariego@uniroma3.it

Recepción: 12/05/2022, Aceptación: 10/11/2022, Publicación: 31/12/2022

## Resumen

El estudio de nuestro patrimonio bibliográfico teatral áureo encuentra uno de sus mayores problemas al enfrentarse a la asignación de autorías y títulos falsos en sus textos, una práctica habitual en la imprenta del Siglo de Oro que gozó de especial fortuna en el género editorial de las sueltas. Estas circunstancias también se dan en los impresos conservados de *Haz bien y guárdate*, atribuido a Calderón, y *La confusión de un jardín*, atribuido a Moreto. Este artículo aborda la tipografía de sus sueltas, su historia textual y sus atribuciones, a partir de las herramientas de la bibliografía material, la crítica textual y la estilometría. Frente a lo que se sabía hasta el momento, nuestros resultados permiten concluir que se trata de la misma obra, transmitida bajo dos títulos y dos autorías, y que su paternidad no le corresponde a ninguno de estos dramaturgos.

## Palabras clave

Impresos teatrales sueltos; tipografía; impresores; teatro del Siglo de Oro; Calderón de la Barca; Agustín Moreto.

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto “Impresos sueltos del teatro antiguo español: base de datos integrada del teatro clásico español”, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (ref. PID2019-104045GA-C55)/ AEI / 10.13039/501100011033) y Fondos Feder. Queremos agradecer la generosa revisión que el profesor Germán Vega García-Luengos ha realizado de este trabajo, así como todas las acertadas sugerencias que nos ha hecho.

**Abstract**

*English Title.* On false attributions and duplicity of titles in Calderon's theatre: *Haz bien y guárdate* or *La confusión de un jardín*.

The study of Spanish Golden Age theatrical bibliographic heritage encounters one of its main problems when confronted with the assignment of false authorship and titles, a common practice in Golden Age printing and, especially, in the theatre chapbooks. These circumstances are also present in the preserved printings of *Haz bien y guárdate*, attributed to Calderón, and *La confusión de un jardín*, attributed to Moreto. This article deals with the typography of their *sueñas*, their textual history and their attributions, using the tools of material bibliography, textual criticism and stylometry. As an innovative contribution, our results allow us to conclude that we are dealing with the same play, transmitted under two titles and two authorships, and that its paternity does not correspond to either of these playwrights.

**Keywords**

Theatre chapbooks; Typography; Printers; Golden Age Theatre; Calderón de la Barca; Agustín Moreto.

**Introducción**

Son muchos los dramaturgos del siglo xvii que aprovecharon los paratextos de sus *partes* de comedias autorizadas para expresar su disgusto ante el problema de las falsas autorías en el ámbito del teatro áureo. Lope de Vega lo dejó patente en su *Novena parte* (1617) (Vega García-Luengos 2016: 188); también lo hicieron Ruiz de Alarcón (Vega García-Luengos 2016: 188), Juan Pérez de Montalbán, Antonio Enríquez Gómez (Cruikshank 2017: 149) y Rojas Zorrilla (Moll 2011: 73). Por su parte, Calderón se sirvió de la conocida dedicatoria que se incluyó en la edición de su *Cuarta parte* de comedias (1672) para poner de manifiesto su preocupación ante la proliferación de obras impresas bajo su nombre de manera fraudulenta.

La práctica de asignar autorías espurias a los textos teatrales fue habitual en la imprenta del Siglo de Oro y, sin duda, estuvo íntimamente ligada tanto al éxito que los dramaturgos tuvieron en las tablas como a la ávida necesidad de los impresores y libreros de vender nuevos títulos (Cruikshank 2001: 129-136). Esta circunstancia afecta a obras de primera línea, como *El burlador de Sevilla* o *La Estrella de Sevilla*, pero también a otros muchos textos que no han despertado tanto interés entre la crítica, por lo que sus autorías se han ido aceptando de forma mecánica y solo de forma reciente, y en ocasiones como consecuencia de las labores de edición que afectan al patrimonio dramático áureo, han sido puestas en duda y, por tanto, examinadas de nuevo.<sup>2</sup> A este problema debemos añadir el escollo de los impresos ilegales sin indicaciones tipográficas en los que se han conservado, muchas veces en edición única, esos textos dramáticos, lo que dificulta reconstruir el recorrido editorial de una comedia. Estas dos circunstancias, autoría fraudulenta e impreso sin datos bibliográficos, suelen coincidir habitualmente en el género editorial de las comedias sueltas, particularmente en las antiguas, puesto que su carácter popular, breve extensión y facilidad de publicación facilitaba a sus impresores el prescindir de las licencias y privilegios que sí tenían que llevar los libros. Así pues, las características estructurales de la comedia suelta y el mercado editorial en el que circularon permitieron cometer a sus tipógrafos toda clase de tropelías editoriales.<sup>3</sup>

Estas infracciones entorpecen notablemente el estudio de teatro áureo conservado en sueltas, un género editorial que, todavía en la actualidad y pese a los avances en el campo de investigación,<sup>4</sup> presenta dificultades para su identificación y estudio global. La causa de esta situación es doble. Si por una parte no contábamos, hasta hace bien poco, con un recurso que nos permitiese estudiar este acervo editorial desde una perspectiva de conjunto; por otra, son todavía

2. Pueden considerarse, entre otros, estos trabajos que se refieren, de forma particular, a la autoría de las obras de Calderón de la Barca: Galar Irurre (2010), Madroñal Durán (2011), Pedraza Jiménez (2011), Maggi (2014), Rodríguez López-Vázquez (2015), Demattè (2019), Vega García-Luengos (en prensa).

3. Debe recordarse, por ejemplo, el volumen L57.13 conservado en la Liverpool University Library que ha estudiado Cruikshank (2017: 150-151). Este recoge veinte sueltas y una desglosada. Las diecisiete primeras están atribuidas a Lope de Vega, aunque solo una parece haber salido verdaderamente de la pluma de este dramaturgo. En este mismo lugar debe recordarse, asimismo, el artículo de Vega García-Luengos (2021), que constituye la primera parte de una investigación más amplia dedicada a las confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones de comedias, en muchos casos conservadas en sueltas, a Lope de Vega.

4. Desde que en 1973 Wilson puso sobre la mesa el problema de la descripción e identificación de las comedias sueltas, el avance en este ámbito de estudio ha sido notable. A este respecto, debe considerarse la publicación de diversos catálogos que recogen los fondos de sueltas conservados en bibliotecas de todo el mundo, así como trabajos individuales y algunos proyectos que han abordado la investigación de este género editorial. El más importante es, sin duda, *Comedias Seltas USA*, del que pueden conocerse sus principales logros y retos a través de un artículo reciente (Szmuk-Tanenbaum y Mackenzie 2021).

muy numerosas las bibliotecas del mundo que han desatendido sus impresos sueltos dramáticos por diversas razones y pese a la importancia que estos tienen desde un punto de vista ecdótico, editorial y sociológico.

A este respecto, puede considerarse el reciente proyecto ISTAE (*Impresos sueltos del teatro antiguo español*), cuyo objetivo principal es crear una base de datos que reúna y describa los impresos sueltos publicados entre los años 1600 y 1834 que alberguen textos del teatro español del Siglo de Oro. Nuestro interés se centra en una colección de casi 3.000 sueltas conservada en noventa y seis cajas de la Biblioteca Nacional de España que ha permanecido alejada de la vista de los investigadores por no haber quedado reflejada, debido a distintos motivos, en sus catálogos (Vega García-Luengos 1994). Dicha colección integra un fragmento de la que el librero Agustín Durán vendió a la BNE en 1863, así como sueltas procedentes del Duque de Osuna y algunas más de origen no identificable: una parte de ellas presentan textos dramáticos incógnitos; otras constituyen ediciones no conocidas que, en algunos casos, recogieron el texto teatral por primera vez.

### *Haz bien y guárdate* atribuida a Calderón

Ambos problemas, la de una atribución falsa y la publicación del texto teatral áureo sin datos editoriales, se constatan en una suelta desconocida hasta el momento que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (T/55309/28), en cuyo encabezamiento consta el título *Haz bien y guárdate* y la atribución a Pedro Calderón. En los paratextos de la edición de su *Cuarta parte* de comedias (1672) antes mencionada, el poeta madrileño añadió, a su queja sobre la publicación fraudulenta de textos teatrales bajo su nombre, una lista de las comedias que, falsamente, le atribuyeron. Entre ellas se incluye *Haz bien y guárdate*, por lo que, en consecuencia, su paternidad tampoco figuró reconocida en las listas de Marañón y Veragua (Wilson 1962). Algunos años más tarde Vera Tassis la citó entre las comedias “supuestas” de Calderón que circulan sueltas dentro del listado publicado en los prólogos de la *Verdadera quinta parte de comedias* (1682) y de la *Séptima parte* (1683). Los catálogos de teatro posteriores, sin duda movidos por la notable tradición textual antigua de la comedia, a la que más tarde nos referiremos, la siguieron atribuyendo a Calderón (Fajardo 1716: f. 26v; Medel 1735: 152; La Barrera 1860: 553), aunque los Reichenberger (1979: 779) la incorporan entre las supuestamente atribuidas al dramaturgo a través de la mención de otras dos sueltas diferentes a la que hemos localizado en la BNE, ambas sin datos bibliográficos. Tras la publicación del *Manual bibliográfico calderoniano*, los calderonistas todavía no hemos prestado atención particular a *Haz bien y guárdate*, a pesar de los notables esfuerzos de la crítica por delimitar y completar el repertorio del poeta mediante la identificación de aquellos textos todavía ocultos bajo títulos duplicados o ausentes de las listas de comedias, que la tradición no vinculó al dramaturgo o cuya autoría

resultase dudosa.<sup>5</sup> *Haz bien y guárdate* ha ido quedando relegada al olvido también en otros ámbitos de la investigación sobre el teatro del Siglo de Oro, pues tampoco fue analizada ni estudiada en relación con otros autores, quizá porque, como veremos, hasta el momento tampoco teníamos indicios de que este texto hubiese vuelto a las prensas bajo otro título y otra paternidad.

La suelta mencionada de *Haz bien y guárdate* constituye un ejemplo de fraude semejante a otros detectados en el ámbito del mismo género editorial y afecta al contexto de las atribuciones todavía entre interrogantes de la obra calderoniana. A este respecto, no puede olvidarse que el dramaturgo madrileño se consolidó como poeta de primer orden en las tablas españolas de los corrales tras la muerte de Lope de Vega en agosto de 1635.<sup>6</sup> Con todo, ya desde 1630 venía ocupando un lugar significativo en el ámbito del teatro representado en la Corte de Felipe IV, quien le concedería el hábito de Caballero de la Orden de Santiago en 1636. Su fama en los escenarios tuvo, sin duda, una proyección en los talleres tipográficos peninsulares,<sup>7</sup> que enseguida se aprovecharon de estas glorias dramáticas para atribuir al autor textos teatrales de diversas procedencias y cuya venta, no solo en el mercado peninsular sino también en el americano,<sup>8</sup> aseguraban gracias al nombre de Calderón.

A la publicación de *Haz bien y guárdate* y al panorama general sobre la postura del dramaturgo ante la atribución de esta comedia y las reflexiones de la crítica posterior al respecto, debe añadirse que no hemos localizado dato alguno sobre su representación, por lo que solo a través de la bibliografía material y la crítica textual, como ya se sugirió en el volumen *Imprenta y crítica textual* que en el año 2001 dirigió Rico, sería posible avanzar un poco más en la investigación de esta pieza. El análisis de todos los elementos físicos que presenta el libro que nos interesa quizás podría ayudarnos a detectar un conjunto diferenciador que lo acerque a un taller determinado (Moll 2011: 20), mientras que la combinación de esta disciplina con el cotejo de la tradición textual completa tal vez permita ayudarnos a ordenar cronológicamente las ediciones.

5. Así lo demuestran, por ejemplo, los trabajos de Vega García-Luengos (2002 y 2005), o el estudio de las listas de comedias de Calderón de la Barca y la redactada por Vera Tassis en su edición de la *Verdadera quinta parte*, llevado a cabo por Coenen (2009). Este investigador recoge el caso de *Haz bien y guárdate* en relación con la posición que ocupa en cada una de las listas (Coenen 2009: 49).

6. Entre 1588 y 1635 se conservan en CATCOM 319 noticias de representación relacionadas con comedias de Lope de Vega; mientras que entre 1635 y 1700 solo 30. Una búsqueda semejante para el ejemplo de Calderón nos indica que se conservan 513 noticias de representación de comedias suyas para el período 1635-1681 y únicamente 26 para el fragmento situado entre 1621 y 1635.

7. De acuerdo con *Iberian Books* (<https://iberian.ucd.ie>), entre 1588 y 1635 se publicaron 158 ediciones teatrales, bien en forma de parte bien como suelta, atribuidas a Lope de Vega, mientras que entre 1635 y 1700 se publicaron 73. Por su parte, entre 1621 y 1635 se conservan 16 ediciones de obras dramáticas calderonianas, pero 464 entre 1635 y 1700.

8. En su prólogo a la *Verdadera quinta parte de comedias de Calderón*, publicada en 1682, Vera Tassis señala que todas las obras impresas en Sevilla para ser enviadas a América se atribuyeron a Calderón (Wilson y Cruickshank 1980: 12).

## Las sueltas antiguas de *Haz bien y guárdate*

Con este título se han conservado, como antes indicábamos, tres sueltas cuyos rasgos tipográficos nos permiten situarlas en el siglo XVII y, por tanto, calificarlas como tempranas.<sup>9</sup> De la primera de ellas, denominada M, se conserva, además del ejemplar ya señalado de la BNE, otro, en peor estado de conservación, preservado en la misma biblioteca (T/55306/11). Reichenberger (1979: 779) mencionaban, por su parte, una primera suelta (3149), entre cuyos ejemplares<sup>10</sup> podemos destacar el de la British Library (11728.b.24), que nosotros denominamos B, y una segunda suelta (3147) conservada en la Biblioteca Nazionale di Firenze (Palat. 29.1.6.56). Asimismo, indicaban que una suelta con el mismo título y a nombre de Calderón se citaba como parte del volumen *Comedias varias 16* conservado en Pennsylvania University Library. Hoy sabemos, gracias al examen de las reproducciones, que el ejemplar de esta última biblioteca es igual que el de Firenze. De esta misma edición se conserva, además, un segundo ejemplar de esta suelta en la BNE bajo la signatura T/55308/10. Para nuestro trabajo manejaremos la conservada en Pennsylvania que identificaremos como P.

El correcto control del patrimonio de las sueltas teatrales requiere llevar a cabo un proceso de identificación de cada uno de los testimonios que siga los presupuestos establecidos por Wilson (1973: 211-215), que toman en cuenta los rasgos propios de las comedias sueltas que no aparecen, sin embargo, en otro tipo de impresos;<sup>11</sup> estos han sido asumidos con posterioridad en el modelo de descripción bibliográfica presente en los diferentes catálogos en papel que se han publicado en los últimos cincuenta años y cuyo modelo seguimos para la descripción de B, P y M.

9. Es posible hacer referencia a sueltas tempranas, las impresas antes de 1700, y tardías, las de después de esta fecha (Cruikshank 1991: 97). También podemos situar el corte cronológico en torno a 1670, como ha señalado Gómez Sánchez-Ferrer (2015: 127), por cuanto las anteriores a este año presentan todavía vacilaciones estructurales que, sin embargo, desaparecen a partir de la década de los setenta del siglo XVII. El inicio de esta nueva etapa podría señalarse con la impresión de la suelta de *Duelo de honor y amistad* atribuida a Pedro Calderón de la Barca, por los herederos de Diego Dormer en Zaragoza en 1674 (Gómez Sánchez-Ferrer 2015: 318).

10. Reichenberger (1979: 779) mencionan otros ejemplares de esta misma suelta en la University of North Caroline Library (Film/862/C14com/3), en la Boston Public Library, Ticknor Collection, Pseudo Primera Parte (D.140b.34). Nosotras podemos añadir ahora un cuarto ejemplar preservado en el Institut del Teatre (56988).

11. Título, número de serie, número de la primera página, etiqueta genérica (comedia famosa, la gran comedia), etiqueta sobre la autoría, indicación sobre los personajes (Hablan en ella las personas siguientes, Personas...), *dramatis personae*, uso de la mayúscula al principio de la acotación inicial, colación, titulillos, colofón, reclamos, tipografía, ornamentación y otras características relacionadas con la ortografía.

*Suelta B (British Library, 11728.b.24)*

F. I / HAZ BIEN, Y GVARDATE. / COMEDIA / FAMOSA. / De don Pedro Calderon. / Hablan en ellas las perſonas ſiguientes. / [D. P. en tres columnas, letra cursiva] / [filete horizontal] / IORNADA PRIMERA. / *Salen Iuſepa con manto, y Vicente en cuerpo. / Vi. Iuſepa! Gran nouedad, Santiguafe / y tan denoche! Mayor; Otra vez / [final:] porque dando fin perdon / en la cortedad de las obras. / FIN.*

4º, A-D<sup>4</sup>, 16 ff. Tit. Haz bien, y guardate, / De don Pedro Calderon.

Recl. A4v no ay B4v y a C4v pues

En lo que se refiere al formato de esta suelta nos encontramos ante un cuarto sencillo, lo que constituye la norma del mercado editorial hasta el siglo XIX, aunque es posible que este se haya convertido en forma común entre 1650 y 1670, tal y como ha señalado Cruickshank (1981: 13). La suelta está foliada, dato que nos permite apuntar también su antigüedad (Cruickshank 1991: 106). No debe olvidarse que Wilson (1973: 212) señala que la indicación de F. 1 supone una reminiscencia de la época de la foliación, por lo que hace predecir una fecha temprana de impresión. También son interesantes en esta suelta los titulillos, puesto que son en redonda y minúscula, lo que también sitúa la suelta entre las tempranas (Wilson 1973: 214; Cruickshank 1991: 110) y nos indica la falta de un juego amplio de tipos en cursiva en esta imprenta. La suelta no presenta número de serie, una característica que se introduce a finales del siglo XVII. Dado que España no fue un país productor de tipos, hasta finales del siglo XVII era habitual que los talleres de imprenta no tuviesen *U* ni *J* y que, en su lugar, hiciesen uso de *V* e *I*, ambas en sus versiones minúscula y mayúscula. Así ocurre en la suelta que manejamos; en ella observamos que el impresor no tenía la *U* mayúscula de los tipos en redonda empleados en el título de la comedia (GVARDATE), ni tampoco en la cursiva mayúscula de las *dramatis personae* (*Vn Teniente*). Por otra parte, se percibe que hizo uso de la *I* en *IORNADA* y también en *Iusepa* en lugar de emplear la *J*. Es interesante señalar que algunos tipos de la cabecera *COMEDIA* están dañados (la *M* y la *A*), como también lo está el filete horizontal que separa las *dramatis personae* del membrete *IORNADA PRIMERA*.<sup>12</sup>

Importa detenernos en el análisis de la portada de B para intentar establecer conexiones con otras sueltas similares. Como sabemos gracias a la bibliografía material, en función del taller y de los tipos que cada una tenga, es posible de-

12. Vázquez Estévez (1987: 66) incluye una edición suelta de la comedia *Haz bien y guárdate* que podría constituir un nuevo ejemplar de la edición aquí analizada. Sin embargo, cree que podría pertenecer a la serie de sueltas impresas en Valencia que señala Fajardo y que Moll (1982) ha estudiado e identificado como parte de una serie impresa a principios del siglo XVIII. La descripción bibliográfica ofrecida no permite, sin embargo, saber con seguridad si se trata de la misma u otra edición.

tectar patrones o usos tipográficos recurrentes en las sueltas salidas de la misma imprenta puesto que, como ha señalado Cruickshank (2017: 144), “[...] it would be very rare for two printers to have exactly the same twenty, and no printer could have all twenty on the same body and in the same state of wear as another, to say nothing of woodblocks ornaments or initial capitals, which are unique”. En este sentido, hemos localizado tres comedias sueltas de otros textos dramáticos cuya composición tipográfica recuerda a la examinada.<sup>13</sup> La primera de ellas corresponde a la comedia *Los celos de Rodamonte* de Rojas Zorrilla (Biblioteca Nacional de España, T/55334).<sup>14</sup> En este mismo grupo debemos mencionar una edición suelta de la comedia *El catalán Serrallonga* (Biblioteca Nacional de Francia, 81 Yg. Pièce 434), que atribuye erróneamente la primera jornada a Pérez de Montalbán,<sup>15</sup> presenta una portada cuyas características “nos recuerdan a las de otras sueltas de la primera mitad del siglo XVII compuestas en Sevilla, ciudad en la que era habitual la argucia de cambiar los nombres de los dramaturgos por el de otros que se considerara que pudieran tener un mayor tirón para el público” (García González 2015: 160). La editora cree que la suelta podría ser anterior a 1638, puesto que en esa fecha fallece Pérez de Montalbán, por lo que a partir de esa fecha no tendría sentido imprimir comedias bajo el nombre de un dramaturgo que ya no ocupaba una posición privilegiada en el campo

**13.** A este respecto, puede considerarse no solo el uso coincidente de unas determinadas fuentes tipográficas en las diferentes secciones textuales que integran la portada, sino también el orden en la disposición de los elementos estructurales. Se aprecian, no obstante, dos mínimas diferentes en la portada de la suelta de *El catalán Serrallonga* frente a las otras tres: la ausencia de filete y la ausencia de la indicación “fol. 1”.

**14.** Esta obra, publicada en la *Primera parte de comedias* de Rojas Zorrilla (Madrid, María de Quiñones, 1640), ha sido objeto de una edición crítica reciente, publicada en el volumen II de las *Obras Completas* de Rojas Zorrilla y a cargo de Manuel Delicado Cantero, Ana Isabel Zapata-Calle y Elena Marcello (2009). La comedia se publicó también en la segunda edición de la *Primera parte* publicada en 1680. Los editores señalan en su estudio textual que la suelta “no solo incluye versos y acotaciones que no aparecen en el texto base de P1 (también se da el caso contrario), sino que presenta un final completamente diferente a P1 y P2. Todo esto nos llevaría a desechar una posible filiación directa entre S y P1/P2 [...]. Sin embargo, el hecho de que S contenga texto de P1 que está omitido en P2 [...] hace sospechar que S podría ser el resultado de una distinta redacción de origen múltiple o fruto de interpolaciones” (p. 470). En todo caso, parece importante señalar que los editores sitúan la suelta en el *stemma* después de la parte, con lo que esta debería haber salido de un taller activo después de 1640.

**15.** De acuerdo con García González (2015: 17-19), la comedia en colaboración, que escribieron al alimón Coello, Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara, acabó de componerse en noviembre de 1634 y se estrenó en enero de 1635. Tal y como ha señalado su editora, entre otros muchos testimonios merece la pena llamar la atención sobre el manuscrito autógrafo de la obra (Institut del Teatre, Ms. Vitr. A Est. 5[5]) y, asimismo, sobre la suelta sin datos bibliográficos ya citada. García-Reidy, Valdés y Vega García-Luengos (2021: 299, nota al pie 31) señalan el valor del este impreso suelto que atribuyen a la imprenta sevillana de Gómez de Pastrana, pues se situaría en la parte alta del *stemma*; es más: “con excepción de una de las ediciones, todas las demás derivan de la suelta sevillana, incluidas las insertas en las tres ediciones conservadas de la *Parte XXX* de *Diferentes* (Zaragoza, 1636), que lo hacen directamente sin necesidad de testimonios intermedios perdidos”.

teatral de la época. Por último, nos gustaría mencionar una suelta titulada *El celoso de su honra*, título bajo el cual se esconde la conocida comedia calderoniana *El médico de su honra*, y que, de acuerdo con Cruickshank,<sup>16</sup> debió de salir de taller de Francisco de Lyra entre 1640 y 1641.



Figura 1. *Haz bien y guárdate*, British Library, sig. 11728.b.24.

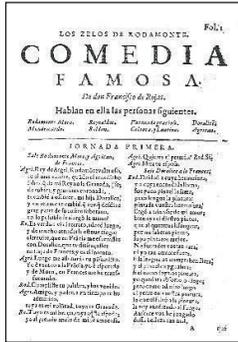


Figura 2. *Los celos de Rodamonte*, BNE, sig. T/55334.



Figura 3. *El catalán Serrallonga*, Biblioteca Nacional de Francia, sig. 81 Yg. Pièce 434.

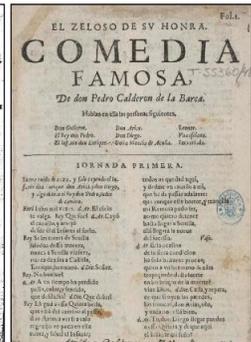


Figura 4. *El celoso de su honra*, BNE, sig. T-55360/48.

No es posible asegurar que la suelta de *Haz bien y guárdate* estudiada pueda haber salido de esta misma imprenta, pero sí se aprecian características comunes y un patrón tipográfico y de ordenación de elementos en la portada<sup>17</sup> que la acercan a estas fechas y, tal vez, al taller sevillano mencionado, que estuvo activo hasta 1649 (Wilson y Cruickshank 1980: 14).<sup>18</sup> Nuestra hipótesis queda, además, apoyada por

- 16. Agradecemos que, en conversación personal, nos haya ofrecido esta noticia.
- 17. Téngase en cuenta la indicación de *F. 1* en la esquina superior derecha y el orden de elementos en la portada: la indicación de título, etiqueta genérica en dos líneas con fuentes de diferente tamaño, nombre del autor, indicación de *dramatis personae*, *dramatis personae*, filete tipográfico, indicación de jornada, acotación y texto en dos columnas. Debe considerarse, además, el uso de unas fuentes tipográficas específicas en cada sección de texto: cursiva mayúscula, redonda mayúscula, redonda mayúscula, cursiva minúscula, redonda minúscula, cursiva minúscula, redonda mayúscula, cursiva minúscula, redonda minúscula.
- 18. A este respecto, debe recordarse que resulta muy conocido el trabajo de Lyra en los años 30, puesto que Vega García-Luengos (2001) se ha ocupado de estudiar con profundidad cómo este tipógrafo se ocupó de imprimir primero sueltas a nombre de Lope, que no siempre pertenecían al Fénix, y más tarde, a partir de 1635, ediciones sueltas atribuidas a Calderón que solo en ocasiones correspondían con comedias verdaderas del dramaturgo madrileño. Muy poco sabemos, sin embargo, de cuáles fueron los hábitos tipográficos de Lyra en la década de los 40, aunque sí podemos indicar que sus últimas publicaciones salieron al filo del comienzo de los años 50, por lo que en esa fecha podríamos situar el final de su actividad (Wilson y Cruickshank 1980: 14).

un argumento editorial, puesto que la tendencia de Lyra (o de uno de sus colaboradores) a modificar los autores y títulos, como ocurre en el ejemplo de *El celoso de su honra/El médico de su honra*, de las sueltas que imprimía se repite en otras ediciones procedentes de su taller bien estudiadas por Vega García-Luengos (2001).

*Suelta P (Pennsylvania University Library)*

HAZ BIEN, Y GUARDATE. / COMEDIA / FAMOSA. / *De don Pedro Calderon.* / Hablan en ellas las personas siguientes / [D.P. en tres columnas, letra cursiva] / [Adorno horizontal integrado por motivos vegetales] / IORNADA PRIMERA. / *Salen Iofefa con manto, y Vicente en cuerpo. Vi. Iofefa, gra nouedad Santiguafse / y tã de noche! mayor; otra vez / [final:] porque dando fin perdon / en la cortedad de las obras. / FIN.*

4º, A-D<sup>4</sup>, 32 pp. sin núm. Tit. Haz bien, y guardate, / De don Pedro Calderon. Recl. A4v de B4v de C4v bien

Muy interesante es la segunda suelta con la que contamos, puesto que presenta unos rasgos que no solo ayudan a situar su fecha de impresión en el siglo XVII sino que también nos permiten atribuirle a un taller concreto. En lo que se refiere al formato, de nuevo nos encontramos ante un cuarto sencillo. Esta edición presenta hojas sin numeración, ni paginación, una característica que, en principio, la sitúa como una suelta antigua (Cruikshank 1991: 106); es decir, del siglo XVII. Tampoco presenta número de serie, una característica que se introduce a finales del siglo XVII. Asimismo, debemos señalar el uso de acentos circunflejos, lo que de nuevo señala la antigüedad de la suelta (Cruikshank 1991: 110). Como sabemos, España no fue un país productor de tipos, por lo que en el siglo XVII fue habitual que los talleres de imprenta no tuviesen *J* ni *U* y que, en su lugar, hiciesen uso de *I* e *V* como antes hemos indicado y sucede, de nuevo, en esta suelta. A estas características debemos añadir el uso de un elemento ornamental vegetal que se emplea como filete para separar las *dramatis personae* del membrete *IORNADA PRIMERA*. Wilson y Cruikshank (1980: 146 y 157) han localizado este ornamento en algunas sueltas del impresor sevillano Tomás de Miranda impresas alrededor de 1675. Se trata de las ediciones sueltas de las siguientes comedias: *La segunda Magdalena*, atribuida a Rojas Zorrilla, pero parece que, en realidad, es de Mira de Amescua; *El milagro por los celos*, asignada a Lope, aunque, de nuevo, existen dudas sobre su autoría real, y *El ángel de la guarda*, imputada a Calderón en la suelta, pero cuya autoría es dudosa ya desde el siglo XVII. Además del ornamento que comparte esta última con el que aparece en las sueltas mencionadas, todas ellas conservadas en la Pepys Library (Magdalene College), debemos indicar, asimismo, que en las *dramatis personae* de la suelta de *Haz bien y guárdate* se detecta el uso de un tipo de cursiva (IT13C) que figura también en algunas sueltas de la colección de Samuel Pepy's impresas por Tomás de Dios de Miranda, tal y como explican Wilson y Cruikshank (1980: 52 y 79), y que se caracteriza por el uso de un tipo de *z* y de *v* extranjerías.

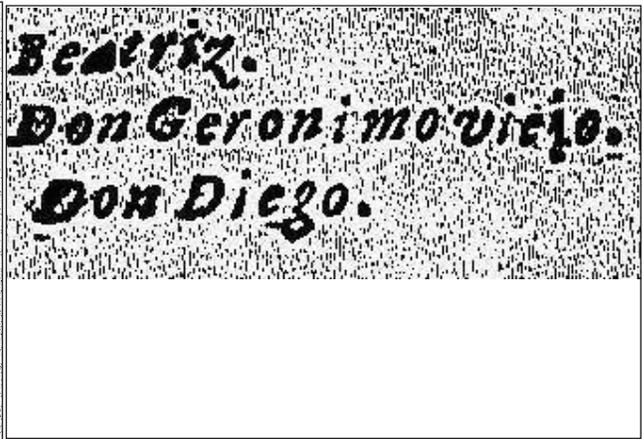


Figura 5.

*Haz bien y guárdate*,  
 Pennsylvania University Library.

Figura 6.

Detalle de la lista de *dramatis personae* de *Haz bien y guárdate* (f. A1r), Pennsylvania University Library.

Así pues, el conjunto de características que se aprecia en esta suelta de la comedia *Haz bien y guárdate* nos permite situar su impresión en el taller de Tomás de Miranda, quien trabajó entre 1666 y 1678 (Wilson y Cruickshank 1980: 27).

*Suelta M (BNE, T/55309/28)*

HAZ BIEN, Y GVARDATE. / COMEDIA / FAMOSA. / DE DON PEDRO CALDERON. / PERSONAS / [dram. pers. a 3 col., letra cursiva] / IORNADA PRIMERA. / Salen Iofefa, con manto,y Vicente en / cuerpo. / Vic. Iofefa, grã nouedad, Santigua / y tã denoche!mayor, fe otravez [final:] porque dando fin perdonen / la cortedad de las obras. / FIN.

4º, A-D<sup>4</sup>, 32 pp. sin num. Tit: *Haz bien,y guardate. // De Don Pedro Calderon*. Recl. A4v no B4v ay C4v pues 85 mm./ 20 lín.

Hemos relegado esta suelta para el final del apartado puesto que, pese a ser la que ha dado lugar a este artículo, es la que presenta mayores dificultades de identificación. En lo que se refiere al formato, nos encontramos de nuevo ante un cuarto sencillo sin paginación, sin numeración y sin número de serie, rasgos propios de las sueltas antiguas, como ya explicamos. También debemos señalar el uso de acentos circunflejos, lo que de nuevo señala la antigüedad de la suelta (Cruickshank 1991: 110). En cuanto al grueso y la forma de los caracteres, podemos apuntar que en el siglo XVII el tamaño generalizado fue de entre 79 y 89 milímetros por cada 20 líneas y, en efecto, esta suelta tiene unas medidas de 85 mm. La suelta que manejamos, además, tampoco hace uso de la *U* de los tipos en redonda empleados en el título de la comedia ni tampoco en las cursivas de las *dramatis*

*personae*; como resaltamos en las descripciones anteriores, esta situación fue habitual en los talleres de imprenta en el siglo xvii. Por otra parte, observamos que hizo uso de la *I* en *JORNADA* y también en *Iosefa* en lugar de emplear la *J*. Parece que la *J* y la *U* comenzaron a utilizarse en Sevilla en 1670 y en Madrid en 1690. Así pues, es posible que la suelta que analizamos sea anterior a esas fechas o cercana a ellas.

Recopilemos lo expuesto hasta el momento. El estudio material de las tres sueltas nos permite saber que se imprimieron en el siglo xvii y, a través, de sus características tipográficas y ornamentales, hemos podido adscribir una de ellas, la suelta B, al taller sevillano de Lyra, del que pudo salir antes de 1649; otra, la suelta P, al taller de Tomé de Dios de Miranda, quien es posible que la haya publicado entre 1666 y 1678, y la tercera, la suelta M, pudo haber salido de las prensas peninsulares antes de 1670, si se imprimió en Sevilla, o de 1690 si se publicó en Madrid. Esta datación aproximada tal vez pueda permitirnos sugerir que nos encontramos ante una comedia compuesta con anterioridad a 1649.

### El cotejo de las tres sueltas antiguas

Además de los resultados que nos ofrece el examen bibliográfico de estas ediciones, debemos atender, asimismo, a los que brinda su cotejo, pues, la crítica textual permite, por un lado, confirmar el parentesco de las tres sueltas antiguas de *Haz bien y guárdate* y, por otro, refuerza las conclusiones resultantes del análisis material. Así, la posibilidad de que las tres ediciones descendan de un mismo arquetipo es el primer punto al que debemos atender. La ausencia de un verso necesario para la construcción de una redondilla en la primera jornada (f. A4v), que debería integrarse antes o después del verso en cursiva del fragmento que sigue, se revela como un error conjuntivo que posibilita demostrar que estos tres testimonios provienen, en efecto, de un arquetipo común:

[DON LUIS.]	que si el secreto te digo, y ha de ser como no hablalle, para que quede en la calle, mas vale estarse connigo y hablemos en otra cosa.
VICENTE.	¿Sobre callar despedir? ¡La enmienda ha sido graciosa! (Suelta B, f. A4v)

El estudio de las características materiales señalaba la mayor antigüedad de la suelta B. Nuestro cotejo, por su parte, atestigua que esta edición conserva un texto más cuidado, tal vez más cercano al original, y transmite un menor número de errores y erratas con respecto a los textos de las sueltas M y P. No obstante, B comparte un error con P que es subsanado por M. En el siguiente fragmen-

to del f. A4r, la partícula *do* provoca que el verso sea hipermétrico y, con facilidad, M lo corrige:

B/P	M
de un jardín de mi casa es esta puerta, que tener escondido puede aun al sol entre árboles y olvido; <i>do</i> quedad en él y hablaros volveré. [...]	de un jardín de mi casa es esta puerta, que tener escondido puede aun al sol entre árboles y olvido; quedad en él y hablaros volveré. [...]

Aunque no hemos localizado otros errores separativos claros entre estos tres testimonios en el esquema métrico, la siguiente falta de sentido en M y P podría sugerir que estas dos forman parte de una misma rama (f. A2v):

B	M/P
para decirle que basten dos años de galanteo, que ya comienza a notarme, y que el amor que él supo <i>recién</i> nacido callarse ya, como tanto ha crecido, más en silencio no cabe.	para decirle que basten dos años de galanteo, que ya comienza a notarme, y que el amor que él supo <i>no haber</i> nacido callarse ya, como tanto ha crecido, más en silencio no cabe.

El siguiente error por duplografía en el f. B3v, en la que se repite parcialmente el verso anterior haciéndolo hipermétrico, en la segunda jornada de M y P apoya que estas dos pertenecen a una misma rama, frente a B, y de que esta suelta B no derive ni de M ni de P:

B	M/P
Que aquí resucite un hombre para que venga a morirse mi joya, <i>sin que haya imagen</i> que las joyas resucite.	Que aquí resucite un hombre para que venga a morirse mi joya, <i>sin que venga a morir</i> que las joyas resucite.

Junto a estos ejemplos representativos, debemos señalar que las sueltas M y P suelen compartir casi todas las lecturas, y, más en particular, contienen un elevado número de errores de rima y de concordancia, ametrías y faltas de sentido que B no comete.<sup>19</sup> Solo hemos localizado un *locus* significativo en el

19. A modo de ejemplo, ofrecemos aquí una lista de varios ejemplos de malas concordancias —Jamás *ha* venido M P : Jamás *has* venido B (f. A1r), Parece que *te se* olvida M P : Parece que *se*

que M y P ofrece una mejor lectura que afectan al esquema métrico y que aparece transmitida de forma equivocada en B. Como se puede observar en la tabla que sigue, la muestra brinda un error, marcado en cursiva, en la rima de uno de los versos, que debe rimar en *i-e* de acuerdo con el romance en el que se integra (f. B4v):

M/P	B
y sus colores me afirmen verdades en lo pintado, la mentira ha de <i>rendirme</i> porque colores caducos en breve espacio desdicen.	y sus colores me afirmen verdades en lo pintado, la mentira ha de <i>rendir</i> porque colores caducos en breve espacio desdicen.

El cotejo no nos ha permitido identificar errores separativos en el grupo MP para poder establecer una filiación sin dudas. La cercanía de las sueltas M y P podría verse reflejada en que sus textos comparten muchas lecturas. Más en particular, la primera suelta, M, suele repetir las lecciones de la segunda. En cambio, las lecturas incongruentes de M no suelen estar en P y M aporta sus propios errores, lo que tal vez indique, como antes se ha señalado, que M podría haberse impreso después de P. En el f. B2v, quizá por una mala lectura o por evitar la duplicidad del verbo *engañar*, M lee *entregué*, si bien el sentido del texto indica que la lectura correcta es *engañé*:

B/P	M
¿Qué ha de decir tan grande caballero de ver que a su jardín entré a deshora, que, no siendo su huésped verdadero, lo fui mentido en amistad traidora? Que le ocupé su cuarto lisonjero, que le <i>engañé</i> como le engaño agora.	¿Qué ha de decir tan grande caballero de ver que a su jardín entré a deshora, que, no siendo su huésped verdadero, lo fui mentido en amistad traidora? Que le ocupé su cuarto lisonjero, que le <i>entregué</i> como le engaño ahora.

*te* olvida B (f. A2r)—, de sentido —pero *dejemos* de estar M P : pero *dejémoslo* estar B (f. A1v) *porque* Josefa o un paje M P : *pon que* Jusepa o *que* un paje B (f. A3r), como que aquellos lo *paguen* M P : como que aquellos lo *parlen* B (f. A3r), y más en un jardín como lo esté M P : y más en un jardín como lo es este B (f. B1v), yo, porque fue forzoso, me he venido M P : yo, porque fue forzoso, me he vestido B (f. B2v)—, ametriás —Ya sé, tendrasla abierta M P : Ya la sé, tendrasla abierta B (f. A1v), no sé si en su casa quedó M P : no sé si en ella quedó B (f. A3v), don Luis en el riesgo conocido M P : don Luis en él, es riesgo conocido B (f. B1v), lo demás, porque *no* lo sabes M P : lo demás, porque lo sabes B (f. B4r), Mira que hay grande diferencia M P : Mira que hay gran diferencia B (f. C4v), juzgad si hay quien componga M P : juzgad si habrá quien componga B (f. D4r)—, y de rima —de vista le conocí M P : de vista le conocía B (f. B2v), no se logró y, olvidado M P : no se logró y, olvidada B (f. C4v)—.

A este respecto, podemos añadir el siguiente ejemplo, localizado en el f. A3v, en el que M confunde los *horrores* del cielo con *errores*:

B/P	M
Parece que las estrellas todas el cielo han dejado o el sol se las ha llevado para lucirse con ellas. El aire, con más <i>horrores</i> de los que suele tener, apuesta al olvido a ser sepulcro de resplandores.	Parece que las estrellas todas el cielo han dejado o el sol se las ha llevado para lucirse con ellas. El aire, con más <i>errores</i> de los que suele tener, apuesta al olvido a ser sepulcro de resplandores.

En último lugar, no hemos detectado errores de B y M. Así pues, de lo aducido se desprende que el análisis material y la crítica textual podrían apuntar en la misma dirección a la hora de dilucidar el orden cronológico de las sueltas conservadas de *Haz bien y guárdate*, atribuida a Calderón. De esta manera, el texto más antiguo y mejor conservado es albergado por la suelta B, situada en torno a la década de 1640 por el estudio material. Este testimonio es seguido por las otras dos sueltas, aunque el cotejo apuntaría a que M sería el más tardío porque comparte errores conjuntivos con P, a su vez separativos de B, y porque tiene errores propios que no se repiten en P. No podemos precisar, no obstante, su orden de publicación con exactitud y, tal vez, sean muy cercanas en el tiempo.

Esta ordenación temporal estaría en línea con una variante muy llamativa y, quizás, permitiría explicarla: el nombre del personaje de la criada alterna entre Iusepa y Iosefa en función del testimonio. Mientras que la suelta B siempre denomina a esta mujer Iusepa y M siempre la llama Iosefa, P recoge ambas lecturas: este personaje se llama Iosefa en todas sus menciones salvo en los folios C1r y C2r-C3v, en los que es denominada Iusepa tanto en la indicación de los interlocutores como en las citas de su nombre en el texto.<sup>20</sup> Si tomamos como punto de partida los análisis material y ecdótico expuestos hasta el momento, podríamos suponer que el nombre más antiguo del personaje sería Iusepa, modificado a Iosefa con el paso del tiempo. Con la intención de comprender el uso de estos nombres propios en el siglo XVII, los rastreamos en los corpora del Corpus Diacrónico del Español (CORDE), del Teatro Español del Siglo de Oro (TESO) y TEXORO: Textos del Siglo de Oro. Nuestra búsqueda en el CORDE de ambos nombres, con todas las variaciones a las que pudieron haber sido sometidas las grafías, en la delimitación geográfica de la Península Ibérica y en el siglo XVII, brinda únicamente un resultado para Josefa, que refiere el nombre de dos actri-

20. Ante la presencia de dos nombres diferentes para el mismo personaje en un mismo testimonio, no podemos descartar que la impresión de esta suelta haya sido hecha por más de un componedor.

ces, y tres para Jusepa, también relativos a actrices. Por su parte, los resultados arrojados por TESO pueden ser clasificados en dos grupos: como nombres de personajes —solo hay una Iusepa en la comedia *Por el sótano y el torno*, de Tirso de Molina—, y como nombres de actrices. De estas últimas, la misma alternancia que se observa en nuestros testimonios se percibe entre los nombres de actrices que vivieron en la primera mitad del siglo XVII: Iusepa o Iosepha Vaca, Iusepa o Iosepha Román, y Iusepa o Iosepha Lobaco. Como podría pensarse, la alternancia entre las vocales *o* y *u* pudo haber dependido de la evolución fonética a partir de la influencia de la *yod* sobre la apertura de la vocal *o* en la forma latina del nombre. Por último, la herramienta TEXORO<sup>21</sup> nos permite añadir al elenco de personajes llamados Jusepa los que aparecen en comedias como *Amor no tiene peligro*, de Tirso de Molina, o *La más dichosa venganza*, atribuida tradicionalmente a Tirso de Molina. A su vez, TEXORO identifica algunos personajes llamados Josefa en comedias como *Más temido andaluz y guapo Francisco Esteban*, atribuida a José Vallés.<sup>22</sup> Sea como fuere, no ha sido posible localizar casos del nombre propio Iusepa/Jusepa después de la mitad del siglo XVII.

### El análisis estilométrico de *Haz bien y guárdate*

Los métodos de la bibliografía material y de la crítica textual nos han permitido aproximar un orden cronológico para las sueltas de la comedia, datar aproximadamente sus impresiones y apuntar una fecha en la que esta pudo escribirse. Se hacía necesario, sin embargo, profundizar en el problema de la autoría del texto original dadas las quejas de Calderón con respecto a la atribución, por lo que acudimos a las posibilidades que en este campo nos brinda la estilometría y solicitamos ayuda al equipo de ETSO (*Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*), que colabora estrechamente con ISTAE. Los resultados que nos ofreció su análisis<sup>23</sup> resultaron sumamente reveladores, puesto que nos permitió descubrir que *Haz bien y guárdate* tenía una alta afinidad estilística con otra comedia, también incluida en el corpus de ETSO, que llevaba por título *La confusión de un jardín*.<sup>24</sup> Esta comedia estaba atribuida a Agustín Moreto en el corpus y, efectivamente, la investigación

21. Fecha de la consulta: 08/11/2022.

22. El catálogo de Urzáiz (2002: 647) ubica las referencias a autores y actores con este nombre a del siglo XVII y en el siglo XVIII.

23. Se ofrecen las 20 obras con usos léxicos más cercanos a cada comedia, utilizando el corpus CETSO a día 06/11/2021, constituido por 2761 obras de 359 autores diferentes. Las distancias han sido calculadas a través de la librería Stylo para R (Eder, Rybicki y Kestemont 2016) usando las 500 palabras más frecuentes en el corpus de CETSO (exceptuando las que pueden presentar problemas en las transcripciones automáticas del tipo que/qué, de/dé, etc.), con el método Classic Delta (versión propuesta por Burrows) y 0% culling (las palabras no tienen que aparecer en un porcentaje mínimo de textos).

24. Cuanto mayor cercanía hay a 0,0 es mayor la afinidad.

bibliográfica posterior nos permitió confirmar la existencia de varios testimonios impresos, siempre posteriores a las ediciones de *Haz bien y guárdate*, en los que se ha preservado *La confusión de un jardín* publicada a nombre de Moreto.<sup>25</sup>

Es interesante observar, sin embargo, que las comedias que siguen a esta en la lista en la cual se recogen los resultados del análisis no presentan una atribución autorial uniforme, sino que *Haz bien y guárdate* y *La confusión de un jardín* se relacionan estilísticamente con una lista de 19 obras de autores diferentes. No parecía posible, pues, seguir profundizando en la cuestión de la autoría, aunque gracias a la estilometría, y a la espera de un análisis filológico más profundo, era posible apuntar, en primer lugar, que ni Calderón había escrito *Haz bien y guárdate*, ni Moreto *La confusión de un jardín*, y, en segundo lugar, que *Haz bien y guárdate* y *La confusión de un jardín* eran la misma comedia. Así lo indica la mínima distancia (0,123) que, como resultado del análisis, se detecta entre *Haz bien y guárdate* y *La confusión de un jardín*.

### *Haz bien y guárdate* atribuida a Calderón de la Barca

Posición	Obra	Distancia
1ª	MORETO&ALII_ConfucionDeUnJardin	0,1232193
2ª	SOLIS_MasDichosaVenganza	0,661504
3ª	DELGADO-JUAN_ComoSeEngananLosCelos(Transk-IMPR)	0,74707389
4ª	JUANA-INESdudosa_SegundaCelestina	0,7540974
5ª	SALAZAR_EncantoEsLaHermosura(Transk-IMPR)	0,7573865
6ª	LOPE_VillanaDeGetafe	0,758727
7ª	CANIZARES_PasteleroDelMadrigal(Transk-IMPR)	0,76406414
8ª	GARCIA-PRADO_PachecosYPalomeques(Transk-MSS)	0,7640967
9ª	FERNANDEZ-LEON_SordoYEIMontanes	0,7667497
10ª	MATOS_ASuTiempoElDesengano(Transk-IMPR)	0,7670077
11ª	BELMONTE_CasarseSinHablarse(Transk-MSS)	0,76779126
12ª	CORDERO_DonDuartePacheco(Transk-MSS)	0,76896347
13ª	VELEZ_CumplirDosObligaciones(Transk-IMPR)	0,7699414
14ª	CALDERONdudosa_DichaDelReatraido(Transk-IMPR)	0,77241637

25. Ane Zapatero tiene en prensa en la actualidad una edición crítica de esta comedia dentro del equipo Moretianos que dirige la profesora María Luisa Lobato.

Posición	Obra	Distancia
15 <sup>a</sup>	ZABALETA&VILLAVICIOSA_DamaCorregidor(Transk-IMPR)	0,7728867
16 <sup>a</sup>	VELASCO_RamaDelMejorArbol(Transk-MSS)	0,7729787
17 <sup>a</sup>	CANIZARES_DomineLucas(Transk-IMPR)	0,77574371
18 <sup>a</sup>	ROSETE_ElloEsHechoAcertarPensandoErrar(Transk-IMPR)	0,7767955
19 <sup>a</sup>	QUEVEDOodudosa_GalanFantasma	0,7770068
20 <sup>a</sup>	CANIZARES_HonorDaEntendimiento(Transk-IMPR)	0,77729824

Figura 7.

Tabla resultante del análisis estilométrico ofrecido por ESTO para *Haz bien y guárdate*

Así pues, siguiendo la pista proporcionada por *ETSO*, tratamos de investigar la relación textual que se establecía entre *Haz bien y guárdate* y *La confusión de un jardín*. El cotejo de los testimonios conservados para cada una de las comedias nos permitió comprobar que el mismo texto dramático que había circulado bajo el título *Haz bien y guárdate* y autoría calderoniana aproximadamente hasta 1675, había hecho lo propio después de esta fecha, pero atribuido a Agustín Moreto y con el nuevo rótulo de *La confusión de un jardín*. Resta, pues, exponer la segunda vida impresa de esta comedia y tratar de descubrir en qué momento del periplo editorial se produjo la segunda modificación de título y autoría.

### De *Haz bien y guárdate* a *La confusión de un jardín*

De cara a abordar esta alteración, importa tener presente, en primer lugar, que la atribución de *La confusión de un jardín* a Moreto no ha sido discutida por parte de los catálogos antiguos de teatro. Fajardo (1716: f. 13) la menciona como pieza de su “Tercera parte en Madrid y en Valencia”, con las que probablemente se refería a las ediciones de Madrid (Antonio Zafra, 1681) y Valencia (Benito Macé, 1676); en el mismo sentido la cita La Barrera (1860: 168) y también Medel (1735: 168), aunque este último sin alusión a las partes en las que se publicó. Entre la crítica ha habido también acuerdo sobre su pertenencia al corpus de Moreto, salvo en un caso. Así Kennedy (1932: 157-158) no solo aceptó la autoría moretiana, sino que, además, apuntó la relación intertextual que se establecía entre esta comedia y la novela anterior de Castillo Solórzano titulada *La confusión de una noche*, publicada en 1640.<sup>26</sup> Solo Fernández-Gue-

26. Vaccari ha desarrollado esta misma hipótesis en un trabajo del año 2012.

rra (1871: XXI-XXII), en su edición de la obra moretiana, señaló la posible autoría en colaboración de la pieza y sugirió que Moreto podría haberla escrito al alimón con Diego de Córdoba y Figueroa.

En segundo lugar, y con respecto a su tradición textual, hasta la fecha la crítica tampoco había puesto de manifiesto su anterior vida bajo el título *Haz bien y guárdate*, de manera que, por lo que sabíamos, *La confusión de un jardín* habría comenzado a circular atribuida a Moreto a partir de su publicación en la *Tercera parte de comedias* de este dramaturgo. Este tomo de conjunto resulta ser la primera y única edición del siglo XVII que hemos localizado de la comedia con este título y con esta atribución autorial, aunque más tarde la obra siguió publicándose en numerosas ediciones sueltas a lo largo del siglo XVIII siempre bajo la misma autoría.

### *La confusión de un jardín en la Tercera parte de Moreto*

La incorporación de *La confusión de un jardín* en la *Tercera parte* de Moreto tampoco está exenta de problemas bibliográficos, en la línea, como veremos, de aquellos que Moll (1983) y Lobato (en prensa)<sup>27</sup> han encontrado en este volumen moretiano. La *Tercera parte* se publicó en una edición en Madrid a cargo de Antonio Zafra en 1681. Asimismo, se conservan tres versiones de la *Verdadera tercera parte de comedias* como volumen contrahecho y facticio (Moll 1983). Las tres simulan estar impresas en Valencia por Benito Macé, aunque una de ellas lleva como fecha 1676 y las otras dos 1703. Sobre este asunto volveremos más tarde. Interesa ahora centrarnos en la edición de 1681.

Esta *Tercera parte* (1681) se caracteriza por presentar problemas de carácter autorial, de título y textual en un considerable número de las comedias que lo componen. Muchas de ellas, aunque aparecen atribuidas a Moreto, salieron de la pluma de otros dramaturgos áureos, conocidos y desconocidos. Dejando de lado *La confusión de un jardín*, hoy sabemos que, de las once comedias restantes, al menos cinco no son de Moreto: *Satisfacer callando / Los hermanos encontrados*, *La cautela en la amistad*, *La traición vengada*, *El secreto entre dos amigos* y *Las travesuras del Cid*.<sup>28</sup> Sí que se han considerado de Moreto cuatro de las doce: *Los*

27. Agradecemos a la profesora María Luisa Lobato que, muy generosamente, nos haya facilitado este trabajo sobre la *Tercera parte*, que se encuentra en prensa dentro del vol. IX de *Comedias de Agustín Moreto*, en Edition Reichenberger.

28. Según Rivera Salmerón (2016) y Lobato (en prensa), *La cautela en la amistad* podría ser atribuida a Godínez; *La traición vengada*, a Lope de Vega, y *El secreto entre dos amigos*, a Mira de Amescua. Por su parte, Rodríguez-Gallego (2016) explica cómo *Satisfacer callando/Los hermanos encontrados* no puede ser atribuida a ningún autor por el momento. De acuerdo con Perea-Rodríguez (2009: 3), *Las travesuras del Cid* o *Las mocedades del Cid* podría tratarse de una escritura en colaboración entre Moreto y Cáncer, una idea ya apuntada por Alberto Rodríguez (2003).

*más dichosos hermanos*, *El Cristo de los Milagros*, *Nuestra Señora de la Aurora* y *La confusión de un jardín* (Lobato en prensa). Sin embargo, y como hemos visto en el análisis de los resultados estilométricos de esta última comedia, ahora estas cuatro obras publicadas en esta *Tercera parte* (1681) y de autoría inicialmente moretiana pasarían a ser tres.

Otro de los rasgos particulares de esta *Tercera parte* radica en que fue confeccionada con textos de obras teatrales que ya habían sido publicados con anterioridad a su impresión en 1681; quizá por ello, muchos se incorporaron a este tomo bajo nuevos títulos e, incluso, sufrieron cambios en los versos finales que acogen la típica alusión a la denominación de la obra. Poniendo de nuevo aparte *La confusión de un jardín*, sabemos que al menos ocho de once fueron publicadas en diferentes *partes* de la colección de *Comedias escogidas* (1652-1681).<sup>29</sup> De estas ocho, siete sufrieron un cambio de título y, además, a tres se les modificó no solo el título sino también los últimos versos para maquillarlas y para volverlas a poner a la venta: *Satisfacer callando / Los hermanos encontrados*, *El Cristo de los Milagros / El santo Cristo de Cabrilla* y *Las mocedades del Cid / Las travesuras del Cid*.<sup>30</sup>

Al abordar ahora *La confusión de un jardín* podemos comprobar que esta obra representa un nuevo caso en el que se advierten las mismas estrategias editoriales que se tomaron en la confección del volumen: fue publicada con anterioridad, en esta ocasión en sueltas, tal y como antes hemos expuesto; su autoría parece haber sido modificada y la comedia pasó de atribuirse a Calderón de la Barca a hacerlo a Moreto; recibió un nuevo título, ya que de *Haz bien y guarda-te* pasó a ser *La confusión de un jardín*, y los versos finales se ampliaron. A diferencia de otras comedias como *Satisfacer callando / Los hermanos encontrados* o *El Cristo de los Milagros / El santo Cristo de Cabrilla*, que exigieron la modificación de alguno de los últimos versos presentes en las ediciones anteriores, la al-

29. Las siete comedias publicadas con anterioridad a la *Tercera parte* de Moreto indicadas por Lobato (en prensa) son: *Los más dichosos hermanos/Los siete durmientes*; *El esclavo de su hijo/El azote de su patria*; *El Cristo de los Milagros/El santo Cristo de Cabrilla*; *Hacer del contrario amigo*; *La fortuna merecida*; *Nuestra Señora de la Aurora/La Virgen de la Aurora*; *Los hermanos encontrados/Satisfacer callando*. A estas debe añadirse *Las travesuras del Cid*, que es *Las mocedades del Cid*, burlesca (Alberto Rodríguez 2003).

30. Sobre los versos finales de *Satisfacer callando* y *Los hermanos encontrados*, puede verse Rodríguez-Gallego (2016: 397). En la *parte 34* de *Comedias escogidas* de 1670 (Österreichische Nationalbibliothek, signatura \*38.V.10.[Vol.34]), *El Cristo de los Milagros* termina “Pues acabe / la comedia aquí del Cristo / milagroso de Cabrilla, / cuyo perdón os pedimos” (p. 112), y en *La Tercera parte de comedias* de Moreto finaliza “Pues acabe / la comedia aquí, del Cristo / de los Milagros, / cuyo perdón os pedimos” (pp. 103-104). *Las travesuras del Cid* termina: “Y aquí, senado, se acaba / Las travesuras del Cid” (p. 278), mientras que *Las mocedades del Cid* concluye: “Y aquí, senado, se acaba / Las mocedades del Cid” (*Comedias escogidas, parte 39*, p. 292, ejemplar custodiado en la Österreichische Nationalbibliothek, signatura \*38.V.10.[Vol.39]). Sobre los cambios de títulos y los versos finales de las comedias de Lope de Vega, puede verse Boadas y Fernández (2020).

teración del romance final de *Haz bien y guárdate* se llevó a cabo sin grandes dificultades mediante la adición de dos versos, un cambio que no implica ninguna transformación ni de rima ni de metro:

<i>Haz bien y guárdate</i> (Suelta B, f. D4v)	<i>La confusión de un jardín</i> (f. M5r)
No prosigas; calla, loca, porque dando fin perdonen la cortedad de las obras.	No prosigas; calla, loca, porque dando fin perdonen la cortedad de las obras: <i>La confusión de un jardín</i> , dalde un vitor de limosna.

El estudio de las diferentes comedias que componen el volumen de esta parte de Moreto, junto con las particularidades de la trayectoria editorial de este texto bajo el título de *Haz bien y guárdate* atribuido a Calderón, nos permite apuntar que, en nuestro caso, seguramente la segunda operación de cambio de título y autor fue llevada a cabo a finales del xvii al hilo de la publicación de esta *Tercera parte de comedias* en 1681, año de la muerte de Calderón y momento en el que, posiblemente, el texto pasó a titularse *La confusión de un jardín* y a vincularse al nombre de Moreto. El mismo procedimiento editorial es el que observamos en varias de las restantes comedias incluidas en este volumen, como antes se ha indicado. No cabe duda, sin embargo, del éxito de la estrategia comercial, pues la tradición textual de *La confusión de un jardín* posterior es extensa, ya que se difundió en numerosas sueltas a lo largo del siglo xviii, de las que algunas pasaron a integrar las diferentes versiones de la *Verdadera Tercera parte* facticia antes referida, todas ellas integradas por sueltas que pertenecen a diferentes talleres como más tarde veremos.

### Cotejo de la edición de la *Tercera parte* con respecto a las sueltas de *Haz bien y guárdate*

El cotejo del texto de *La confusión de un jardín* publicado en la edición de 1681 con las tres ediciones de *Haz bien y guárdate* nos permite, restringiéndonos a la tradición del siglo xvii, identificar variantes que nos ayudan a filiarlos y a ratificar que el cambio de autoría y título se produjo en el orden que hemos señalado; esto es, desde *Haz bien y guárdate* se llegó a *La confusión de un jardín*. Importa recuperar, en primer lugar, el problema de los dos versos del final de *La confusión de un jardín*, que no están en ninguna de las sueltas de *Haz bien y guárdate*. Si bien esta variante podría ser considerada un error separativo, el estudio de la estrategia editorial seguida en todo el volumen de la *Tercera parte* de Moreto nos obliga a desechar esta posibilidad. Como explicamos en el apartado dedicado a este asunto, la confección de este tomo se basó en recoger textos ya publicados y modificar algunas de sus autorías, de sus títulos

y algunos versos finales. Por esta razón, la variante en los finales de *Haz bien y guárdate* y *La confusión de un jardín* no puede ser empleada para la filiación, puesto que, al vincularse a un conjunto de tácticas editoriales y estar presente en otros textos del mismo volumen, no tenemos ninguna certeza del origen de esta variante singular del testimonio de 1681 y su incorporación podría responder, como en los demás casos, a la misma maniobra editorial.

En segundo lugar, la crítica textual nos permite vincular este testimonio de *La confusión de un jardín* de 1681 al arquetipo común compartido por las tres sueltas de *Haz bien y guárdate*, ya que *La confusión* también omite el verso de la redondilla (f. K6v), antes o después del verso marcado en cursiva, que falta en la primera jornada de *Haz bien y guárdate* (f. A4v):

[DON LUIS.]	que si el secreto te digo, y ha de ser como no hablalle, para que quede en la calle, mas vale estarse conmigo y hablemos en otra cosa.
VICENTE	¿Sobre callar despedir? ¡La enmienda ha sido graciosa!

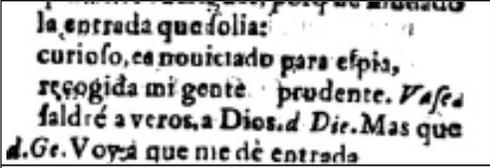
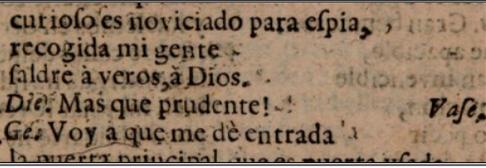
De esta manera, todos estos testimonios están filiados y se sitúan bajo un arquetipo común. A la hora de tratar de vincular *La confusión de un jardín* de la *Tercera parte* con alguna de las sueltas localizadas de *Haz bien y guárdate*, el coitejo nos ha permitido valorar cercanía de esta en la *Tercera parte* con respecto a B, puesto que suele leer con esta suelta, incluido el caso de la rima del romance (f. B4v) en que M y P ofrecen una mejor lectura y que indicamos en el apartado anterior correspondiente:

la mentira ha de rendirme M P : la mentira ha de rendir B *Confusión*

Apunta en una misma dirección el error de M y P en el f. A2v, que vimos en el apartado anterior. Este no es transmitido por B ni por *Confusión*:

y que el amor que él supo / no haber nacido callarse M P : porque el amor que en él supo / recién nacido callarse, B *Confusión*

En último lugar, debemos subrayar que este testimonio de *La confusión de un jardín* presenta un texto cuidado y tratado con esmero, que intenta solucionar algunos pasajes que parece considerar confusos. Por ejemplo, en el siguiente fragmento tomado de una silva, el aprovechamiento de los espacios de las páginas en las sueltas de *Haz bien y guárdate* provoca que el término *prudente* se sitúe en el verso equivocado (f. A4r), hecho que *La confusión* (f. K6r) soluciona con facilidad:

<i>Haz bien y guárdate</i>	<i>La confusión de un jardín</i>
	
<p>curioso es noviciado para espía; recogida mi gente, prudente saldré a veros, a Dios. Don Diego. Mas que.</p>	<p>curioso es noviciado para espía; recogida mi gente, saldré a veros, a Dios. Don Diego. Mas que prudente.</p>

Ahora bien, no en todos los casos sucede así. En alguna ocasión, este testimonio de *La confusión de un jardín* comete algún desliz propio, como se desprende del siguiente fragmento, en el que *La confusión de un jardín* (f. M4r) no considera que el término *espada* sea el sujeto de *tiene*:

B/P/M (f. D3v)	<i>Confusión</i>
<p>la espada [...] sabrà, si aquí la provocan, mostrar a quien me ofendiere, que aun <i>tiene</i> filos que cortan.</p>	<p>la espada [...] sabrà, si aquí la provocan, mostrar a quien me ofendiere, que aun <i>tienen</i> filos que cortan.</p>

Tras nuestro cotejo y los ejemplos expuestos, podemos afirmar que el testimonio de *La confusión de un jardín* de la *Tercera parte* (1681) de Moreto presenta un texto muy cuidado, aunque no exento de problemas, que procede del mismo arquetipo común que los testimonios conocidos de *Haz bien y guárdate*, y que, además, puede ser relacionado, en particular, con la rama de la suelta de la B, esto es, la más antigua de las localizadas.

### La tradición textual de *La confusión de un jardín* en el siglo XVIII

Como antes hemos señalado, la trayectoria editorial de *La confusión de un jardín* se prolongó, con éxito, durante el siglo XVIII gracias a su publicación en varias ediciones de impresos sueltos, algunos de los cuales se integraron en cada una de las tres versiones de la *Verdadera Tercera parte* (1676 y 1703). Con respecto a la primera versión de este volumen (1676), Moll (1983: 222-223) ha explicado cómo se conformó a partir de sueltas sin indicaciones tipográficas y con número de serie. Esta es la situación con la conservada de *La confusión de un jardín*:<sup>31</sup>

31. Se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional de España bajo las signaturas T/8595 y Ti/108.

[Esquina superior derecha] Num. 341. / COMEDIA FAMOSA. / LA CONFUSION / DE VN JARDIN / DE DON AGVSTIN MORETO / Hablan en ella las perſonas ſiguientes. / D.P. en tres columnas, letra cursiva, separados por sendos grupos de seis asteriscos / JORNADA PRIMERA [enmarcada entre dos parejas de paréntesis con un calderón entre ellos; una a izquierda y otra a derecha] / [Inicio] *Sale Jusepa con manto, y Vicente en cuerpo, ſantiguandose. / Vic.* Jysepa? Gran novedad; / [Final] La Confuſion de vn Jardin, / dadle vn victor de limoſna. / FIN [enmarcado en sendas manecillas cuyos dedos índices apuntan a izquierda y derecha]

4º; A-E<sup>2</sup>, 18 ff.

El único ejemplar de la segunda versión de la *Verdadera Tercera parte* (1703), conservado en la Biblioteca Nacional de España (T/6885), ofrece una primera comedia publicada en el taller de Diego López de Haro en la primera mitad del siglo XVIII, diez comedias sin indicaciones tipográficas y con el mismo número de serie de la primera versión y una comedia sin indicaciones tipográficas ni número de serie (Moll 1983: 223). Este ejemplar difiere en su composición con respecto a la versión primera antes referida; sin embargo, la suelta de *La confusión de un jardín* incluida en él es exactamente la misma que la encuadernada en la primera versión, que acabamos de describir. Por tanto, supondría un nuevo ejemplar de la misma edición.

Por su parte, la tercera versión de la *Verdadera Tercera parte* (1703) está formada por comedias impresas en Madrid, Sevilla, Salamanca, Barcelona, Burgos, Valladolid y Valencia, la mayoría de la segunda mitad del siglo XVIII, y por algunas comedias sin indicaciones tipográficas, con el mismo número de serie de las primeras versiones, o sin él (Moll 1983: 223). En el caso de *La confusión*, la suelta conservada en el volumen T/8571 de la Biblioteca Nacional de España presenta número de serie y fue impresa en la Santa Cruz de Salamanca, que pudo funcionar entre 1749 y 1764 (Martín Abad 1986: 147):

[Esquina superior derecha] Num. 26. / COMEDIA FAMOSA. / LA CONFUSIÓN DE UN JARDÍN. / DE DON AGUSTIN MORETO. / Hablan en ella las Perſonas ſiguientes / D.P. en tres columnas, letra cursiva. Filete discontinuo. / JORNADA PRIMERA. [Inicio] *Salen Jusepa con manto, y Vicente en cuerpo. / Vic.* Jusepa? Gran novedad; Santiaguaſe / [Final] La confuſion de un Jardin, / dadle un victor de limoſna. / FIN. Hallaràſe eſta Comedia, y otras de diferentes títulos, en Salamanca en la / Imprenta de la Santa Cruz, calle de la Rua.

4º; A-D<sup>2</sup>, 28 pp.

A estas tres importa añadir, además, una cuarta suelta sin datos bibliográficos también conservada en la Biblioteca Nacional de España (T/55357), aunque exenta y fuera de volumen alguno, cuyos rasgos tipográficos permiten situarla sin dificultades en el ámbito de la imprenta dieciochesca:

COMEDIA FAMOSA. / LA CONFUSIÓN / DE UN JARDIN. / *DE DON AGUSTIN MORETO*. / HABLAN EN ELLA LAS SIGUIENTES PERSONAS. / D. P. en tres columnas, letra cursiva, deparadas por dos grupos de adornos tipográficos. / filete / JORNADA PRIMERA. / Salen Jusepa con manto y Vicente en cuerpo. / Vic. Jusepa? Gran novedad; Santig. / La confusión de un Jardin / dadle un victor de limosna. / FIN

4º; A-D<sup>2</sup>, 28 pp.

Por último, debemos reseñar las ediciones, también sueltas, impresas por José de Hermosilla entre 1725-1738<sup>32</sup> y la publicada por José Padrino, quien trabajó entre 1741 y 1779.<sup>33</sup>

### Conclusiones

El antiguo problema de las falsas atribuciones de nuestro teatro áureo y de las impresiones fraudulentas durante el siglo xvii sale a la luz, una vez más, con la comedia *Haz bien y guárdate* vinculada a Calderón de la Barca. A partir de la suelta conservada en la Biblioteca Nacional y estudiada en el contexto del proyecto ISTAE, nuestro punto de partida, hemos tratado de aclarar su posición en la producción calderoniana, puesto que los calderonistas la habíamos relegado al limbo de las atribuidas falsamente desde que el dramaturgo indicó, en el prólogo de su *Cuarta parte de comedias* (1672), que había sido publicada indebidamente bajo su nombre. Con el objetivo de enfrentarnos a las dudas sobre esta autoría, recurrimos a la estilometría, cuya relevancia en el estudio del corpus dramático del Siglo de Oro ha sido suficientemente demostrada en numerosos trabajos y, de forma más reciente, gracias al proyecto ETSO. Esta herramienta nos permitió averiguar que *Haz bien y guárdate* y *La confusión de un jardín* tenían un extraordinario parecido estilístico, que solo podía explicarse si se trataba de una misma comedia, una circunstancia que, hasta la fecha, no había sido considerada ni en los catálogos antiguos de teatro ni por parte de la crítica moderna, que siempre se había ocupado de las dos piezas por separado como si se tratase de textos dramáticos diferentes. El mismo método nos ayudó a confirmar, sin embargo, que ni Calderón ni Moreto, los dos autores a los que se habían atribuido los títulos en diferentes ediciones, habían escrito la obra.

Ante la novedad que ofrecían estos datos, tratamos de esclarecer cuál fue la vida de esta obra y en qué circunstancias fue impresa, para lo que, como apun-

32. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/10345>. Las fechas de actividad de este impresor están trazadas a partir de la información que ofrece el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español.

33. <https://archive.org/details/A25011516/page/n23/mode/2up>. Las fechas de actividad de este impresor están trazadas a partir de la información que ofrece el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español.

tábamos al principio de nuestro trabajo, vimos la necesidad de combinar los métodos de la bibliografía material con la crítica textual con objeto de desentrañar los problemas editoriales, perceptibles también en nuestro caso, que a menudo presentan las ediciones sueltas de comedias áureas. Esta doble metodología nos ha permitido identificar y ordenar los períodos de publicación de las tres sueltas antiguas de *Haz bien y guárdate*, además de proponer una fecha aproximada para la composición de la comedia original. La ecdótica y el estudio de la materialidad de las ediciones nos han ayudado, asimismo, a señalar los dos momentos precisos de la doble trayectoria editorial en la que se produjeron la primera y segunda atribuciones fraudulentas de autoría y título, que atendían a motivaciones diferentes. No hay duda de que el puesto que Calderón ocupó en los escenarios a partir de 1635 movió a los impresores a hacer un uso indebido de su nombre para asegurar las ventas hacia la mitad del siglo. En el segundo caso, sin embargo, en 1681 el impresor necesitaba sacar a la venta una parte de Moreto, por lo que nuestro tipógrafo no dudó en confeccionar este volumen a base de textos de otros autores de los que modificó, esta vez, no solo el título y el nombre del dramaturgo, sino también los versos finales. Sería interesante, a este respecto, reflexionar sobre la persona de la imprenta ocupada en proponer estos cambios, a veces menores y en otras ocasiones más profundos, pues nos permitiría ahondar en las funciones y formación que los agentes del mercado editorial de la época tuvieron. La doble falsificación sobre un mismo texto cuya autoría y título original desconocemos constituye, además, un ejemplo significativo de la piratería que poblaba el mercado editorial áureo, no solo el referido a las sueltas, formato editorial que, por su extensión, favorecía estas operaciones, sino también el de las partes de comedias de un solo autor no autorizadas.

La suelta de *Haz bien y guárdate* conservada en la Biblioteca Nacional de España y estudiada en el contexto del proyecto ISTAE nos ha ayudado a demostrar, en definitiva, que este tipo de ediciones, cuando son antiguas, pueden haber conservado textos poco conocidos o no estudiados de diferentes dramaturgos áureos, cuyo análisis, desde diferentes perspectivas y combinando disciplinas tradicionales con nuevas herramientas digitales, puede ayudarnos a resolver problemas planteados en el siglo XVII y nunca resueltos desde entonces. Esta investigación permite demostrar que, en suma, *Haz bien y guárdate* no salió de la pluma de Calderón de la Barca y que, con la información que tenemos actualmente, la pieza comenzó a circular impresa en la década de 1640, a la par que su vida editorial fue ampliada desde 1681 al recibir un nuevo título, *La confusión de un jardín*, y una nueva atribución falsa a Agustín Moreto en la línea de las modificaciones que sufrió la primera versión de su *Tercera parte* (1681). Nuestro trabajo colabora, así, con la redefinición del corpus dramático del Siglo de Oro, pues contribuye a engrosar el conjunto de comedias en busca de un autor, pero también con la tarea de volver sobre la posición de determinados dramaturgos en el canon del XVII que, en muchos casos, quedó difuminada por las tropelías del mercado editorial antiguo.

## Bibliografía

- BOADAS, Sònia, y Laura FERNÁNDEZ, “Los títulos de las comedias de Lope de Vega: oscilaciones y cambios de los autógrafos a la imprenta”, *Studia Aurea*, XIV (2020), pp. 163-212, en línea, <<https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.406>>.
- COENEN, Erik, “En los entresijos de las listas de comedias de Calderón”, *Revista de Filología Española*, núm. 69, 1 (2009), pp. 29-56.
- CRUICKSHANK, Don W., “Introducción: Calderón y el comercio español del libro”, en *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, Kassel, Verlag Thiele & Schwarz, 1981, 3 vols., III, pp. 3-15.
- CRUICKSHANK, Don W., “Some Problems Posed by suelta Editions of Plays”, en *Editing the comedia II*, ed. Michael McGaha y Frank P. Casa, Michigan, Michigan Romance Studies, 1991, pp. 97-123.
- CRUICKSHANK, Don W., “Los hurtos de la prensa en las obras dramáticas”, en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2001, pp. 129-150.
- CRUICKSHANK, Don W., “Printed Plays in Early Modern Spain”, en *A maturing market. The Iberian Book World in the First Half of the Seventeenth Century*, ed. Alenxander S. Wilkinson y Alejandra Ulla Lorenzo, Brill, Leiden, 2017, pp. 143-162.
- CUÉLLAR, Álvaro, y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro. 2017-2022*, recurso web, en línea, <<http://etso.es/>>.
- CUÉLLAR, Álvaro, y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *TEXORO: Textos del Siglo de Oro, 2022*, recurso web, en línea, <<http://etso.es/texoro>>.
- DEMATTÈ, Claudia, “Una nueva comedia en colaboración entre ¿Calderón?, Rojas Zorrilla y Montalbán: *Empezar a ser amigos* a la luz del análisis estilométrico”, *Rilce*, XXXV, 3 (2019), pp. 852-874.
- EDER, Maciej, Jan RYBICKI y Mike KESTEMONT, “Stylometry with R: A Package for Computational Text Analysis”, *The R Journal*, VIII, 1 (2016), pp. 107-121.
- FAJARDO, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716, 1717*, en línea, <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/titulos-de-todas-las-comedias-que-en-verso-espanol-y-portugues-se-han-impreso-hasta-el-ano-de-1716-manuscrito--0/>>.
- FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Luis (ed.), Agustín Moreto, *Comedias escogidas de Don Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, Rivadeneyra, 1873.
- FERRER VALLS, Teresa, et al., *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM, publicación en web, en línea, <<http://catcom.uv.es>>.
- GALAR IRURRE, Eva, ed., Pedro Calderón de la Barca, *El convite general (atribu-*

- ción insegura*), Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger (Autos Sacramentales completos de Calderón, 70), 2010.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena (ed.), Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara, *El catalán Serrallonga*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2015.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, Ramón VALDÉS GÁZQUEZ y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, «Una nueva edición (*¿princeps?*) de *El castigo sin venganza*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021), pp. 270-329, en línea, <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.414>>.
- GÓMEZ SÁNCHEZ FERRER, Guillermo, *Del corral al papel: Estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2015.
- Iberian books*, ed. Sandy Wilkinson, Alejandra Ulla Lorenzo, Alba de la Cruz, 2018, en línea, <<https://iberian.ucd.ie/index.php>>.
- KENNEDY, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton, Massachusetts, Department of Modern Languages of Smith College, 1932.
- LA BARRERA, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Rivadeneyra, 1860, en línea, <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/catalogo-bibliografico-y-biografico-del-teatro-antiguo-espanol-desde-sus-origenes-hasta-mediados-del-siglo-xviii--0/>>.
- LOBATO, María Luisa, “Una muestra del negocio editorial en los siglos XVII y XVIII: los *Jardines amenos* y la *Tercera parte* de Comedias de Moreto”, en prensa.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, “*La conquista del alma* y *El vencimiento de turno*: dos comedias atribuidas, pero no atribuibles, a Calderón”, *Anuario calderoniano*, núm. 4 (2011: *Teología y comedia en Calderón*, coord. Ignacio Arellano Ayuso, Juan Manuel Escudero Baztán), pp. 217-239.
- MAGGI, Eugenio (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *El mejor padre de pobres: atribuida a Pedro Calderón de la Barca*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València (Colección Parnaseo), 2014.
- MARTÍN ABAD, Julián, “Series numeradas de la Imprenta Salmantina de la Santa Cruz”, *Salamanca: revista de estudios*, núm. 20-21 (1986), pp. 147-200.
- MEDEL, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos, y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora, 1735, en línea, <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/indice-general-alfabetico-de-todos-los-titulos-de-comedias-que-se-han-escrito-por-varios-autores-antiguos-y-modernos-y-de-los-autos-sacramentales-y-alegoricos-asi-de-d-pedro-calderon-de-la-barca-como-de-otros-autores-clasicos-este-indice-y-todas-las-comes/>>.
- MOLL, Jaime, *Repertorio de impresos españoles perdidos e imaginarios. Tomo I, Recopilado por el Departamento de Bibliografía de la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Instituto Bibliográfico Hispánico, 1982, pp. 289-329.

- MOLL, Jaime, “Sobre las ediciones del siglo XVIII de las partes de comedias de Calderón”, en *Calderón: actas del “Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro” (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, dir. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Anejos de la revista *Segismundo*, 6), 1983, 3 vols., I, pp. 221-234.
- MOLL, Jaime, “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro”, en *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2011.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., “La atribución del tercer acto de *La venganza de Tamar* a Calderón. Cuestiones de estilo”, en *Tirso de Molina: Textos e Inter-textos. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO y la Universidad de Parma (Parma, 7-8 de mayo de 2001)*, ed. Laura Dolfi y Eva Galar, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsiianos, 2001, pp. 215-230.
- PEREA-RODRÍGUEZ, Óscar, *Edición de Las mocedades del Cid (Jerónimo de Cáncer) publicada espuriamente como Las travesuras del Cid (y atribuida a Agustín Moreto)*, UC Santa Bárbara, eHumanista, 2009.
- REICHENBERGER, Kurt, y Roswitha REICHENBERGER, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung/Manual Bibliográfico Calderoniano*, Kassel, Verlag Thiele & Schwarz, 1979, 3 vols., I.
- RICO, Francisco (dir.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, al cuidado de Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2001.
- RIVERA SALMERÓN, Esperanza, “Problemas de atribución y crítica textual de la comedia *Cautelas son amistades*: Godínez frente a Moreto”, *Philobiblión: Revista de literaturas hispánicas*, núm. 4 (2016), pp. 61-88.
- RODRÍGUEZ, Alberto (ed.), Jerónimo de Cáncer, *Las mocedades del Cid*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Madrid-Fráncfort del Meno, Universidad de Navarra, Iberoamericana-Vervuert, 2003, IV, pp. 31-123.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, “Una comedia de santos atribuida a Calderón: *El mayor padre de pobres*”, *Etiópicas*, núm. 11 (2015), pp. 109-125.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, “Otra comedia del Siglo de Oro en busca de autor: *Satisfacer callando* o *Los hermanos encontrados*”, *Studia Aurea*, X (2016) pp. 393-10, en línea, <<https://raco.cat/index.php/StudiaAurea/article/view/315230>>.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Los celos de Rodamonte*, ed. Manuel Delicado Cantero, Ana Isabel Zapata-Calle y Elena Marcello, en *Obras completas. Volumen II. Primera parte de comedias*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro Clásico, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, coord. del volumen Juan José Pastor Comín, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 445-586.
- SZMUK-TANENBAUM, Szilvia E., y S. Zalin MACKENZIE, “Where Comedias Sueltas Go to Be Discovered”, *Bulletin of the Comediantes*, LXXIII, 1 (2021), pp. 13-32.
- ULLA LORENZO, Alejandra, et al., *Impresos sueltos del teatro antiguo español: base*

- de datos integrada del teatro clásico español*. ISTAE, publicación en web, en línea, <<http://istae.uv.es>>.
- URZÁIZ, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- VACCARI, Debora, “De *La confusión de una noche* a *La confusión de un jardín*: Moreto reescribe a Castillo Solórzano”, en *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, ed. Valentina Nider, Trento, Università di Trento, 2012, pp. 161-169.
- VÁZQUEZ ESTÉVEZ, Margarita, *Comedias sueltas: sin pie de imprenta en la Biblioteca del “Institut del Teatre”*, Kassel, Reichenberger, 1987.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, “Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España”, *Criticón*, núm. 62 (1994), pp. 57-78.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, “Cómo Calderón desplazó a Lope de los aposentos: un episodio temprano de ediciones espúreas”, en *Calderón: innovación y legado: actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*, dir. Germán Vega García-Luengos e Ignacio Arellano, Nueva York, Peter Lang (Serie Ibérica, 36), 2001, pp. 367-384.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, “El Calderón apócrifo”, en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, 2 vols., I, pp. 887-904.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, “Imitar, emular, renovar en la comedia nueva: *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, reescritura “calderoniana” de *Las almenas de Toro*”, *Anuario Lope de Vega*, XI (2005), pp. 243-264.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, “Las reivindicaciones de autoría en los paratextos del teatro español del Siglo de Oro”, en *Le paratexte théâtral face à l’auctoritas: entre soumission et subversion. Regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, ed. Sandrine Blondet y Marc Vuillermoz, Chambéry, Éditions de l’université de Savoie, 2016, pp. 177-195.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, “Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)”, *Talia. Revista de estudios teatrales*, núm. 3 (2021), pp. 91-108, en línea, <<https://doi.org/10.5209/tret.74625>>.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, “La subida al trono de Felipe IV en una comedia de 1621. Viejos métodos y recursos últimos para esclarecer atribuciones en el teatro aurisecular”, en *Actas del Congreso extraordinario de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO), Colorado State University (3-5 de noviembre de 2021), Colorado*, en prensa.

- WILSON, Edward M., "An early list of Calderon's Comedias", *Modern Philology*, LX, 2 (1962), pp. 95-102.
- WILSON, Edward M., "Comedias sueltas: a bibliographical problema", en *The Comedias of Calderón. A facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey with textual and critical studies*, ed. Don W. Cruickshank y John E. Varey, Londres, Tamesis, 1973, 19 vols., I (*The textual criticism of Calderón's comedias*, ed. Edward M. Wilson y Don W. Cruickshank), pp. 211-219.
- WILSON, Edward M., y Don W. CRUICKSHANK, *Samuel Pepy's Spanish plays*, Londres, The Bibliographical Society, 1980.





# Garcilaso de la Vega y la tertulia napolitana del obispo *monsignor* de Catania<sup>1</sup>

Gáldrick de la Torre Ávalos

Universitat de Girona  
galdric.t.a@gmail.com

Recepción: 26/05/2022, Aceptación: 26/09/2022, Publicación: 31/12/2022

## Resumen

El presente artículo aborda la relación de Garcilaso con la tertulia del obispo *monsignor* de Catania, cuya localización se logra situar en Nápoles durante el tiempo en que residió allí el poeta de Toledo. El interés por una concepción clasicista del petrarquismo en un grupo poético del que formaron parte Bernardo Tasso, Luigi Tansillo y Antonio Sebastiano Minturno, quienes posiblemente fueron miembros destacados de la red clientelar de la marquesa de la Padula María de Cardona, sirve para contextualizar, desde un punto de vista histórico y sociológico, el contenido del soneto XXIV de Garcilaso.

## Palabras clave

Garcilaso de la Vega; Luigi Tansillo; Bernardo Tasso; Antonio Sebastiano Minturno; María de Cardona; Giovanni Andrea Gesualdo; obispo de Catania.

## Abstract

*English Title.* Garcilaso de la Vega and the Neapolitan literary circle of the Bishop of Catania. This article deals with Garcilaso's relationship with the gathering of the Bishop Monsignor of Catania, whose location can be placed in Naples during the time the poet from Toledo lived there. The interest in a classicist conception of Petrarchism in a poetic group that included Bernardo Tasso, Luigi Tansillo and Antonio Sebastiano Minturno, who were possibly prominent members of the patronage network of the Marchioness of

1. Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación PID2019-107928GB-I00 («Garcilaso de la Vega en Italia. Clasicismo horaciano») financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Padula Maria de Cardona, serves to contextualize, from a historical and sociological point of view, the content of Garcilaso's sonnet XXIV.

### Keywords

Garcilaso de la Vega; Luigi Tansillo; Bernardo Tasso; Antonio Sebastiano Minturno; María de Cardona; Giovanni Andrea Gesualdo; Bishop of Catania.

La tertulia del obispo de Catania, de ubicación incierta, resulta muy reveladora del contexto histórico y sociológico en que surgió el clasicismo de la obra última de Garcilaso.<sup>2</sup> Acerca de la localización de esta tertulia, la crítica, que no ha prestado en exceso atención a la existencia de este cenáculo reunido alrededor de (muy probablemente) Marino Ascanio Caracciolo, ha tendido a situarla, o bien en Ná-

2. Sobre la identidad del obispo de Catania, se ha especulado con la posibilidad de que pudiera tratarse de Luigi Caracciolo, primo de Giulio Cesare Caracciolo, amigo de Garcilaso, a quien el poeta dedicó su célebre soneto XIX, o de Nicola Maria Caracciolo, "che fu poi vescovo di Catania dal 1537 al 1567" (véase, respectivamente, Fosalba 2009: 88, y De Frede 1960: 155, n. 1). Considerando que las menciones al obispo en el epistolario de Minturno (1549), sobre las que se volverá más adelante, también en lo relativo a su cronología, se remontan hasta 1534, parece poco probable que el obispo al que se hace referencia se tratase de Nicola Maria Caracciolo, de quien Caccamo (1976) afirma que heredó el obispado después de que su tío Marino Ascanio abdicase a su favor: "Quando lo zio Marino Ascanio abdicò in suo favore, gli succedette nell'amministrazione della sede vescovile di Catania, quasi un feudo della sua famiglia, essendo stata precedentemente occupata anche da suo fratello Luigi"; más lógico, aunque todavía por demostrar, sería, pues, que se tratase de su tío, el ya citado Marino Ascanio, conocido diplomático perteneciente al círculo imperial de Carlos V, de quien, se dice, no pisó nunca su diócesis, o del hermano Luigi Caracciolo, sobrino del anterior, a quien Marino, su tío, confió temporalmente también la administración del obispado (sobre Marino Ascanio, véase De Caro 1976). Recientemente, Fosalba (2021) ha vuelto sobre la cuestión posicionándose esta vez a favor de la figura de Marino Ascanio, para lo que aporta argumentos dignos de estima (véase el apartado que refiere a "La tertulia napolitana en torno a los Caracciolo").

poles, sin argumentarlo,<sup>3</sup> o bien en Sicilia, dado el origen del obispado y la relación de *monsignor* con el poeta y teórico de la literatura Antonio Minturno, quien, durante el tiempo en que Garcilaso vivió en Nápoles, se encontraba residiendo en la isla al servicio de la familia Pignatelli.<sup>4</sup> La correspondencia del autor del *De poeta* con sus amigos napolitanos, jóvenes patricios y hombres de corte como él, así como el hecho de que antes del Concilio de Trento los obispos no estuvieran obligados a vivir en sus respectivas diócesis (Fosalba 2009: 88), demuestra que, efectivamente, la tertulia del obispo de Catania se encontraba en Nápoles, como se suponía, según acabamos de ver, aunque no se había constatado.

La carta que da cuenta de la existencia de la tertulia del obispo se encuentra en el epistolario de Minturno (1549: 31r-32v); está dirigida a su amigo el napolitano Ferrante Como (carta núm. 20, lib. II), al que Minturno había intentado ayudar, sin éxito, procurándole algún oficio en la corte de la marquesa de la Padula y de la condesa de Colisano, personajes, como veremos, muy vinculados a este círculo.<sup>5</sup> La negativa de las dos damas desata el enfado del poeta: “Perche tanto sdegno m’è contra loro nell’animo venuto, che’io non so quando possa loro scrivendo l’usato stile per inanzi tenere”, motivo por el que Minturno se concentra ahora en hacer lo propio recurriendo esta vez a la condesa de Borrello. Pasando a asuntos más agradables, Minturno alude a dos sonetos suyos que ha enviado a Como para que se comenten en esa “docta academia”, dice, reunida diariamente en casa de *monsignor* de Catania, donde encontramos también a los poetas Luigi Tansillo y Bernardo Tasso, los otros dos a los que Garcilaso menciona, con Minturno, en el soneto que escribe a María de Cardona:

Che quelli duo sonetti i quali io di qui ui mandai non per mia elettione, ma per vostro sodisfacimento, sieno stati si commandati da quella *dotta academia*, che in casa di Monsignor di Cathania di varie cose, *ogni di ragiona*, non tanto mi si fa prendere à grado: percio che egli non mi par poco da si lodati ingegni tanto di laude venirmi; quanto m’empie di maraviglia, che di tanti e si alti spiriti non sia stato alcuno, il quale i miei componimenti à vile tenesse, essendo quelli di niuno o di pocho pregio; & havendo in costume gli humani ingegni de l’altrui cose dispre-

3. “A Napoli, oltre che essere accolto nel circolo pontaniano, che dopo la morte di Sannazaro si dava appuntamento in casa di Scipione Capece, egli frequentava anche un altro raduno letterario in casa di ‘monsignor di Catania’: vi convenivano anche Bernardo Tasso, Marco Antonio Epicuro, il Tansillo ed altri. Di questo circolo parla il Minturno, che certamente fu amico ed estimatore del Filocalo” (De Frede 1960: 154).

4. Véase Fosalba (2009: 88), que, sin negar la posibilidad de que dicha tertulia pudiera darse en Nápoles, no descartaba tampoco su localización siciliana.

5. Sobre la relación de Minturno con las dos damas napolitanas, se remite al contenido de la correspondencia del libro VII de sus ya citadas *Lettere*, donde el editor Federico Pizzimenti reúne la mayor parte del conjunto de epístolas que Minturno les dirigió por estas fechas, entre las décadas de 1530 y 1540. Véase también Tallini 2020 (*passim*), que, recurriendo igualmente a las *Lettere*, aborda, por extenso, la relación de Minturno con la marquesa de Cardona, especialmente con motivo de sus poemas encomiásticos.

ggiare, per appregiar troppo le sue. *Dirò il vero, i nomi soli mi spauentano, il [Iacopo] Celano,<sup>6</sup> il Toscano,<sup>7</sup> il [Bernardo] Tasso. Che diremo de l'Epicuro [Marcantonio] e del [Luigi] Tanzile? uoi non me ne fate parola; E sono pur questi di nobil fama. Del Philocalo [da Troia] non ho maraviglia che tacciate perciò che egli nudrito nel grembo de le piu dotte & antiche Muse, & con l'ali di quelle à guisa di Cygno leuato à uolo, non ha cura di queste uolgarì [la cursiva es mía].<sup>8</sup>*

La carta que Minturno dirige a Ferrante Como, aunque carece de fecha, cabe situarla, no obstante, en 1534; por varias razones: la primera, porque se sitúa entre dos cartas fechadas ese mismo año (si bien es cierto que el orden cronológico del epistolario de Minturno es relativo y, por tanto, no constituya

**6.** Latinizado como Jacobus Caelanus, aparece en el f. 34 del manuscrito de la Biblioteca Vaticana, perteneciente a Angelo Colocci, ms. Vat. Lat. 2836 (véase Fosalba 2019: 61).

**7.** Probablemente se trate de un error de impresión, puesto que, por cuestiones de cronología y espacio, “difícilmente pueda tratarse de Johannes Mathaeus Toscanus, editor de los *Carmina Illustrium poetarum Italarum*, I, Lutetiae, 1546...” (Fosalba 2019: 61, n. 81); lo más lógico, por el contrario, es que Minturno esté refiriéndose a Giovanni Bernardino Fuscano (Fosalba 2019: 61), poeta activo en Nápoles por estas fechas, escritor de la lengua vulgar y autor de las *Stanze sopra la bellezza di Napoli* (Roma, Antonio Blado, 1531). Durante los años 20 y comienzos de los años 30, Fuscano estuvo en contacto con distintos círculos literarios napolitanos, entre los cuales el de los Ávalos en Ischia, especialmente con la duquesa de Francavilla Costanza d’Avalos, a quien dedicó su *Paraphrasi nel quinquagesimo psalmo* (Napoli, Mattia Canzer, 1532). Por otro lado, se le vincula también al cenáculo petrarquista de Minturno y Gesualdo de mediados de los años 20, la “quasi academia”, revelada por Fosalba (2016), a la que Minturno hace alusión en su epistolario y sobre la que se volverá más adelante por su relación con la tertulia del obispo. En lo referido a la corte de los Ávalos en Ischia, al mecenazgo y a su actividad asociada al desarrollo y promoción de la literatura en lengua vulgar, se remite a Torre Ávalos (2016, 2017, 2018 y 2019), así como al apartado dedicado a “Los Ávalos” en (2020). Sobre Fuscano, se reenvía a la tesis de Cristiana Anna Adesso (2005), cuya introducción aborda esta relación de Fuscano con los distintos ambientes literarios de la Nápoles virreinal.

**8.** A la nómina de escritores allegados a la figura del obispo, podría añadirse también la de los escritores Mario Galeota y Giulio Cesare Caracciolo, ambos amigos de Garcilaso, a los que el poeta dirige varias de sus composiciones, y pertenecientes también al ambiente de la corte virreinal (véanse, a tal respecto, los documentos de Gallego Morell 1976, años 1534-1535). En el caso del primero, es lo que parece que se desprende de la citación conjunta, de los versos del obispo y de Mario Galeota, en los *Paradossi, cioè sentenze fuori del comun parere*, de Ortensio Lando, donde ambos aparecen descritos como autores bilingües capaces de escribir hábilmente en las dos lenguas, latina y vulgar, y de hacerlo siguiendo el modelo de los géneros clásicos: “riescono facilmente per cantar gesti eroici, per comporre comedie, scrivere tragedie, far dialogi, trattar cose sacre e anche tradurre di una lingua in l'altra”. La presencia del clasicismo en la obra del obispo y de Mario Galeota resulta interesante por cuanto veremos en las siguientes páginas se adecúa al perfil de escritor bilingüe, con una visión del petrarquismo interesada en la relación del *Canzoniere* con la doctrina de los autores clásicos, que es la que parece caracteriza a los escritores cortesanos de la Nápoles de la década de 1530 y en particular a los que forman parte del entorno social y literario del obispo. Sobre la relación de Caracciolo y el obispo, se debe, sin duda, a vínculos familiares. Para todas estas cuestiones que refieren a la vinculación de los poetas Galeota y Caracciolo con la figura del *monsignor*, véase Fosalba (2021), concretamente el apartado referido a “La tertulia napolitana en torno a los Caracciolo”. Es también del texto de la Dra. Fosalba, a quien agradezco me facilitara el manuscrito de su artículo, del que extraigo la cita de Ortensio Lando (244, n. 26).

un indicio del todo fiable); y la segunda, porque se menciona en ella la publicación reciente del comentario petrarquista de Gesualdo (Venezia, Da Sabbio e fratelli, 1533), también objeto de discusión de dicha tertulia, lo que, por fuerza, obliga a no posponer su datación hasta 1535:

Che la spositione del Gesualdo mio sia riputata da tutti la migliore di quante se ne sono scritte sopra le rime del Petrarca, forte me ne rallegro, parendomi che questo giuditio agguagli la mia speranza. Ma percio che non fu cosa mai sì perfetta, che non hauesse riprenditori ; A grado mi sia che mi scriuiate s'alcuno è che la riprenda, e di che, e per qual cagione.

Otra carta del epistolario de Minturno (núm. 5, lib. I: ff. 4r-6r), en la que se menciona por primera vez al obispo de Catania, al que el teórico —a diferencia de la carta anterior— acaba de conocer, y donde se termina por demostrar que su tertulia se encontraba en Nápoles, dirigida a Lucio Camillo Scorziano, otro amigo suyo vinculado al cenáculo del obispo, señala que la epístola a Ferrante Como hubo de escribirse con posterioridad al 20 de abril de 1534, fecha de la carta que Minturno dirige a Scorziano, igual que la de Como, también desde Messina. A esto se debe tanto la localización y la fecha del remite de la carta a Scorziano como la diferencia principal entre una y otra: el contenido de la carta que Minturno escribe a Scorziano revela la primera toma de contacto del poeta con el obispo de Catania, mientras que en la epístola dirigida a Como, quien forma parte también del círculo literario de *monsignor*, Minturno muestra estar ya plenamente al corriente de la existencia de su tertulia. En la carta a Scorziano, además, se menciona como un hecho reciente la entrada de Tasso al servicio del príncipe de Salerno, de cuya “buona fortuna trovata” Minturno se alegra, por lo que conviene situar este acontecimiento, como apunta Torre Ávalos (2016: 388), entre finales de 1533 y comienzos de 1534, antes de que Minturno reciba la noticia. En la carta a Scorziano, Minturno empieza refiriendo a la lentitud en la respuesta del amigo, que, impedido por una enfermedad, había tardado en escribirle, y es poco más adelante cuando le pide que, por mediación de él, que se encontraba en Nápoles, le haga llegar el siguiente mensaje al obispo de Catania, que supuestamente, por tanto, se encontraba también allí: “A’ Mon.S. di catania bacio l’honorata mano, che tra suoi seruidori, i quali da lui sono cortesemente chiamati amici, à tenermi comminci”. Luego añade que “Quel che à S. S. ho proferto, è presto: è piacera forse à Dio che fuori di questi scogli io *u’habbia in Napoli à riuedere. Io non desidero altro notte, è giorno, sì come apertamente n’ho scritto al [Ferrante] como*”, haciendo un bonito elogio de la amistad a propósito del ocio literario que Minturno compartía con sus amigos en Nápoles, con Ferrante Como y Scorziano, a los que ahora echa de menos y a través de cuya mediación se relaciona con la tertulia del obispo, en tanto los dos amigos, igual que los poetas antes mencionados, formaban parte también de ella, como demuestra, hemos visto, el contenido de sendas cartas que Minturno les escribe.

De lo abordado hasta el momento se extrae, así: 1) que la docta academia del obispo de Catania se encontraba activa en Nápoles por estas fechas, a mediados de la década de 1530 y sobre todo en 1534, cuando Minturno escribió las epístolas a Ferrante Como y a Scorziano; y 2) que de ella, además de estos dos amigos suyos, habrían formado parte también otros personajes, vinculados al ámbito de la corte, a los que Minturno parece tener en alta consideración: Bernardo Tasso, Luigi Tansillo, Giovanni Filocalo da Troia, Marcantonio Epicuro y los demás poetas mencionados en esas cartas que el escritor dirige a sus dos amigos (junto a la presencia, bastante probable, de Mario Galeota y Giulio Cesare Caracciolo, personajes cercanos a Garcilaso). Por su parte, la participación de Minturno, que se encontraba en Messina, en la academia napolitana del obispo se habría dado virtualmente: por un lado, a través de la correspondencia con sus amigos napolitanos (entre los cuales, Como y Scorziano), que leían sus poemas en el seno de la docta academia y que mediaron en su relación con el obispo; y por otro, en el plano ideológico, a través de la presencia, también virtual, de Gesualdo, amigo y discípulo suyo, cuyo comentario al *Canzoniere* de Petrarca, leído en casa del obispo (como se aprecia en la epístola a Como), se nutre continuamente y sigue el mismo enfoque clasicista que el diálogo minturniano *Accademia*,<sup>9</sup> una obra perdida de Minturno en la que el poeta, en este caso

9. Se trata de un diálogo distinto al *Carafiano*, ambientado supuestamente en la villa de Andrea Carafa, puesto que Minturno afirma haberlo perdido, el diálogo *Accademia*, entre 1527 y 1529, cuando se trasladó a Ischia a causa del brote de peste que se extendió por Nápoles: así lo revela en varias cartas, entre las cuales una dirigida al vicescanciller del consejo de Aragón Miguel Mai, con fecha del 5 de enero de 1541, escrita desde Nápoles (carta núm. 13, lib. III: ff. 45r-46v): “L’Ardoino non so come prometterle potuto habbia l’Accademia: la quale perduta fu prima, che compiuta: percio che quella opera da me adombrata, quando havea ad esser dipinta de suoi colori, nella peste di questa città, che fo da xxvii à xxix, si perdè” (sobre la relación de Minturno con Miguel Mai, véase Bellsollell 2010: 139-178); la desaparición de la *Accademia* fue completa, mientras, por otro lado, Minturno sí conservaba partes del *Carafiano*, como pone de manifiesto en una carta suya enviada a Scipione d’Arezzo del 29 de septiembre de 1533 (carta núm. 17, lib. IV: ff. 67v-68r): “Chiedete ch’io ui mandi quel Dialogo ch’io scrissi nella villa Carafiana, onde egli ha il nome, come voi dite, de l’antica campagna. Io mi studierò di soddisfare al vostro disio in uno di questi duo modi. S’io trovarò tra quei pochi fasci delle scritture mie, che meco di casa in Napoli, e quindi in Sicilia portai, il vecchio e primo essemplio, del quale gran parte mi rimembra che voi mi trascriveste, il ui manderò come egli si trouerà. Se quello rimase fra libbri, ch’io lasciai in Gaeta (perche niuno ne portai se non alquanti Greci e Latini di picciolo uolume) darò opera che ui si trascriva. Il che sara malageuolissimo. Conciosia cosa che qui habbiamo troppo inopia di scrittori”. Por último, aunque es muy probable que exista cierta relación en el contenido de las ideas expresadas en uno y otro, fruto de la doble condición de poeta y teórico de la literatura latina y vulgar de Minturno, quien establece siempre analogías entre las dos tradiciones literarias, no parece probable que la *Accademia* sea un esbozo original del *De poeta* de Minturno, si tenemos en cuenta que en la misma carta donde refiere a Miguel Mai la pérdida del diálogo menciona también el *De poeta* como una obra distinta (f. 45v) y su voluntad de no retomar el diálogo perdido dada la situación que el vulgar atravesaba en los años 40 (aunque sabemos que finalmente se arrepentirá y en 1564 acabará publicando el *Arte poetica*). Ello no implica, por otro lado, como apuntaba, que, en un plano ideológico, la *Accademia* pudiera ser el germen del tratado minturniano-

teórico de la literatura vulgar, analizaba las fuentes clásicas y la doctrina antigua encerrada en los versos de Petrarca, poniendo así de manifiesto su propia concepción clasicista del petrarquismo que habría transmitido a algunos de sus discípulos, entre ellos, Gesualdo.<sup>10</sup>

Otra carta, dirigida también a Scorziano, fechada en Messina el 15 de octubre de 1538, refiere una vez más a este grupo de amigos con los que Minturno se cartea desde Sicilia y con los que trata insistentemente, desde la distancia, de mantenerse presente en Nápoles (carta núm. 4, lib. I: ff. 2r-4r). De nuevo, Scorziano se excusa por su tardanza, motivo por el que Minturno le aconseja, otra vez, a él y a sus amigos, hacer los envíos desde casa del virrey, donde, parece, la comunicación es más fluida:

*Gia ui dimostrai* piano & ispedito camino da mandarmi le vostre lettere, quando *io ui scrissi*, che in Napoli in casa delo Illustris. S. Vice Re di questo Regno ha sempre persona, la quale sia buon mezzo ad inuiarmi sicuramente quanto uoi con gli altri amici mi scriuerete. Per questa uia il *como* [Ferrante] & alcuni de gli amici, che costì si ritrouano, souente mi scriuono. Così fosse destro è largo il *sentiero* alle mie lettere, poi che elle sono in Napoli peruenute, perció che di qui in fin' à cotesta città non trouano alloro andare il uarco impedito, che uene mandarei tante, che 'l vostro desio uinto ne remarrebbe.

Poco más adelante le pide ayuda a propósito de la interpretación de un pasaje virgiliano sugiriéndole que recurra a “alcuno di tanti Spiriti gentili, i quali pieni d'ingegno e di doctrina sogliono in Napoli fiorire”, y le manda “quel che n'ho da *duo greci ispositori* imparato” para concluir, una vez más, expresando su deseo de volver a Nápoles, donde se encuentran sus amigos.

El hecho de que en esta ocasión no se especifique el círculo de poetas y de estudiosos que se encontraban en casa del obispo de Catania haría pensar que, tal vez, el grupo se hubiese ya disuelto. Con todo, la ayuda que pide Minturno para la interpretación del pasaje virgiliano asociado al estudio de las fuentes revelaría, de nuevo, el interés de este grupo de amigos, entre los que se hallaba Scorziano, reunido poco tiempo ha en casa del obispo de Catania, tanto por la literatura vulgar, Petrarca sobre todo, al que Minturno menciona al final de la carta, y su relación con la tradición clásica —interés manifiesto en la elevada consideración del grupo hacia el comentario petrarquista de Gesualdo—, como,

---

no, dado que las teorías suyas, aunque se publicaron, respectivamente, en los años 50 y 60, con el *De poeta* y el *Arte poetica*, tienen, no obstante, sus orígenes en los años 20 y 30, encontrándose ya por entonces en un estado de evolución bastante avanzado (sobre estas cuestiones me remito a D'Alessandro 2005, Fosalba 2019: 125-169, y Tallini 2020).

10. Véase, en este sentido, D'Alessandro (2005), que, a partir de las alusiones continuas del comentario de Gesualdo, reconstruye parte del contenido de la *Accademia* minturniana vinculándola a su muy posteriormente publicada *Arte poetica*. Sobre Gesualdo y su comentario petrarquista, se remite a Belloni (1980) y Burgassi (2012).

en general, por la relación intertextual que prima entre las distintas tradiciones literarias, algo que vendría a poner de manifiesto esta otra carta de Minturno con el propósito de aclarar el contenido de unos versos sacados de las *Geórgicas* (I, 276-278): «Ipsa dies alios alio dedit ordine luna, / Felices operum quintam fuge: pallidus orcus / Eumenidesque satae...».

Por otro lado, la presencia de Scorziano —quien formó parte del círculo del obispo— vinculada ahora a la de Tasso, Tansillo, Epicuro y Filocalo da Troia —quienes, hemos visto también, asistieron a su tertulia—, haría pensar que parte del grupo literario integrante en los años 20 de la “quasi academia” que Minturno se encontró al volver a Nápoles en 1525, se reuniese ahora, en los años 30, en casa del obispo de Catania.<sup>11</sup> Prueba de la conexión entre estos dos grupos sería la participación de Scorziano tanto en uno como en otro.<sup>12</sup> Con respecto a la academia napolitana de los años 20, se trata de un círculo literario formado por los amigos de Minturno (entre los cuales Scorziano, Gesualdo pero también Andreas Cossa), al que el poeta de Traetto transmitió su particular visión clasicista del petrarquismo, en forma de lecciones, entre 1525 y 1527 (Tallini, 2020); una visión interesada en la relación del *Canzoniere* de Petrarca con la doctrina de los autores grecolatinos y por la forma en que el poeta de Arezzo representó literariamente, sirviéndose de los recursos de la elocución, en especial de imágenes poéticas (d’Alessandro, 2005), sus conocimientos en historia, filosofía, teología y literatura clásicas. El interés del grupo napolitano de los años 20 por la obra de Petrarca vista a través de la perspectiva minturniana, que entraña el análisis de las fuentes petrarquistas a la luz de los autores clásicos —cómo Petrarca representó su doctrina— explicaría que se gestaran dentro de este am-

**11.** Este grupo napolitano de los años 20 —ya activo cuando, hacia 1525, Minturno se trasladó a Nápoles, donde se encontró con “non pochi studiosi de la nuova lingua [...] ragunati quasi in accademia” (véase la carta que Minturno envía desde Messina a Giovanni Guidiccioni el 10 de mayo de 1529, carta núm. 1 del segundo libro de *Le Lettere*: ff. 15v-17v), momento este en que “comminciai à ragionare con loro delle cose del Petrarca”— es el mismo al que Minturno (dos años más tarde) defiende, en carta escrita desde Palermo y dirigida también a Giovanni Guidiccioni, ante las acusaciones “venenose” de aquellos quienes a la sazón afirmaban que los napolitanos no sabían escribir en la “toscana favella” (carta núm. 2, lib. II: ff. 17v-19r): “Di quelli che in Napoli scriuono (perche in niun'altra città sono piu scrittori di questo moderno idioma) posso ben questo affermare, nelle cose del Petrarca e del Boccaccio non pochi haver posto tanto di studio, quanto ciascuno altro che in questi tempi dar sene possa vanto. Ne uoce alcuna ne maniera di parlare hauer quelli usata; che questi non habbiano in charta notata per alfabeto e per lunga usanza nella memoria Infin' a qui io ho stimato non altronde, che da costoro la uera fauella, che ne' uersi e nelle prose usar debbiamo, potersi apparare”. En cuanto a la constitución del grupo, antes de la llegada del teórico de Traetto, es muy probable que tuviese lugar a comienzos de los años 20, si tenemos en cuenta que Gesualdo, que formaba parte de él, empezó a escribir su comentario sobre Petrarca en 1522 (véase D’Alessandro 2005: 616).

**12.** Para la relación de Scorziano con el grupo napolitano de los años 20, véase Fosalba (2016), quien lo añade en la nómina de escritores y estudiosos entre los que destacan también Andreas Cossa y el ya mencionado Gesualdo.

biente literario las dos obras antes mencionadas: la *Accademia* de Minturno, que constituiría el trasunto ficticio de aquellas reuniones, y la *Spositione* de Gesualdo, ese «parto de elefante», como lo llama Minturno, en el que habrían quedado consignadas todas las lecturas del *Canzoniere* que, basadas en este enfoque clasicista, se produjeron en el seno de la academia minturniana.<sup>13</sup> De ahí las constantes remisiones con las que Gesualdo conecta su comentario petrarquista a la obra teórica de Minturno, su maestro, y las referencias, también constantes, a la academia napolitana de los años 20 a partir de las locuciones «nostri accademici» y «la nostra accademia» que se desparraman a lo largo del comentario.

Sobre la relación histórica de Scorziano con la academia petrarquista de Minturno de mediados de 1520 y la tertulia del obispo de Catania, a propósito de cuanto se dijo acerca de la participación de ciertos amigos de Minturno en los dos grupos literarios y de la particular visión clasicista del petrarquismo que Minturno transmitió al primero, es altamente probable que este interés del grupo napolitano de los años 20 por la ascendencia clásica de la obra de Petrarca hubiese pervivido en los años 30, en las reuniones en casa del obispo, gracias precisamente a esta participación de los amigos, discípulos, de Minturno que, como Scorziano, durante la década anterior, recibieron sus lecciones sobre petrarquismo. A tal hipótesis contribuiría, por un lado, además de la presencia de Scorziano, la propia relación, vía epistolar, de Minturno con el círculo literario del obispo, mediada por la correspondencia con los amigos (como hemos visto en los casos de Como y Scorziano); y, por otro, la participación, también virtual, de Gesualdo, cuya *Spositione* de la obra de Petrarca, como se refirió, fue altamente apreciada en el contenido de aquellas reuniones en las que se encontraban, recordemos, Bernardo Tasso y Luigi Tansillo.<sup>14</sup>

13. En una carta escrita a Miguel Mai desde Nápoles el 5 de enero de 1541, Minturno (1549: 45r y ss.) dice que en la *Accademia* quiso mostrar cuanto valieron Petrarca y Boccaccio «di dottrina & d'eloquentia [...] e come tutte le belle figure e maniere del parlare, si trouino così in questa nostra, come nella Greca, e nella Latina fauella» (46r). Véase también, a tal respecto, Tallini 2020 : 33. De la utilidad de la poesía de Petrarca, gracias a la sabiduría encerrada en sus versos, y del placer que nace de su elocuencia, conforme con la consigna del *prodesse et delectare*, habla también Gesualdo, influido por las ideas poéticas de Minturno, en la introducción a su *Spositione*, apartado «L'utilitate» (no me ha sido posible consultar la *princeps*, salida de las prensas de Nicolini y hermano da Sabbio, por lo que remito a la edición veneciana de Giglio 1553). El mismo Gesualdo, en la carta dedicatoria a María de Cardona, alude a falta de comentarios petrarquistas basados en este enfoque (el de Minturno) orientado al análisis de las fuentes (Burgassi 2012: 172). Véase también D'Alessandro que, como se apuntó anteriormente, trata también de este interés del grupo por la forma en que Petrarca canaliza en sus versos la doctrina de los autores antiguos, en su caso asociando el contenido del comentario petrarquista de Gesualdo con la perdida *Accademia* minturniana gracias a los constantes reenvíos que el primero vierte en su comentario a la obra teórica de Minturno.

14. «Che la spositione del Gesualdo mio sia riputata da tutti la migliore di quante se ne sono scritte sopra le rime del Petrarca [dice Minturno, cito de nuevo, en su ya comentada epístola a Ferrante Como, donde se menciona a los dos poetas], forte me ne rallegrò, parendomi che questo giuditio agguagli la mia speranza» (f. 32r).

No cabe descartar, así, que la tertulia del obispo de Catania, dentro del panorama literario de la Nápoles de 1530, como muestran todos estos indicios asociados a la relación con Minturno, hubiese servido para preservar durante esta década el interés de estos escritores que a la sazón se encontraban en Nápoles, normalmente asociados al espacio social e ideológico de la corte, por el fenómeno del petrarquismo y su ascendencia clásica, sobre el que Minturno había teorizado, creando una escuela de seguidores, durante los años 20, en su ya recordada *Accademia*. Esta conexión que Minturno establece entre el *Canzoniere* de Petrarca y la obra de los autores clásicos entraba dentro de una lógica, más amplia, que, fruto de la condición políglota del escritor y por el elevado conocimiento de las distintas tradiciones literarias que había acumulado a través de largos años de estudio, tendía a establecer filiaciones, de forma genética, entre los sistemas literarios de las tradiciones griega, latina y vulgar.<sup>15</sup> Se trata una concepción universal, evolucionista, del hecho literario característica de la poética de Minturno, que, aunque se publica muy posteriormente en los años 50 y 60, con el *De poeta* (1559) y el *Arte poetica* (1564), dada su condición de escritor cortesano,<sup>16</sup> tiene, no obstante, sus orígenes en los años 20,<sup>17</sup> en el diálogo perdido *Accademia* y en las reuniones con Scorziano y Gesualdo, cuya *Spositione* a la obra de Petrarca evoca también, como se ha referido, esa visión doctrinal y clasicista del *Canzoniere*, sobre la que habría influido el contacto del grupo durante este tiempo con el de los académicos pospon-

15. Es lo que sucede, por ejemplo, con respecto a la relación entre la canción petrarquista y la oda clásica, que Minturno conecta estructuralmente, como parte de un mismo género métrico, en el tercer libro de su *Arte poetica*, dedicado a la poesía lírica (Minturno 2009: 517).

16. Es una tendencia común entre los escritores de corte napolitanos que por su condición social publiquen la mayor parte de sus obras hacia el final de su vida, cuando aquélla se lo permite: en el caso de Minturno, al acceder al obispado (véase Fosalba 2019: 149); además de por la consideración del cultivo de la literatura vulgar en la Nápoles del periodo como uno de los ejercicios consagrados al ocio. Sobre la condición social de los escritores cortesanos de la Nápoles virreinal, sobre todo los que escribieron en la década de 1530 y cómo influyó en la publicación tardía de sus obras, se remite al contenido de los dos primeros apartados del tercer capítulo de la tesis doctoral de Torre Ávalos (2020), donde se hallará más bibliografía al respecto: «Algunos aspectos de la literatura vulgar en Nápoles en el espacio social e ideológico de la corte».

17. Fosalba (2019), de un lado, y D'Alessandro (2005), del otro, demuestran que, efectivamente, el germen ideológico de estos dos diálogos se encuentra en los años 20, y que ya entonces, al menos en el caso del *De Poeta*, entre finales de 1520 y mediados de la década de 1530, se encontraba en un estadio de redacción bastante avanzado (véase el capítulo de Fosalba 2019: «La preceptiva de Antonio Sebastiano Minturno»). D'Alessandro, por su parte, reconstruye parcialmente el contenido del diálogo perdido de Minturno *Accademia* a partir de las constantes referencias que aparecen en la *Spositione* de Gesualdo, que asocia a ciertas ideas presentes en el *Arte poetica* de las que se hablaba en el grupo napolitano de los años 20, lo que serviría a su vez para retrotraer a este contexto y al de la Nápoles de los años 30 las ideas comunes a estas obras. Por su parte, Tallini (2019 y 2020) se ha interesado también en la cuestión atribuyendo, en su caso, el germen ideológico de los dos tratados a comienzos de los años 20 y planteando la hipótesis de que la *Accademia* pudiera ser «il nucleo centrale dell'Arte poetica» (Tallini 2019: 409).

nianos.<sup>18</sup> A comienzos de la década de 1530, cuando se recompone el panorama literario de Nápoles, parte de ese tejido social y cultural de escritores cortesanos y estudiosos de la literatura que, como Minturno y sus amigos, se interesaron por la relación del petrarquismo y la literatura vulgar con sus orígenes clásicos, el cual se había visto debilitado por la guerra y la peste, habría encontrado, creo, un nuevo punto de encuentro en la tertulia del obispo de Catania. A la presencia, en casa del obispo, de los amigos de Minturno, Como y Scorziano, podría añadirse como enésimo indicio de esto cuanto se ha venido repitiendo el perfil sociológico de los escritores allí reunidos, de Tasso, Tansillo, el mismo Como o Filocalo da Troia: todos escritores vinculados a la corte, conocedores de las principales tradiciones literarias que, cuando no escribieron en distintas lenguas, fueron autores de una obra en vulgar fuertemente influida por la tradición clásica, conjugando petrarquismo y clasicismo, como puede apreciarse en los casos de Tasso y Tansillo en lo relativo a su adaptación al vulgar de los géneros clásicos.

Relevante también a este respecto, que atañe a la influencia del clasicismo en la literatura vulgar en los entornos poéticos de la academia petrarquista de Minturno y de la tertulia del obispo de Catania, partiendo de la relación histórica y sociológica de una con otra, la presencia de María de Cardona en el epistolario de Minturno, citada, como vimos, en la carta que el teórico envía a Ferrante Como, donde se desvela la existencia de la tertulia. Otras cartas de Minturno ponen de manifiesto el interés de la marquesa de la Padula por la literatura vulgar según esta línea clasicista sobre la que, por cierto, Tasso ya se había posicionado durante los años 20, en Padua, siguiendo, en su caso, las ideas poéticas de su amigo Antonio Brocardo —como revela el contenido del prólogo de su primer libro de los *Amori* (1531) y los poemas que le dirige—, y que ahora, en la Nápoles de los años 30, hallaría acomodo ideológicamente en las tertulias de casa del obispo de Catania.<sup>19</sup> En una de las cartas que Minturno escribe a María de Cardona (carta núm. 10, libro octavo: ff. 160v-161v), narra a la marquesa la vivencia editorial de la obra de

**18.** Recuérdese que Scorziano es uno de los protagonistas del *De poeta* de Minturno, el cual se ambienta en las reuniones académicas pospontanianas que tuvieron lugar, durante los años 20, en casa de Sannazaro. En cuanto a las dos obras cumbre del pensamiento poético minturniano, véanse los dos volúmenes del *Arte poetica*, editados y traducidos por Bobes Naves (2009), y la tesis doctoral de Biehl (1974): *Antonio Minturno, De poeta in six books*, que consiste en el comentario, edición y traducción de la obra latina del de Traetto.

**19.** Quizá por esta razón Tasso se reafirme en su postura clasicista, como forma de superación del petrarquismo, en el prólogo a su segundo libro de los *Amori*, publicado precisamente en 1534, cuando lo hallamos entre los asistentes a la tertulia del obispo. Por otro lado, ambos libros de los *Amori* fueron publicados en Venecia, en casa de Giovanni Antonio y hermanos da Sabbio, donde igualmente se imprimió el comentario petrarquista de Gesualdo, lo que haría pensar en la posible colaboración del impresor véneto con ciertos poetas y teóricos de la literatura vulgar residentes en Nápoles interesados en una visión menos ortodoxa del petrarquismo, conectada directamente con sus orígenes clásicos, que aquella auspiciada por la reciente publicación de las *Prose della volgare lingua*. En cuanto al periodo paduano de Bernardo Tasso durante sus años estudiantiles, véase Baiardi (1966).

Gesualdo, que se encontraba en Venecia lista para imprimir en 1531, pero que se habría demorado en su publicación hasta 1533, lo que habría servido para que Sylvano da Venafro y Sebastiano Fausto da Longiano le “robaran” algunas lecciones en sendos comentarios al *Canzoniere* de Petrarca.<sup>20</sup> Minturno refiere al hecho de que la marquesa le haya enviado el comentario a Petrarca de Sylvano (lo que hace suponer que la carta, la cual carece de fecha, hubiese sido escrita en 1533, momento en que se imprimió la obra): “Bacio l’honorate mani di V.S. che m’habbia mandato il Petrarca del silvano: perche nel uero io disiaua uederlo”, y añade a continuación: “Duolmi che ‘l Petrarca del Giesualdo (sic) à lei dedicato, sia stato si mal fortunato, che duo commenti quello del Fausto e questo del Silvano siano prima stampati, la doue deueuano doppo lui uenire in luce. Perche nel uero son duo anni che la spositione del Gesualdo giunse in Venegia per essere stampata [lo que indica, pues, que la obra de Gesualdo estaba ya lista para imprimir en 1531]. Da cui par c’habbia tolto l’uno e l’altro di quelli duo spositori: Il Fausto credo mentre fu quella in Venegia in potere di Melchior sessa, il Silvano penso mentre uanno in man di molti per Napoli quelli scritti, che sopra il Petrarca si scrissero, quando la *nostra* Accademia fioriuu in quella città” (se está refiriendo a la academia napolitana de los años 20, paralela a la pontaniana, en la que participó Scorziano, y casi con toda probabilidad, a su diálogo *Accademia* y la *Spositione* de Gesualdo, los cuales habrían tenido una circulación manuscrita: la cursiva es mía). Aparte de la dedicatoria del comentario de Gesualdo a María de Cardona, apuntada por el propio Minturno, como sugiere la expresión “à lei dedicato” —un hecho que sería suficiente como para vincularla a este grupo de escritores, amigos suyos, que a comienzos de la década de 1530 se reunían, algunos, en casa del obispo de Catania, donde pudo asistir también, por esto mismo, la marquesa—, el sentido dilógico del posesivo “*nostra* Accademia” plantearía nuevamente la posibilidad de que María de Cardona formara parte de este grupo académico de los años 20 donde participaron también Gesualdo, Scorziano, Minturno y Andreas Cossa. Contribuiría también a esta posibilidad el contenido final de la carta, donde Minturno pone un ejemplo del robo de estos autores, Sylvano y Longiano, quienes, en sendos comentarios petrarquistas, siguiendo la lección de Gesualdo, citan un pasaje del *Canzoniere* donde Petrarca imita a Virgilio: Minturno concluye su epístola diciéndole a la marquesa que fácilmente podrá advertir otros hurtos (“quando leggendo pareggerà l’una spositione con l’altra leggermente”) tal vez por haber sido miembro también de la escuela del escritor, interesada en las relaciones intertextuales de la obra de Petrarca con la tradición clásica.

20. Sobre los orígenes del comentario de Gesualdo y su vivencia editorial, véase también Belloni (1980). En cuanto a los comentarios de Sylvano y Fausto da Longiano, se trata, respectivamente, de *Il Petrarca col commento di M. Sylvano da Venafro*, Nápoles, Antonio de Iouino y Matteo Canzer, 1533, y *Il Petrarca col commento di M. Sebastiano Fausto da Longiano*, Venecia, Francesco di Alessandro Bindoni e Maffeo Pasini, 1532.

Si es dudoso que fuera o no partícipe de la academia petrarquista de Minturno y de su prolongación en la del obispo de Catania, no lo es el interés de la marquesa de Cardona por la actividad desarrollada por este grupo de escritores de la Nápoles virreinal, asociados a ambos cenáculos, que tanto del lado de la práctica poética (los casos de Minturno, Tasso y Tansillo) como del estudio de la obra de Petrarca, se interesaron por la relación de la literatura vulgar con sus orígenes clásicos y por la forma en que el poeta de Laura representó literariamente la doctrina de los autores antiguos sirviéndose de los recursos de la elocución, particularmente de las metáforas. En lo relativo a este último punto, llevado al marco de la tertulia del obispo de Catania, habría contribuido la participación de Scorziano en estas reuniones y la lectura, en su seno, de la *Spositione* de Gesualdo, gestada en los años 20 en el entorno literario de Minturno y publicada en estas fechas en que se encontraba activa la academia del obispo, por lo menos desde 1534: para muchos escritores de esta generación residentes en Nápoles, que participaron en la tertulia del obispo, normalmente asociados a la corte (como Tasso, Tansillo, Minturno, pero también Como o Filocalo da Troia) Petrarca constituyó el principal y más autorizado referente de imitación por su manera de adaptar al vulgar el legado clásico, que ellos reconocen por sus conocimientos de sendas tradiciones literarias mediante el análisis de las fuentes petrarquistas en sus lecturas del *Canzoniere*. La ya citada carta que Minturno escribe a Ferrante Como, donde pide a la marquesa un oficio para su amigo, quien intenta sobrevivir en el mar de la corte, haría pensar que parte de este grupo de escritores reunidos en las dependencias del obispo de Catania, tal vez los poetas de mayor valía, unidos por esta idea clasicista del petrarquismo y de la literatura en lengua vulgar, formasen parte de la red clientelar de María de Cardona, a quien Minturno menciona en dicha carta junto a la condesa de Colisano. Contribuiría a esta posibilidad, además de la relación con Minturno, Como y Gesualdo, apuntada anteriormente, que acercaría a la marquesa de la Padula al círculo literario del obispo, la redacción de toda una serie de poemas encomiásticos que, por estas fechas, le dedicaron algunos de los escritores integrantes de su tertulia. Aquí cobraría sentido un soneto que Minturno le dirige en el verano de 1534 (el año en que Minturno da cuenta de la existencia de la tertulia en su carta enviada a Como), entre otros poemas encomiásticos dedicados a la misma dama (estudiados por Tallini 2020). Fosalba (2009: 85 y ss.), que se ha interesado por las circunstancias que rodearon la composición de este soneto mencionado por Minturno en su epistolario (y que, por su contenido, podría tratarse de cualquiera de los que la autora identifica en la n. 120, p. 86, donde se refiere la carta en cuestión), ya aclaró que fue escrito en un momento en que el poeta se lamentaba del regreso de la marquesa a Nápoles, quien había abandonado Sicilia aquel verano junto al séquito de la princesa de Salerno, donde se hallaba también la condesa de Colisano.<sup>21</sup> La estudiosa habla de unos

21. Además de las *Lettere*, Fosalba se sirve de otros documentos historiográficos, entre los cuales las *Vite* de Filonico Alicarnaseo sobre algunas personas ilustres del siglo XVI (ms. X. B. 67 de la

«celos escondidos» de Minturno, de los que da cuenta también en su epistolario, hacia otro poeta que por las mismas fechas le dirigió un soneto de alabanza dentro de lo que constituiría una especie de juego poético cortesano similar al que dio origen en Ischia a la adaptación toscana de la égloga piscatoria (Torre Ávalos 2017). Este poeta «era a buen seguro Tansillo» (86), y el soneto en cuestión, aquel cuyo *incipit* reza: *Mentr'in sul mar che lieto ondeggia intorno*, que Tansillo escribe precisamente desde la posición contraria, para que la marquesa abandone Sicilia y vuelva a Nápoles.<sup>22</sup> Todo ello nos sirve ahora para plantear de nuevo la hipótesis de que ciertos escritores que formaron parte, directa o indirecta, del círculo literario del obispo de Catania, los más excelentes, interesados en una visión clasicista del petrarquismo y de la literatura vulgar, distinta de la concepción bembiana precisamente por esta relación de la obra de Petrarca con los autores de la Antigüedad, participasen a su vez de una pequeña corte o red clientelar de la marquesa de la Padula, a lo que contribuiría la formación humanística de la dama napolitana.<sup>23</sup> Integrantes de esa pequeña red clientelar y de las tertulias en casa del obispo, al hilo de cuanto se ha venido relatando a propósito de los sonetos encomiásticos dirigidos a la marquesa de la Padula y de la nómina de escritores reunidos en la docta academia, de la que da cuenta Minturno en su ya mencionada epístola a Ferrante Como, serían Bernardo Tasso, de quien se presupone algún poema perdido escrito por estas fechas en alabanza de María de Cardona; Minturno, que se relacionó con ella y con el círculo literario del obispo vía epistolar; Tansillo, que figura también entre los asistentes de la academia y que dedicó a la marquesa su soneto antes mencionado; y, añadido, por último, casi con toda seguridad, Garcilaso de la Vega, quien cita precisamente a los anteriores en su soneto XXIV, «a Tansillo, a Minturno, [y] al culto Tasso» como los poetas más autorizados para representar literariamente a María de Cardona, «sujeto noble de inmortal corona», a quien Garcilaso dirige también su soneto encomiástico.

De ser así, convendría fechar el soneto de Garcilaso dentro del corpus poético dedicado a María de Cardona que se fraguó durante este tiempo, en 1534, cuando se encontraba activa la tertulia del obispo, donde pudieron coincidir todos estos poetas (Minturno en la distancia) y cuando se compusieron sendos sonetos dirigidos a la marquesa de la Padula, por la que rivalizaron Minturno y Tansillo (quizá también con Garcilaso y Bernardo Tasso). La participación de Garcilaso en la tertulia del obispo tendría sentido tanto por la relación histórica con todos ellos, a los que menciona en su soneto, como por el hecho de que la

---

Biblioteca Nazionale di Napoli). Es precisamente Alicarnaseo, en su biografía de Pedro de Toledo (f. 237 y ss. del citado manuscrito), quien da cuenta de la estancia siciliana de la marquesa de la Padula en compañía de la condesa de Colisano (véase también el estudio de Fosalba).

22. Se trata del poema núm. 233 de la edición de las *Rime* (2011).

23. Sobre la formación humanística de María de Cardona y la condesa de Colisano, y su relación con Marco Antonio Falcone, criado de Tasso, quien fue maestro de griego de las dos damas, véase Fosalba (2019: 127-128).

academia del obispo se encontrara en Nápoles, donde se hallaba también el poeta de Toledo, y que en ella participasen, como él, otros escritores vinculados a la corte, interesados en aunar petrarquismo y clasicismo: sea del lado de la práctica poética, como sucede con el ejemplo de la obra de los anteriores, o del lado de la teoría literaria, de la que dan cuenta los ya recordados prólogos a los dos primeros libros de los *Amori* de Tasso, la *Accademia* de Minturno y su relación epistolar con la tertulia del obispo, o la *Spositione* de Gesualdo, altamente apreciada en aquellas reuniones y deudora, en última instancia, de las ideas poéticas de Minturno.

A la atribución del poema de Garcilaso a este preciso contexto histórico y sociológico, asociado a la influencia del clasicismo en el ámbito de la literatura vulgar en Nápoles durante la década de 1530, y en particular, en 1534, contribuiría también el carácter metapoético del soneto que Garcilaso dirige a María de Cardona.<sup>24</sup> El poema refiere al rescate del clasicismo y su aplicación a la literatura vulgar que, del lado italiano, empeñaba la labor de Tasso, Tansillo y Minturno, los tres vinculados al círculo del obispo y de la marquesa de Cardona. El poeta alude a este empeño, en su caso aplicado a la literatura castellana, desarrollando las metáforas del río Tajo y del camino, que Garcilaso utiliza también en un sentido metapoético en su *Epístola a Boscán*, escrita aquél mismo año de 1534, cuando probablemente escribió también este soneto; dice Garcilaso a la marquesa de la Padula:

si en medio del camino no abandona  
la fuerza y el espíritu a vuestro Laso,  
por vos me llevará mi osado paso  
a la cumbre difícil d'Elicono.<sup>25</sup>

Igual que sucede en el soneto XXI, probablemente dedicado a Alfonso d'Avalos (Torre Ávalos 2019), es el sujeto celebrado, por sus cualidades éticas y estéticas, el que ha de llevar a la voz poética hasta alcanzar la excelencia en su intento por alabar al mismo. Este tránsito, que supone un esfuerzo mental, queda consignado en el poema por la imagen del «camino» que, a su vez, representa el propio avance del soneto (Gargano 2019: 13) hasta llegar a la «cumbre difícil d'Elicono», donde habitan las musas y donde el poeta hará que el Tajo pague su «gran tributo» a María de Cardona. La necesidad suya de que una de esas musas, la propia María, «décima moradora del Parnaso»,<sup>26</sup> le ayude en su intento por

24. Sobre la lectura del soneto de Garcilaso en clave metapoética y su carácter «programático», véase Gargano (2001, recogido en 2005, y ampliado con el análisis de las fuentes en 2019).

25. Cito por la edición de Bienvenido Morros (1995).

26. Sobre la calificación de la marquesa cual décima musa, aplicada también por el Cariteo (*Pasca*, VI, 142-4), referente poético de esta generación, a Costanza d'Avalos, duquesa de Francavilla, y por Sannazaro, su otro referente, a la que fue, probablemente, su gran amor, Cassandra Marche-

representarla literariamente nace de la dificultad de la empresa, que constituye, a su vez, un «osado paso» por el riesgo que implica. Todo este imaginario que, como hemos podido comprobar, alude en la primera parte al propio avance del poema y a la relación creativa de la voz poética con la destinataria, como ya advirtió Gargano (2001, 2005 y 2019), adquiere una nueva significación en la segunda si se tiene en cuenta el contenido de los tercetos. Si la voz poética consigue alcanzar esa cima de la excelencia ética y estética que podría ser el soneto y es la marquesa de la Padula, sigue Garcilaso:

Podré llevar entonces sin trabajo,  
con dulce son qu'el curso al agua enfrena,  
por un camino hasta agora enjuto,

el patrio, celebrado y rico Tajo,  
que del valor de su luciente arena  
a vuestro nombre pague el gran tributo.

Aquí el «camino» adquiere un sentido distinto, también metapoético, sumado al anterior, al que apunta la imagen del río y la caracterización del mismo como «enjuto». El camino, en este caso, nace de haber alcanzado la cima estética del monte Elicona gracias a la destinataria, que le va a permitir, cual nuevo Orfeo, desviar «con dulce son qu'el curso al agua enfrena», «el patrio, celebrado y rico Tajo», por ese «camino...enjuto», para con «su luciente arena» pagarle su «gran tributo». Es muy probable que aquí Garcilaso esté refiriéndose al nuevo rumbo al que, con su «osado paso», había sometido su propia poesía —y en general a la literatura española— llevándola por ese «camino enjuto» que es el que va, con el ejemplo de los italianos (Tasso, Tansillo y Minturno) del petrarquismo al clasicismo, a lo que contribuiría la imagen del Tajo como emblema «patrio» nacional para apuntar a su propia tradición literaria.<sup>27</sup> Tal lectura quedaría corroborada también por el reciente estudio del profesor Gargano (2019) en el que, a través el análisis de las fuentes del soneto y apoyándose en la relación formal, lo vincula a toda una serie de textos, de carácter metapoético, antiguos y modernos, asociados al motivo literario del *primus ego*: a saber, el cuarto de los seis sonetos proemiales

---

se (*ep.* III, 2: “Quarta Charis, decima es mihi Pieris, altera Cypris, / Cassandra, una choris addita diva tribus” [Sannazaro, 2009: 356]), véase asimismo Torre Ávalos (2019: 16, n. 10). Por otro lado, véase también Morros (2008: 105) que, a propósito de Garcilaso y su relación con María de Cardona, escribe: “Sabía, en definitiva, que la marquesa aglutinaba a un grupo de poetas que habían apostado por un nuevo tipo de poesía, diferente a la petrarquista y basada más en la tradición clásica. Por eso la escoge a ella como décima musa en que los tres poetas citados se inspiraron para considerarla como el tema más noble de sus versos dentro de la nueva tradición que uno de los tres, Bernardo Tasso, había reivindicado en los prólogos de las dos primeras ediciones de sus *Amori*, publicadas respectivamente en 1531 y 1534, dedicados el primero al príncipe de Salerno y el segundo a su esposa la princesa, tía de nuestra María”.

27. Sigo la lectura de Gargano (2001, 2005 y 2019).

del *Endimione* (1509) del Cariteo, «nel quale il Cariteo rivendica a sé il merito di essere il primo poeta laureato della sua “prima patria”, Barcellona» (14); los versos 10-16 del tercer libro de las *Geórgicas* de Virgilio (16); el proemio del libro cuarto del *De rerum natura* de Lucrecio, vv. 1-3, «dove la rivendicazione del primato poetico si giustificava per la trattazione in versi della “materia oscura” (Lucrecio, 1, 922) che è oggetto del poema» (17); y el proemio del tercer libro de las *Elegías* de Propertio, vv. 1-4, 14-18 (17-18). En todos estos casos, a excepción del de Lucrecio, los autores mencionados reivindican su primado poético por haber fundado una nueva tradición literaria «nella propria lingua o patria» (18) partiendo de una tradición ya consolidada por su fama y reputación, en el caso de Virgilio y Propertio como epígonos de la poesía griega. La relación formal del soneto de Garcilaso con estos textos, siguiendo la lectura planteada, justificaría, pues, que pudiera interpretarse el poema, en clave fundacional y programática, como su intento, con el ejemplo de los italianos Tasso, Tansillo y Minturno, de fundar una nueva tradición literaria construida sobre los cimientos de la tradición clásica y el moderno clasicismo en vulgar: «Garcilaso può concedersi il privilegio di aver fondato una nuova tradizione poetica nella propria lingua, nata questa volta sull'esempio di quella italiana, modello del moderno clasicismo volgare» (19).

Como se avanzó anteriormente, la lectura metapoética del soneto de Garcilaso encajaría con el interés por aunar petrarquismo y clasicismo que caracterizó la tertulia del obispo de Catania, lo que reforzaría a su vez la hipótesis de una probable presencia de Garcilaso en dicha tertulia a la que acudían, como él, otros poetas y estudiosos de la literatura cortesanos (como Tasso, Tansillo, Fuscano o Filocalo da Troia) y a la que Minturno, también poeta de corte, estuvo vinculado, por vía epistolar, a través de la correspondencia con sus amigos napolitanos (Como y Scorziano). Por otro lado, el hecho de que Garcilaso refiera en su soneto a la imagen del Tajo, cuya corriente había de desviar para pagarle a la marquesa su «gran tributo», podría aludir de forma velada al rol de mecenazgo desempeñado por María de Cardona, décima musa que, interesada también en la producción poética vulgar asociada a la tradición clásica, conforme con su formación humanística, pudo proteger, a cambio de sonetos encomiásticos, a Garcilaso, Tansillo, Minturno y Tasso: representantes todos ellos de ese petrarquismo clasicista —distinto al petrarquismo bembiano— que, según parece, caracterizó el panorama literario de la Nápoles de 1530 y que, en última instancia, tendría su origen en el humanismo pontaniano, partidario de una visión también ecléctica de la *imitatio*, en su caso asociada a la obra de Cicerón y también al trasvase en la imitación del modelo único. Además, el soneto XXIV de Garcilaso, como hemos podido comprobar, es un poema rico en imágenes que encierran una doctrina (la del motivo literario del *primus ego*, que representa el primado poético del poeta dentro de la propia tradición), que fue también objeto del interés de Minturno y Gesualdo en sendas obras dedicadas al petrarquismo, de las cuales tuvieron conocimiento los poetas y estudiosos miembros de la docta academia del obispo de Catania.

Si Garcilaso pudo participar en dicha academia, como apuntan todos los indicios hasta aquí planteados (de tipo histórico, sociológico y literario), tal posibilidad ayudaría a comprender mejor cómo fue el comienzo de su relación histórica con los poetas protagonistas de su soneto XXIV, con quienes Garcilaso pudo entrar en contacto en casa del obispo por lo menos desde 1534 y estar unido también por la relación clientelar con María de Cardona. En el caso concreto de Minturno, habida cuenta de la relación del poeta con algunos miembros de la tertulia, con quienes se comunicaba desde Sicilia, la presencia de Garcilaso en casa del obispo supondría que el poeta lo hubiese conocido por estas fechas cuando menos en nombre gracias al contacto con algunas de sus amistades, como, por ejemplo, Como y Scorziano. Y otro tanto puede afirmarse de la relación del poeta con Bernardo Tasso. Su participación común a la tertulia del obispo permitiría fechar la relación de ambos vates con cierta anterioridad a la jornada de Túnez, que es cuando tradicionalmente los garcilasistas suelen datar la amistad de los dos poetas. A buen seguro, ambos ya se conocieron en 1533, o por lo menos en el 34, que es cuando Minturno refiere la existencia de la tertulia y menciona entre sus asistentes a Bernardo Tasso. El interés de Garcilaso y de Tasso por la relación de Petrarca y la literatura vulgar con la tradición grecolatina, en lo que atañe a las fuentes y al rescate de los géneros clásicos, común a este ambiente literario, explicaría a su vez, como ya anotó Mele, que lo más probable es que Garcilaso fuese aquél “gentiluomo spagnolo”, autor de un himno griego y dos odas latinas, del que Tasso había hablado en varias ocasiones a su amigo, el escritor de Módena, Francesco Maria Molza.<sup>28</sup>

A lo largo de estas páginas se ha demostrado que la tertulia del obispo de Catania, cuya localización se desconocía, se encontraba activa en Nápoles por lo menos desde 1534. Hemos podido comprobar que dicha tertulia fue la sucesora espiritual del grupo petrarquista que Minturno se encontró al volver a Nápoles a mediados de los años 20; un círculo literario interesado en una visión doctrinal del petrarquismo y por su relación con formal con las fuentes clásicas grecolatinas sobre el que Minturno ejerció una gran influencia gracias a sus conocimientos de los autores de la Antigüedad. El interés del grupo napolitano por el *Canzoniere* visto a través de su relación con los clásicos y por la forma en que Petrarca canalizó su doctrina sirviéndose de los recursos propios de la elocución habría motivado parte del contenido del comentario petrarquista de Gesualdo y del diálogo perdido de Minturno *Accademia*, trasunto ficticio de aquellas reuniones. En ellas participaron algunos jóvenes patricios que, como Lucio Camillo Scor-

**28.** Véase Mele (1923: 132), que cita esta carta enviada por Tasso a Francesco Maria Molza desde Nápoles en 1535: “solo pocos días antes de su partida a Túnez, en que tuvo precisamente de compañero a Garcilaso”.

ziano, fueron protagonistas también de las tertulias pospontanianas, y ciertos escritores vinculados al espacio social e ideológico de la corte. La presencia de algunos de ellos, indirecta en los casos de Minturno y Gesualdo, en las reuniones de casa del obispo, donde acudieron a su vez, en sus ratos de ocio, otros escritores cortesanos (Tasso, Tansillo, Epicuro, Galeota, Caracciolo, Fuscano y Filocalo da Troia), así como la posible vinculación de parte de este grupo a la red clientelar de María de Cardona, quien pudo formar parte también del círculo petrarquista de Minturno de los años 20, ha servido para enmarcar histórica, sociológica y culturalmente la figura y la obra de Garcilaso dentro de esta corriente del petrarquismo napolitano de los años 30, heredera de la anterior, y para fechar históricamente la composición de su soneto dedicado a María de Cardona, que es muy probable se escribiese en 1534. La importancia que, parece, tuvo esta fecha para la influencia del clasicismo en la literatura española e italiana, y en particular para la obra de Garcilaso, sobre todo en lo relativo a la adaptación de los géneros clásicos,<sup>29</sup> quedaría, así, confirmada por el contenido y el carácter programático del soneto XXIV, donde el poeta daría cuenta de la labor en que estaban empeñados tanto él como sus compañeros de generación italianos (Tasso, Tansillo y Minturno). Es también el año en que se publican de forma póstuma las sátiras de Ariosto, cuando Garcilaso escribe su *Epístola a Boscán* y cuando Tasso da a la imprenta su segundo libro de los *Amori*. Es sabido por todos que una de las formas estróficas empleadas en este libro para adaptar al vulgar el ritmo de la oda horaciana es la misma con la que Garcilaso introdujo la llamada «lira» en la literatura española, utilizándola poco después en la composición de su *Ode ad florem Gnidi*; lo que permite preguntarse si no fue precisamente en el contexto de aquellas reuniones, en casa del obispo de Catania, donde se hablaba de Petrarca a la luz de los autores clásicos y donde acostumbraban a reunirse en los años 30 los escritores cortesanos, entre ellos probablemente Garcilaso, el que pudo propiciar, en cierto modo, la adaptación al castellano de la primera oda y epístola horacianas.

29. Apuntada por Alonso (1950: 651): «Pero nosotros no tocaríamos este tema sino fuera porque esa fecha, 1534, es muy importante para el arte de Garcilaso: interesa no sólo, en concreto, la adopción de la “lira”, sino todo el campo de donde elegía esta forma, y todo lo que de preocupaciones estéticas adivinamos tierra vegetal de ese campo».

## Bibliografía

- ADDESSO, Cristiana Anna, *Le Stanze del Fuscano sovra la bellezza di Napoli*, Tesis doctoral, Nápoles, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, 2005, en línea, <<http://dx.doi.org/10.6092/UNINA/FEDOA/2434>>.
- ALICARNASSEO, Filonico, *Vite di alcune persone illustri del secolo XVI*, Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. X.B.67.
- ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1950.
- BELLONI, Gino, “Di un «parto d’elephante» per Petrarca (Il commento del Gesualdo al «Canzoniere»)”, *Rinascimento*, II, 20 (1980), pp. 359-381.
- BELLSOLELL, Joan, “Miguel Mai y Antonio Sebastiano Minturno en la corte de Carlos V”, *Studia Aurea*, IV (2010), pp. 139-178, en línea, <<https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.40>>.
- BIEHL, James W., *Antonio Minturno. De poeta in six books*, Tesis doctoral, Carbondale, Southern Illinois University, 1974, en línea, <<https://ur.es1lib.org/book/5258287/1dd0d0>>.
- BURGASSI, Cosimo, “Gesualdo lettore di Petrarca e la ‘prova degli artisti’ (Rvf 77)”, *Studi di filologia italiana*, LXX (2012), pp. 169-181.
- CACCAMO, Domenico, “Caracciolo, Nicola Maria”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIX (1976), en línea, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-maria-caracciolo\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-maria-caracciolo_(Dizionario-Biografico))>.
- CERBONI BAIARDI, Giorgio, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino, Argaglia editore, 1966.
- D’ALESSANDRO, Francesca, “Il Petrarca di Minturno e Gesualdo: preistoria del pensiero poético tassiano”, *Aevum*, LXXIX, 3 (2005), pp. 615-637.
- DE CARO, Gaspare, “Caracciolo, Marino Ascanio”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIX (1976), en línea, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/marino-ascanio-caracciolo\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marino-ascanio-caracciolo_%28Dizionario-Biografico%29/)>.
- DE FREDE, Carlo, *I lettori di umanità nello Studio di Napoli durante il Rinascimento*, Nápoles, L’Arte tipografica, 1960.
- FOSALBA, Eugenia, “Implicaciones teóricas del alegorismo autobiográfico en la égloga III de Garcilaso”, *Studia Aurea*, III (2009), pp. 39-104, en línea, <<https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.28>>.
- FOSALBA, Eugenia, *Pulchra Parthenope. Hacia la faceta napolitana de la poesía de Garcilaso*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2019, en línea, <<https://doi.org/10.31819/9783964569011>>.
- FOSALBA, Eugenia, “La *sodalitas* como fuente de inspiración en la poesía de Garcilaso”, *Studia Aurea*, XV (2021), pp. 227-254, en línea, <<https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.451>>.
- FUSCANO, Giovanni Bernardino, *Stanze sovra la bellezza di Napoli*, Roma, Antonio Blado, 1531.
- GALLEGO MORELL, Antonio, *Garcilaso: documentos completos*, Barcelona, Planeta, 1976.

- GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- GARGANO, Antonio, “Garcilaso de la Vega e la nuova poesia in Spagna, dal re-taggió cancioneril ai modelli classici”, en *Mnemosynon. Studi di letteratura e di umanità in memoria di Donato Gagliardi*, ed. Ugo Criscuolo, Nápoles, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, 2001, pp. 267-282.
- GARGANO, Antonio, *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Nápoles, Liguori, 2005.
- GARGANO, Antonio, “Garcilaso de la Vega e i classici latini: il motivo del *primus ego*”, *Lingue antiche e moderne*, VIII (2019), pp. 5-30.
- GESUALDO, Giovanni Andrea, *Il Petrarca con la spositione di M. Giovanni Andrea Gesualdo*, Venecia, Domenico Giglio, 1553.
- MINTURNO, Antonio Sebastiano, *Arte poética*, ed. María del Carmen Bobes Navas, Madrid, Arco/Libros, 2009.
- MINTURNO, Antonio Sebastiano, *Lettere di Meser Antonio Minturno*, Venecia, Girolamo Scotto, 1549.
- MORROS, Bienvenido, “Garcilaso y Propercio: a propósito del soneto XXIV”, *Voz y Letra*, XIX (2008), pp. 101-111.
- MELE, Eugenio, “Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia”, *Bulletin Hispanique*, XXV, 2 (1923), pp. 108-148, en línea, <<https://doi.org/10.3406/hispa.1923.2133>>.
- SANNAZARO, Iacopo, *Latin Poetry*, ed. Michael C. J. Putnam, Cambridge-Londres, The I Tatti Renaissance, 2009.
- TALLINI, Gennaro, “Dilettare, insegnare, muovere «non però sì forte che, come il Tragico, perturbi». «L’ufficio del Comico Poeta» e «li motti, e detti piacevoli» della commedia nel II libro dell’«Arte poetica» di Antonio Minturno”, en *Le forme del comico. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell’ADI (Associazione degli Italianisti) — Firenze, 6-9 settembre 2017*, ed. Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini, Florencia, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 406-415.
- TALLINI, Gennaro, *L’ufficio del Poeta. Studi su Antonio Minturno*, Gaeta, s.l., Ali Ribelli Edizioni, 2020.
- TANSILLO, Luigi, *Rime*, ed. Tobia R. Toscano, Roma, Bulzoni, 2011.
- TORRE ÁVALOS, Gáldrick de la, “«...al servitio de la felice memoria del marchese del Vasto». Notas sobre la presencia de Bernardo Tasso en la corte poética de Ischia”, *Studia Aurea*, X (2016), pp. 363-392, en línea, <<https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.230>>.
- TORRE ÁVALOS, Gáldrick de la, “El grupo poético de Ischia y la adaptación al vulgar de la égloga piscatoria”, *Bulletin Hispanique*, CXIX, 2 (2017: *La Égloga renacentista en el Reino de Nápoles*, ed. Eugenia Fosalba y Gáldrick de la Torre Ávalos), pp. 537-554, en línea, <<https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.5079>>.
- TORRE ÁVALOS, Gáldrick de la, “Garcilaso y Alfonso d’Avalos, marqués del Vasto”, en Eugenia Fosalba y Gáldrick de la Torre Ávalos (eds.), *Contexto latino*

*y vulgar de Garcilaso en Nápoles. Redes de relaciones de humanistas y poetas (manuscritos, cartas, academias)*, Berna, Peter Lang, 2018, pp. 221-247.

TORRE ÁVALOS, Gáldrick de la, “Garcilaso de la Vega lettore di Vittoria Colonna: per una interpretazione del sonetto «Clarísimo marqués, en quien derrama»”, *Critica Letteraria*, I, 182 (2019), pp. 13-39.

TORRE ÁVALOS, Gáldrick de la, *Garcilaso, Alfonso d’Avalos y el desarrollo de la literatura vulgar en Nápoles en la década de 1530*, Tesis doctoral, Girona, Universitat de Girona, 2020, en línea, <<http://hdl.handle.net/10803/671395>>.



# Estudio de una comedia del Siglo de Oro atribuida a Adrián Guerrero: *El ignorante discreto*<sup>1</sup>

Jorge Ferreira Barrocal

Universidad de Valladolid  
jorge48@hotmail.es

Recepción: 11/02/2022, Aceptación: 31/10/2022, Publicación: 31/12/2022

## Resumen

En el trabajo que se presenta a continuación, analizaremos *El ignorante discreto*, una comedia del siglo XVII atribuida a Adrián Guerrero que solo había sido citada veladamente por algunos eruditos. En consecuencia, examinaremos aspectos ineludibles como el debate crítico, el argumento de la obra, el único testimonio conservado, el género y la métrica. Igualmente, ofreceremos una hipótesis de autoría radicada en los elementos internos del texto, que serán estudiados a la luz de la estilometría.

## Palabras clave

Adrián Guerrero; métrica; *Stylo*; atribución de autoría.

## Abstract

*English Title.* Study of a Golden Age comedy attributed to Adrián Guerrero: *El ignorante discreto*.

In the following paper, we will analyse *El ignorante discreto*, a comedy released in the XVII<sup>th</sup> century attributed to Adrián Guerrero, which had been scarcerly mentioned by the

1. El presente trabajo se inscribe en el proyecto CLEMIT (*Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*), dirigido por Héctor Urzáiz Tortajada y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2019-104045GB-C52). Asimismo, he de agradecer de antemano al profesor Germán Vega García-Luengos, ya que la parte dedicada a la atribución cuenta con las observaciones del erudito, quien ha permitido —junto a Álvaro Cuéllar— incluir el texto de *El ignorante discreto* en el corpus de ETSO (*Estilometría aplicada al Siglo de Oro*), formado por casi 3000 obras teatrales. Este trabajo se beneficia de una ayuda concedida por la Consejería de Educación de la JCyL, procedente del Fondo Social de la Unión Europea (FSE).

scholars. As a consequence, unavoidable aspects, as the critical debate, the argument, the unique manuscript preserved, the genre or the meter, are going to be examined. Furthermore, we will offer an hypothesis of the work's authorship based on textual elements processed by *Stylo*, a package of computational statistics.

### Keywords

Adrián Guerrero; meter; *Stylo*; authorship attribution.

## Debate crítico: un problema de homonimia

La comedia que estudiaremos en este trabajo se titula *El ignorante discreto*, de la que solo se conserva un único testimonio, localizable actualmente en la Biblioteca Nacional de España con la signatura 17.183, y este último hecho nos impide estudiar la genealogía manuscrita, pero contamos, por otra parte, con un importante conflicto de homonimia que guarda nuestro título con una serie de obras diferentes, del que nos ocuparemos en unos instantes. Asimismo, la comedia ha recibido una atención muy escasa, pues apenas existen datos relevantes sobre la misma, allende una serie de notas y alusiones aparecidas por primera vez en el registro de Paz y Mélia, que dice lo siguiente al respecto: “Comedia de Adrián Guerrero. E. Es hora ya de comer A. ¿en vados? palabra y boda. Autógrafo? 57 hoj., 4º, 1. del s. XVII, holandesa. (D.) —17.183” (1934: 259). Esto es, unos breves apuntes en los que se reúnen el nombre del autor, la época del códice y el número total de folios, sin aportar otro tipo de noticias de mayor enjundia, lo cual no debe restar méritos a su autor, que es el primero en dar testimonio de la comedia de Adrián Guerrero, dramaturgo apenas atendido por la crítica. Simón Díaz (1960-1984: XI, 339) dedica unas breves líneas a propósito de la comedia inédita que sintetizan la información indicada en el catálogo de Paz y Mélia, atendida nuevamente por Vega García-Luengos (1986: 106-107) en un estudio pormenorizado sobre la figura de Felipe Godínez, con quien rela-

ciona, muy cautelosamente, la obra objeto de nuestro estudio: “Entre el repertorio que la compañía de Antonio de Prado exhibió en las sesiones cortesanas de la temporada de 1629-1630, figuran dos piezas llamadas *Lo que puede la limosna* y *El ignorante discreto*. Ambos títulos pudieran corresponder a sendos autos sacramentales de nuestro autor [...] En cuanto a la segunda pieza citada, así se llama un auto bien conocido de Godínez en uno de los dos manuscritos que lo recogen; pero también una comedia de Adrián Guerrero que se conserva manuscrita con letra del siglo XVII en la Biblioteca Nacional de Madrid”.

En último lugar, Héctor Urzáiz (2002: 356) en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* sintetiza las aportaciones realizadas por los estudiosos anteriormente aludidos, y solo añade al estado de la cuestión que hay “un auto sacramental homónimo, de Godínez”. Es este, en efecto, el principal problema de la cuestión crítica de la comedia, pues su título guarda una estrecha relación de semejanza con el título de un auto sacramental atribuido a Felipe Godínez, quien fuera sometido en el año 1624 a un auto público bajo los cargos de “hereje, judaizante y encubridor de herejes” (Vega García-Luengos 1986: 24 y ss.). Los testimonios que conservamos a día de hoy del auto de Godínez se encuentran, al igual que nuestra comedia, en la Biblioteca Nacional de Madrid, con signaturas 15.257 y 15.162, que contienen los siguientes títulos: *Ignorante (El) discreto. Auto a lo divino* y *El Príncipe ignorante discreto y Juicio final*. Paz y Méliá presta en esta ocasión una mayor atención a los testimonios del auto, llegando incluso a diferenciar las manos de los copistas, que corresponden, respectivamente, a Francisco de Rojas y a Diego Martínez de Mora (1934: 259); con todo, no nos vamos a detener en las diferencias de ambos manuscritos, ya que no queremos desvirtuar el objeto del presente trabajo. Sin embargo, el conflicto de los nombres no tiene término en este punto, ya que el título del segundo testimonio del auto remite a una comedia perdida de Lope de Vega, cuyo nombre es bien parecido: *El príncipe ignorante*.<sup>2</sup> A diferencia de la pieza de Adrián Guerrero o del auto de Felipe Godínez, las primeras noticias vertidas sobre la comedia desaparecida del Fénix de los Ingenios llegan hasta nosotros mucho antes, en los albores del siglo XVIII, con la mención que hace Juan Isidro Fajardo (1716: f. 42v) de una edición suelta de esta obra, también aparecida en el *Índice general* de Medel del Castillo (1735: 229 y 357), en el *Theatro hespañol* de García de la Huerta (1785: 147) y en el catálogo de la Barrera (1860), que alude, de igual modo, a otro título de Lope bastante similar: *El Príncipe inocente*. De la misma manera, la problemática se agrava —más si cabe—, con la entrada en escena de un auto sacramental también llamado *El príncipe ignorante*, atribuido por Alenda (1923: 100) a Tirso de Molina, y en consecuencia, incluido en la sección de los autos del merce-

2. Las noticias de la representación de la obra se pueden ver en CATCOM. Disponible en <https://catcom.uv.es/consulta/browse-record.php?id=508> Fecha de consulta: 28/08/2021.

dario en el inventario de Urzáiz Tortajada (2002: 632), que apunta a un testimonio conservado en la Fundación Lázaro Galdiano.

En suma, podemos señalar que la comedia de *El ignorante discreto* del enigmático Adrián Guerrero, encierra un conflicto de homonimia —para nada desdeniable— con un auto sacramental de Felipe Godínez, con otro auto de Tirso de Molina, y con una comedia impresa perdida de Lope de Vega, que es la única obra sin testimonio conservado entre todas las piezas citadas hasta este punto.

## Argumento

Al tratarse de una comedia desatendida por los estudiosos, y por tanto, inédita, creemos que resulta de interés mostrar una sinopsis del argumento de *El ignorante discreto* en este punto del trabajo. Así las cosas, nuestra pieza arranca en la casa de don Alfonso de Silva, un ricohombre valenciano que presta auxilio a don Pedro Martínez (primer galán), quien irrumpe abruptamente en la residencia del noble solicitando amparo, pues estaba siendo perseguido por la justicia tras haber matado a varios corchetes y a un alguacil, pero don Alfonso decide auxiliar al joven y engaña al corregidor, haciéndole creer que el prófugo se había escapado por el jardín. A la par de esta conversación, don Pedro y Leonor (hija de don Alfonso y primera dama) se conocen en un lapso fugaz en el que ambos se enamoran ciegamente, como bien patenta Leonor al poco tiempo cuando se confiesa a su criada Beatriz a través de un largo pasaje de requiebros amorosos. A continuación, tiene lugar una fiesta concurrida por la nobleza valenciana, y es en el convite donde aparece uno de los personajes principales de la comedia: don Lope Martínez (padre de don Pedro), que le comunica a don Alfonso el acuse de recibo de una carta llegada desde Madrid a nombre de don Fernando de Ares (segundo galán), pero realmente escrita por don Manuel, padre del conde.<sup>3</sup> En ella se solicita al poderoso Silva la mano de Leonor, lo cual don Lope estima a bien por razones de patrimonio, derechos y herencias, ya que se trataba de nobles madrileños que tenían, entre otras cosas, un importante mayorazgo. De la misma manera, en la celebración se produce otro hecho importante, como el segundo encuentro de don Pedro Martínez y Leonor de Silva (mucho más extendido en el tiempo), en el que se ratifica de forma definitiva la correspondencia amorosa, pues tenemos la oportunidad de escuchar —por primera vez— los sentimientos de don Pedro, sumergidos en una pasión idílica e irrefrenable por la joven dama. Posteriormente, entra en escena la criada de doña Leonor, que burla sagazmente al lacayo Calabaza con el ánimo de entregarle un billete dirigido a don Pedro, al que se le comunica —tras una lectura indiscreta y desautorizada del papel por parte del criado—,

3. Esta conclusión se deduce del sentido del pasaje.

una cita con la dama en el jardín de los Silva programada para las cuatro de la mañana. Más tarde, ya en la casa de los Martínez, tenemos constancia del verdadero sentir de don Lope, que si bien valoraba positivamente las futuras nupcias de los jóvenes en función de paradigmas nobiliarios, ahora duda del compromiso de la dama, temiendo atentar contra su voluntad. La primera jornada se cierra en la casa de don Alfonso, a la que llega el galán don Fernando (tras un largo viaje), que tiene una breve conversación con el padre y con la hija, deseosa por comunicarle sus verdaderas intenciones, mientras los criados (sabedores del caso) vaticinan cuchilladas.

Al comienzo de la segunda jornada, poco antes del coloquio de los comprometidos, don Alfonso acude a la casa de don Lope Martínez porque tiene serias sospechas sobre los designios de su hija, y pretende intervenir violentamente, pero el padre de don Pedro es capaz de disuadirlo, recomendándole apaciguar los ánimos. Después sucede el importante encuentro, en el que Leonor le hace saber a don Fernando la imposibilidad de contraer nupcias, ya que su corazón pertenecía a otro “dueño” (del cual no desvela el nombre), e invita al conde a buscar una mujer noble en la ciudad de Madrid, obligándolo —al mismo tiempo— a respetar la decisión tomada, algo con lo que don Fernando de Ares parece cumplir a esta altura de la comedia de *El ignorante discreto*, pero no se trataba más que de un embuste, como se desprende de pasajes posteriores de la pieza. En consecuencia, el segundo galán parte a la casa de don Alfonso con el objeto de trasladar lo ocurrido, y una vez narradas las razones de Leonor, el padre explota en un profundo ataque de cólera que casi termina por arrebatar la vida de la joven, salvada por don Lope Martínez, que no abandona la casa hasta asegurar la integridad de la dama, contra la que el padre llegó a desenvainar la espada. De igual manera, don Pedro —que está al tanto de todos los episodios acontecidos— baraja con el lacayo Calabaza una serie de alternativas para dar fin a la situación, y se decanta por asesinar a don Fernando de Ares embozado, alegando que es la solución menos perjudicial para sus intereses. Con todo, los propósitos del primogénito de don Lope encontrarán un fuerte obstáculo en las intenciones del conde de Ares, que realmente no quiere abandonar Mislata, sino vengar el agravio sufrido por la familia Martínez. Pedro marcha a la casa de don Alfonso para ver a doña Leonor, pero es sorprendido por don Fernando y su amigo Sebastián (encubiertos), y estalla una fuerte trifulca que nos deja como resultado a don Fernando herido gravemente de bala, sanado por el cirujano de la casa en una operación de urgencia. El segundo acto concluye con Pedro y Calabaza expresando su alivio al no haber sido descubiertos, aunque el lacayo nos hace saber que compagina ese sentimiento con el temor a la horca y a la persecución judicial.

La tercera jornada da comienzo con la *mise en scène* de don Manuel y de don Luis de Ares (padre y tío del segundo galán de la comedia), quienes llegan a la localidad valenciana con el objetivo último de acabar con la vida de los Silva y de los Martínez, a los que califican de traidores y alevosos. Como resultado,

contratan a un par de bandoleros, y se desplazan a la residencia de don Lope a fin de sorprender al noble, pero se muestran cautelosos, ya que ocurren una serie de discusiones familiares entre el padre y sus dos hijos que obligan a los Silvas a esperar. Posteriormente, deciden entrar para asestar el golpe final, pero no encuentran ni a don Lope ni al galán, sino que se cruzan —desafortunadamente— con Manuela (hija de don Lope), quien logra ahuyentar el peligro mediante gritos desconsolados de auxilio. Al poco tiempo, Lope Martínez retorna a la casa, y en un extenso soliloquio reflexiona sobre el conflicto desencadenante de la situación, que atenúa la sed de venganza de don Luis y del bandolero, quienes presencian *in situ* el dolor de don Lope (y advierten su falta de culpa), pero finalmente deciden volver a la residencia y llevarse a doña Manuela, aprovechando la oscuridad de las salas. En el camino de huida, los raptos son alcanzados por don Pedro y don Lope, con los que mantienen un intenso cruce de disparos, aprovechados por doña Manuela para huir con su séquito de criados a la morada de don Alfonso, que decide proteger a la hija de su amigo. En este espacio doméstico —que acoge el principio y el fin de *El ignorante*—, se produce la colisión frontal de las familias implicadas en el conflicto, y todos los personajes principales quieren vengar el agravio desenfundando la espada, pero don Pedro (escondido en una de las habitaciones) sale en defensa de su amada y expone públicamente una buena parte de las causas de la disputa. De la misma manera, su discurso se enriquece con las intervenciones de don Luis y de Calabaza, que explican el porqué de la desaparición de Manuela. Finalmente, Lope (quien había concertado inicialmente el compromiso de don Fernando y de doña Leonor) idea unas bodas múltiples aceptadas por los padres, que confirman el triunfo del amor, pues Pedro Martínez y Leonor de Silva contraen nupcias celebradas con fiesta y sarao.

### El códice de la BNE

Como señalaba en el primer epígrafe, el único testimonio conservado de la comedia se localiza en la BNE con la signatura 17.183, tiene 56 hojas, las dimensiones son 23 x 16 cm y la letra es del siglo XVII. Estos datos de identificación se suman a las últimas revisiones del códice, llevadas a cabo por analistas de *Manos Teatrales* entre los años 2011 y 2016, que hacen una serie de observaciones con carácter general, sin bucear en las profundidades del testimonio, de lo cual me ocuparé en este apartado del trabajo. En primer lugar, los investigadores del proyecto ciberpaleográfico se centran en la portada del códice, profusamente decorada, con el elenco de personajes incrustado en el interior de una flecha, flanqueada por dos jarrones y dos aves, distribuidos a su vez en paralelo, como se ve en la imagen tomada del manuscrito:



**Figura 1.**  
Portada de *El ignorante discreto*, de Adrián Guerrero (f. 1r)

Con todo, los árboles no nos deben impedir ver el bosque, ya que, si bien la portada de la obra destaca por la ornamentación, no menos importante es el sello aparecido en la parte inferior del recto, perteneciente a don Agustín Durán, lo cual nos indica que el código procede de su librería, “comprada por el Gobierno de S.M. en virtud de Real Orden fecha en 27 de junio de 1863, en Memoria remitida al Excmo. Sr. Ministro de Fomento..., por el Director de la Biblioteca Nacional [...]”, cuyas obras están debidamente recogidas en el *Inventario* de la biblioteca de su dueño, publicado en el año 1865.<sup>4</sup> Dejando a un lado la transmisión patrimo-

4. Ver el registro del catálogo de la BNE. Disponible en <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/0/>

nial, procedemos ahora a estudiar las manos que intervienen y las enmiendas del copista, así como la influencia que tienen estas en algunos pasajes del manuscrito. Con respecto al primero de los puntos, es pertinente recordar las palabras de los investigadores partícipes del análisis del códice en la base de *Manos*, que siguen de la siguiente manera: “Parecería que es un manuscrito a dos manos a primera vista, pero una vez analizado se puede notar que fue escrito con la misma mano a pesar de las diferencias entre las primeras y las últimas hojas. Al inicio la letra es clara y cuidada pero al final lo contrario”<sup>5</sup> (*Manos Teatrales*). Como se desprende de sus observaciones, el único indicio que invita a los estudiosos a pensar en la convivencia de dos manos, es el mayor o menor grado de pulcritud y cuidado de la letra, de la que se advierte un cambio —como bien indican— en la parte final, sobre todo desde el folio 54, y es a partir de este donde podemos apreciar varios parlamentos cercenados, entre los que destaco el siguiente, que debía ser pronunciado por don Luis, tío de don Fernando de Ares:

LUIS	Entonces maté la luz, andamos a cuchilladas, <del>Hevéme, por el peligro,</del> vuestra hija de tu casa. Seguisteis, en fin, mi empeño, y al rumor y cuchilladas... <sup>6</sup>
------	---

(f. 55r, jornada 3ª).

El escrutinio anterior de los exégetas es acertado, dado que solo tenemos una mano copiando el manuscrito, pero debemos analizar con atención las correcciones incorporadas, debido a que las enmiendas se hicieron en estadios diferentes, como nos develan los cambios de tinta. A priori, este hecho revela varias fases de composición del manuscrito, y en la primera de ellas, el copista redacta el texto y ejecuta las modificaciones a un tiempo, que aunque son —mayoritariamente— pequeñas, se proyectan desde el principio del códice, prácticamente sin tregua alguna. Los primeros errores se producen ya incluso en el recto del primer folio, cuando el escriba parece haber tomado mal los papeles de don Luis y del lacayo Pasatiempo, y nos llama especialmente la atención el primero de los casos, pues el copista tacha “don Fernando” en un primer momento, e incluye después el nombre del sobrino (don Luis), lo cual nos puede develar la existencia de un borrador previo a este manuscrito, pero debemos mantener las dudas, ya que es un códice en el que apenas se producen este tipo de errores. Por otra parte, en *Manos* se afirma que hay “pocas correcciones”, algo que no se corresponde con la realidad,

---

x/0/05?searchdata1=a4777448 Fecha de consulta: 12/07/2021.

5. Disponible en <https://manos.net/manuscripts/bne/17-183-ignorante-el-discreto-comedia>

6. Modernizamos todos los pasajes de la comedia, respetando la gramática, la sintaxis, la morfología y los usos fonéticos de la época.

puesto que las enmiendas, a pesar de aderezar aspectos menores, son múltiples y sobrepasan fácilmente el centenar, llegando incluso a dificultar la interpretación de muchas frases, como por ejemplo, en f. 2r, cuando Pasatiempo dice “¿cómo ha de hacer favor?” (v. 44), que hemos recuperado de un verso en el que se aúnan dos letras superpuestas (una “a” y una “e”) y un tachón que tizna la preposición “de”, complicando enormemente la recuperación del texto. Estas incidencias no son marginales, y constituyen una galería bien importante que no vamos a plasmar en el trabajo por razones de extensión, pero se suman a otra clase de circunstancias también dignas de ser comentadas, como el emplazamiento de palabras en los márgenes. Una muestra representativa de esta práctica la hallamos en el verso 76 de la comedia, pues una parte del mismo pronunciada por don Pedro que dice “ya voy” (f. 2v), aparece completamente desdibujada en el manuscrito, cuando debía ir entre las intervenciones de Beatriz (criada de doña Leonor) y de don Alfonso de Silva, como patenta el sentido textual del pasaje. El caso más temprano de la primera jornada tiene lugar en f.8r, a propósito de un parlamento de don Alfonso, en cuya primera línea leemos “+ Vamos, Marqués, que cuando [+ pues vamos]”<sup>7</sup>, en el que debemos adaptar, de algún modo, el sintagma del margen “pues vamos”, acompañado de un signo (aparecido también a comienzo del verso) que indica, de una forma muy clara, el modo de reagrupar el verso: “Pues vamos, Marqués, que cuando...”, solventando así el error de cómputo silábico, pues las palabras iniciales resultaban en un verso hipométrico, incrustado en el seno de un pasaje octosilábico (romance á-o). Igualmente, el recurso de los márgenes no es privativo del comienzo, sino que también aparece en otros lugares del códice, tal y como vemos en el verso “[tanto] en colmo tanto de pesares” (f.38r, jornada 3<sup>a</sup>) pronunciado por doña Manuela, en el que el primer adjetivo (ubicado en el margen) altera el orden inicial de las partículas, que daban lugar a un verso hiperométrico, subsanado con la redistribución de la palabra en la primera posición.

En líneas generales, y a pesar de representar un número considerable, diríamos que los borrones y las tachaduras del códice solo afectan parcialmente a la lectura de versos concretos, jamás a la interpretación de sentido de pasajes completos, a excepción de algunos parlamentos a partir del folio 54,<sup>8</sup> el pasaje cercenado (f.55r) que transcribimos anteriormente y una pequeña intervención de Leonor suprimida, cuyo contenido hemos podido recuperar:

LEONOR

Y ya que a don Pedro, mi bien,  
 en cada instante le espero,  
 pues que la noche se viene,  
 vaya a adorarle mi pecho.

(f. 23v, 2<sup>a</sup> jornada).

7. Los corchetes indican las palabras emplazadas en el margen.

8. La mano del copista tachó celosamente los versos del códice, y por ende, nos ha sido imposible recuperarlos.

Igualmente, todas estas enmiendas apuntadas cohabitan con otras correcciones —muy difíciles de ver—, introducidas con una tinta diferente que denota, al menos, más de una fase en la diacronía de las correcciones del copista, y llegan a la veintena de casos, pero el más evidente de todos se encuentra en la portada del códice. Si examinamos con detenimiento la flecha que aglutina la lista de las *dramatis personae*, veremos un cambio de tinta —meridianamente claro— en el actante de “Inés, criada de doña Manuela”, el cual ocupa el último espacio de la flecha, que quizá pudo haber quedado vacío en primera instancia, siendo introducido a posteriori. Sin embargo, la entrada en escena de este tipo de correcciones es excepcional, y los cambios introducidos raramente enriquecen la lectura del texto, por lo que no mostraremos los ejemplos restantes.

Cerramos esta sección del artículo con una imagen tomada del folio final, inundado en un mar de garabatos enigmáticos para los que no tenemos respuesta.

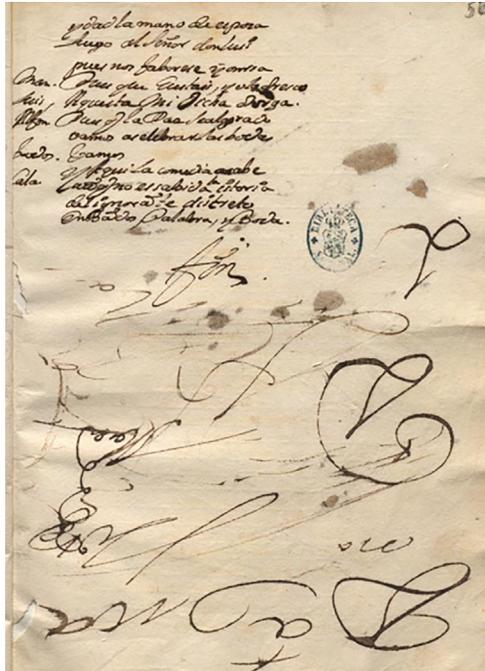


Figura 2.

Final de *El ignorante discreto* (f. 56r)

### *El ignorante discreto: una comedia de capa y espada*

Del argumento de la obra, fácilmente se puede deducir que *El ignorante* tiene una serie de características que le permiten ser clasificada a priori como una comedia

de capa y espada, subgénero definido por el dramaturgo Bances Candamo a finales del siglo XVII de la siguiente manera: “Las de capa y espada son aquellas cuyos personajes son solo caballeros particulares, como don Juan, y don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo (...) han caído ya de estimación, porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular”<sup>9</sup> (*Teatro de los teatros*). Anteriormente exégetas como Carlos Boyl, Suárez de Figueroa, Salas Barbadillo o Zabaleta, habían considerado al amor y al ingenio los ejes fundamentales de este tipo de subgénero, lo cual ratifica varios siglos después Gregg (1977: 103-106) al escribir las siguientes líneas en el artículo titulado *Towards a definition of the comedia de capa y espada*: “[...] the category seemingly is one determined by the nature of the content: complexity of plot, contemporary life and manners, and peopled by the galanes and damas (...) the principal aim of this comedia type is to exhibit the *artificio, estilo, ingenio*”. Con todo, estos juicios no son lo suficientemente rigurosos como para estudiar el género de una determinada obra, razón que nos lleva a tomar el estudio *Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada* (1988) de Ignacio Arellano como punto de referencia, pues en él se examinan minuciosamente las propiedades de la categoría a partir de una decena de comedias del Siglo de Oro, y se confrontan los asertos del artículo con las opiniones derivadas de la tradición crítica anterior.<sup>10</sup>

Según Arellano, una de las principales singularidades de esta clase de comedias estriba en el seguimiento estricto de la clásica unidad de tiempo, limitada (por un número mayoritario de preceptistas) a un día natural, aunque recoge las observaciones de otros teóricos que confieren “cierta flexibilidad” a la consigna aristotélica, como Corneille, Pinciano, Suárez de Figueroa (anteriormente citado), Mártir Rizo, Feliciano Enríquez de Guzmán, Pellicer de Tovar o Cascales. Este esfuerzo responde a la consecución del principio de verosimilitud, al que se subordinaba la unidad de tiempo, generando muchas de las veces el efecto contrario, tal y como sugiere Tirso de Molina en los *Cigarrales de Toledo*: “Porque si aquellos establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinte y cuatro horas, ¿cuánto mayor será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día la obligue y disponga de suerte sus amores que comenzando a pretenderla por la mañana se case con ella a la noche?”<sup>11</sup>. Tras un breve examen de las ponderaciones de algunos críticos sobre la cuestión, el erudito llega a la conclusión de que las comedias de capa y espada

9. Ver Moir (1970: 33). Hemos modernizado el texto.

10. Ver Aubrun (1966); Wardropper (1966, 1967, 1974, 1978, 1983, 1986); Weber de Kurlat (1976a, 1976b, 1977); García Lorenzo (1982, 1987); Serralta (1980); Vitse y Lanot (1976); Vitse (1983), Huerta Calvo (1983) y Oleza y Antonucci (2013). El profesor Ignacio Arellano revisa en su trabajo la mayoría de los estudios citados en esta nota.

11. Arellano (1988: 31).

buscan respetar la unidad de tiempo de forma deliberada, generando un efecto de inverosimilitud que tiene como objetivo último “provocar la admiración y suspensión del auditorio”. Esto es, hablamos de un subgénero del teatro cómico áureo donde se acumulan ingeniosos enredos en periodos de tiempo muy corto constreñidos —a su vez— a un mismo lugar. En este sentido, *El ignorante discreto* reúne las primeras características esbozadas en el escrito de Arellano, pues la gran parte del argumento de la comedia se desarrolla en Mislata (prácticamente en la casa de don Alfonso de Silva) en muy pocos días, ya que el transcurso de las acciones se circunscribe entre las últimas jornadas del viaje de don Fernando y su estancia en la localidad valenciana:

FERNANDO	Deja, en fin, ya tus locuras, y pues a Cuarte llegamos en menos de cuatro horas, anímate, y vamos luego.
CHAQUETE	Vamos, que pues no hay otro remedio, paciencia, y vamos al caso. Señor, ¿qué tengo de hacer?
<i>Aparte.</i>	Esto, en fin, es ser criado: paciencia. (f. 10v, primera jornada).

CHAQUETE	¿A dónde vamos, señor?, que si que un risco me valga, estoy de puro molido, más allá de lo que pasa.
FERNANDO	Sígueme, que ya estamos cerca.
CHAQUETE	¿Y cuán cerca, señor Fernando, que se podrá hacer en dos jornadas?
FERNANDO	En parte, a lo menos. (f. 14r, <i>ibidem</i> ).

Lógicamente, la concatenación de los sucesos ocurridos en *El ignorante*, potencia la inverosimilitud propia de las comedias de capa y espada, a la que también ayuda el problema geográfico del desplazamiento reflejado en los parlamentos anteriores. Y es que, una vez leída la comedia, el lector conoce la procedencia madrileña de la familia Ares, algo que nos extraña si pensamos en el trayecto seguido por don Fernando y Chaquete, quienes aparecen por primera vez en un lugar cercano a Cuarte de Huerva, población ubicada en el sur de la actual provincia de Zaragoza, quizá fruto de un despiste de los personajes, quizá resultado de la maquinaria inverosímil ideada por el desconocido autor Adrián Guerrero, quien habría concentrado muchas acciones complejas en un cronotopo reducido, siguiendo las convenciones del género: “El uso, sin duda consciente, de estas unidades, contra la función clasicista de verosimilización, obedece en la comedia de capa y espada (y esto me parece un rasgo característico) a la consecución de una inverosimilitud sorprendente y admirable capaz de entretener y

suspender al auditorio. No hay, a mi juicio, amplificación «natural» o «verosimilizador del tiempo», ni gradaciones psicológicas desarrolladas en esas supuestas amplitudes temporales cuando se trata del género de capa y espada” (Arellano 1988: 36). Asimismo, señala la importancia de las recapitulaciones en el contexto de las comedias de capa y espada, que abundan en *El ignorante discreto*. Valga como muestra el siguiente pasaje, donde Pedro condensa una buena parte los hechos más relevantes de la comedia en una tirada de versos:

PEDRO                   y doña Leonor, que en concordia  
después de dada palabra,  
ocultamos la amorosa  
pasión y deuda que en pechos  
como nobles es bien propia,  
pues se ve menos felice  
cuando se hace notoria.  
En este lance mi padre  
supo sola en una hoja  
la causa que, en fin, leal  
cumplió muy bien su persona.  
Súpolo, en fin, doña Leonor,  
y estimando la persona,  
don Alfonso ató el desprecio  
con que se lamenta ahora.  
Sintió doña Leonor su peligro,  
y por evitar discordia,  
más por fuerza que por grado,  
escuchó a vuestra persona.  
En este sello vinisteis,  
tocó alarma una vez sola,  
que Leonor pudo serviros;  
desengañó a tu persona  
valiéndose de lo noble,  
empeñando generosa,  
y fiando con el sí  
que apagaba mil discordias,  
con este abono seguimos  
nuestra pasión amorosa.  
Vos disteis noticia de esto,  
vinisteis a la discordia  
si pensasteis, don Fernando,  
matar a vuestra persona;  
procuraban por remedio.  
Fue ilusión bien dañosa,  
pues yo fui quien os hirió,  
y pienso que no fue poca  
diligencia allí librarme  
de ventaja tan notoria,

mas esto aquí no es del caso,  
 pues me basta que os responda  
 que por impedir el paso  
 sin conocer tu persona,  
 hice delante Leonor  
 lo que hiciera tu persona.  
 Esto es lo que es pasado,  
 y si agravio alguno os toca,  
 con el acero en la mano  
 os espera mi persona.

(ff. 53r-53v, 3ª jornada).

Del mismo modo, en *El ignorante discreto* las relaciones de los personajes se ven seriamente afectadas por una conjugación azarosa de lances (la llegada precipitada de don Pedro a casa de don Alfonso, el billete de la criada Beatriz, el rapto de doña Manuela, etc.) que resultan en la ruptura de la lógica verosímil preponderante en el Siglo de Oro español. Arellano (1988: 36-37) afirma que estas coincidencias inverosímiles buscan lograr una densificación económica del enredo con arreglo a “una mecánica combinatoria que explota todas las posibilidades de un formulismo matemático cuya estructura no tiene que ver con la naturaleza, ni con la ‘vida’”. Posteriormente, ilustra esta última idea en su estudio con un esquema representativo de la densificación existente en la obra de Solís *Cada uno para sí*,<sup>12</sup> que hemos decidido emular con la finalidad de mostrar las relaciones de los personajes de nuestra comedia:

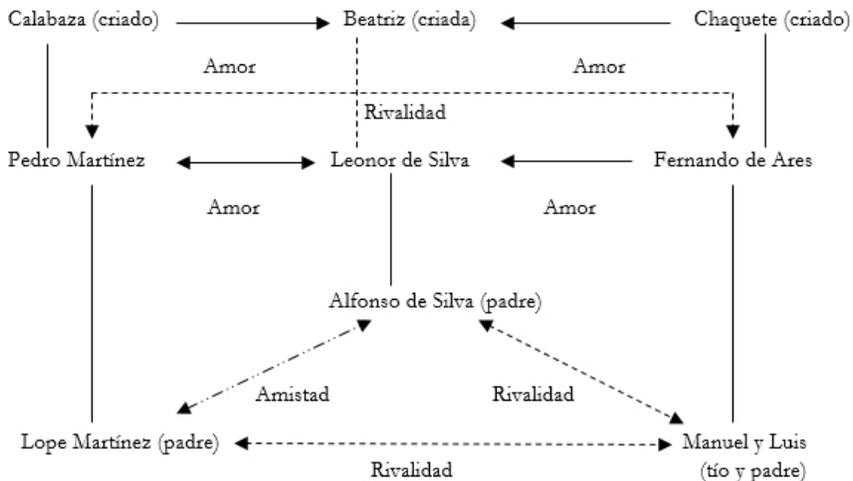


Figura 3.

Esquema de las relaciones de los personajes de *El ignorante discreto*

12. Ver Serralta, 1980.

Asimismo, otro de los rasgos característicos de la comedia de capa y espada que hace acto de presencia en la obra es el aparato lúdico, plasmado casi siempre en las intervenciones de los criados, quienes suelen romper con el decoro al inmiscuirse en materias reservadas a sus señores. Caso representativo es el tema del amor, tratado con un tono de chacota alejado de cualquier registro serio. Por ejemplo, en la primera jornada, el lacayo Pasatiempo parece querer reflexionar sobre el asunto, pero el uso que hace del latín macarrónico y la reacción de Beatriz, restan gravedad al momento, restaurada por don Alfonso de Silva con la interrupción del diálogo:

PASATIEMPO	¿A qué se sigue el amor?
BEATRIZ	¿Por qué, Pasatiempo?
PASATIEMPO	Porque me sacia.
BEATRIZ	¿Y el otro no?
PASATIEMPO	No, que no puede quien me quita por instantes el calor, <i>naturale ad laborem.</i> Luego Amor, siendo <i>contrarium absolutem</i> , ¿cómo ha de hacer favor?, ¿y más cuando el querer por querer no es más que imaginación?
BEATRIZ	Anda, ¡que sois el ingenio!
PASATIEMPO	¡Y vos raciocinación!
ALFONSO	¿Qué razones son aquesas?
PASATIEMPO	No es nada.... conversación

(f. 2r).

Con respecto a este último punto, Arellano (1988: 41-45) despliega una brillante reflexión del sentido lúdico en las comedias de capa y espada, y dice que es el principal factor diferencial frente a otros géneros con elementos semejantes, entre los que destaca la tragedia. El exégeta recuerda la gran dificultad que tuvieron los estudiosos para delimitar las fronteras entre ambos tipos de género, pues eruditos como Wardropper (1967: 90) llegaron a emitir afirmaciones como la que sigue, complicando enormemente la distinción: “[...] a pesar de su desarrollo cómico (en referencia a las comedias de capa y espada) tienden hacia una solución trágica... son de esencia trágica”. A este tipo de tesis se sumaron posturas como las de Hildner (1979), Ruano de la Haza (1982) o Braschi (1983), pero Arellano —en la línea de Vitse (1983: 15-33)— no se centra tanto “en la materia de las acciones representadas”, sino “en la naturaleza del efecto dominante producido sobre el público”, enfatizando la importancia del “riesgo trágico”, inexistente en las comedias de capa y espada. Esta propiedad se puede corroborar fácilmente en *El ignorante*, donde, por ejemplo, Alfonso de Silva quiere acabar con la vida de su hija por no aceptar la mano de don Fernando de Ares, cuando “en las comedias todos los intentos de los padres viejos para casar

a sus hijas en contra de la voluntad de las jóvenes están abocados, sistemáticamente y sin excepciones, al fracaso”, lo cual queda patentado con la resolución feliz de la comedia en dobles bodas. Además, son muy importantes otros elementos analizados por Arellano del género que también aparecen en nuestra comedia, como las “marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía al público”, donde sobresalen las geográficas, las cronológicas y las onomásticas. Así pues, la pieza se desarrolla entre Madrid y Mislata, presenta un código onomástico bien cercano al de la época (recordemos los nombres de Leonor, Beatriz, Alfonso, Lope, Manuel, Luis...) y se inserta en la época contemporánea, como se desprende de los datos aparecidos en la carta escrita por don Manuel de Ares:

Señor, don Lope Martínez, la salud que para mí deseo, será mi mayor gusto logre vueseñoría, cuando estas cortas líneas dichas lleguen a sus manos, y por haber sabido que el señor conde don Alfonso Rubio tiene una hija, en quien dichoso mi hijo pudiera, aunque indigno, dar la debida conservación de mi casa. Paso a la parte de cansarle, en que se digne le notifique de mi intento a su señoría, a quien es nuestro señor, prospere de esta, y Madrid, a 1 de septiembre en 1608.

Su mayor amigo, señor don Lope Martínez.

El conde don Fernando de Ares  
(f.7v, 1ª jornada).

Ciertamente, podríamos seguir analizando otros componentes genéricos del subgénero de las comedias de capa y espada en relación con *El ignorante*, pero creemos oportuno cerrar ya la sección para dar entrada al estudio de elementos como la métrica y la autoría de la obra.

## Métrica

En esta parte del artículo ofrecemos dos cuadros que resumen detalladamente la métrica de la comedia, en la que destaca —aparte de la irregularidad— la primacía del romance, cuyo porcentaje (78,70%) indica un claro predominio sobre el resto de formas estróficas, dado que la suma de sus cifras apenas sobrepasa el 20 %. Asimismo, la ausencia de indicios externos documentales para datar la obra, nos obliga a reparar en elementos internos como los usos estróficos, a partir de los cuales se pueden establecer hipótesis. Atendiendo a este último aserto, Alfredo Rodríguez López-Vázquez (2008) habla de los periodos de evolución de las formas octosilábicas en las dos primeras décadas del siglo xvii, reivindicando la importancia de la quintilla y de la redondilla antes de 1610. No obstante, estas dos estrofas pierden su hegemonía en el segundo decenio del Siglo de Oro, puesto que el romance y la décima se convierten en los metros más utilizados del lapso posterior. Por ello, podríamos sostener —manteniendo siempre las du-

das—que la comedia de *El ignorante discreto* pudo haber sido escrita a partir de la segunda década del Seiscientos, algo que apoyaría también la fecha de la carta aparecida en la comedia, datada en 1608.

<i>Estrofa</i>	<i>N° de versos</i>	<i>Pasajes</i>	<i>Porcentaje</i>
Romance	2713	12	78,70%
Redondilla	386	1	11,19%
Pareado	244	3	7,07%
Silva	93	2	2,69%
Cuarteta	8	1	0,23%
Sueltos	3	1	0,08%
Total	3447	20	99,96%

Figura 4.

Cuadro sinóptico de los usos métricos de *El ignorante discreto* (I)

Primera jornada	Segunda jornada	Tercera jornada
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vv. 1-152: romance (-ó)</li> <li>• vv. 153-160: cuarteta</li> <li>• vv. 161-327: romance (-ó)</li> <li>• vv. 328-330: sueltos</li> <li>• vv. 331-348: romance (á-o).</li> <li>• Carta en prosa.</li> <li>• vv. 349-704: romance (á-o)</li> <li>• vv. 705-724: romance (á-a)</li> <li>• vv. 725-757: pareados</li> <li>• vv. 758-985: romance (á-a)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vv. 986-1539: romance (é-o)</li> <li>• vv. 1540-1815: romance (é-e)</li> <li>• vv. 1816-2018: pareado</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vv. 2019-2404: redondilla</li> <li>• vv. 2405-2532: romance (-á)</li> <li>• vv. 2533-2562: silva</li> <li>• vv. 2563-2570: pareado</li> <li>• vv. 2571-2876: romance (-á)</li> <li>• vv. 2877-3029: romance (ó-a)</li> <li>• vv. 3030- 3092: silva</li> <li>• vv. 3093-3447: romance (ó-a)</li> </ul>

Figura 5.

Cuadro sinóptico de los usos métricos de *El ignorante discreto* (II)

Veamos ahora si la estilometría puede aportar algún indicio sobre la datación de la pieza.

### Un problema de atribución de autoría: *El ignorante discreto* a la luz de la estilometría

Es este, sin ningún tipo de duda, el punto más complejo de todo trabajo que tenga por fin estudiar una comedia del Siglo de Oro, y ello responde a una serie de fenómenos que Vega García-Luengos (1984: 131) resume genialmente en las *Notas para una bibliografía de Felipe Godínez*: “La obra teatral corre de mano en mano entre ‘autores’, representantes, copistas, e impresores, sin que el poeta pueda controlar ni la integridad de su producto, ni tan siquiera su nombre al frente del mismo. Estas características, en las que se ven implicados desde la concepción del género por

parte de los propios dramaturgos y del público en general, hasta el entramado económico que lo sustenta, deben inducir a mantenerse alerta con respecto al texto de las obras conservadas e, incluso, de las autorías que en ellas constan. Analizar una pieza de la que no nos ha llegado un manuscrito autógrafo o una copia supervisada por el autor —aunque también aquí pueden existir problemas—, sin conocer primero, y cotejar después, el mayor número posible de testimonios, es arriesgarse a considerar de un autor lo que no es suyo y prescindir de aquello que sí lo es”. Aunque haya numerosos escollos en la difusión textual de la dramaturgia áurea, también contamos —afortunadamente, y en muchas ocasiones— con elementos que nos ayudan a barruntar la identidad del escritor, como pueden ser las licencias de representación, el elenco de actores, las noticias sobre la puesta en escena de la obra o la relación de los autores con un determinado censor, pero en nuestro caso no disponemos de ningún indicio documental externo, solo de un conflicto de homonimia con un auto atribuido a Godínez.<sup>13</sup> De igual modo, no conocemos hasta la fecha ningún dato biográfico del autor Adrián Guerrero (así como ninguna otra obra suya), que solo aparece en los registros bibliográficos cuando se cita la comedia de *El ignorante discreto*, fechable en el siglo XVII por la letra del testimonio conservado.

En épocas anteriores esta sección se hubiera llevado a cabo mediante un análisis subjetivo “based more on impressions and repeated assumptions than on updated and objective criteria” (García-Reidy 2019: 506), pero en los tiempos actuales el filólogo cuenta con un conjunto de herramientas radicadas en el análisis cuantitativo de textos que dotan a este tipo de estudios de una objetividad garantizada por la conjugación de ciencias como la informática y la estadística. Como se puede colegir, estamos hablando de la estilometría, definida así por Fradejas Rueda (2020): “La estilometría es el análisis estadístico de textos literarios y trata de identificar las semejanzas y diferencias que existen entre ellos para agruparlos de acuerdo con sus características lingüísticas con el objetivo de detectar señales estilísticas que puedan servir para establecer su autoría, su ubicación genérica, sus orígenes, estilo...”. De igual forma, los instrumentos estilométricos permiten leer cantidades ingentes de textos sin la subjetividad del analista, aumentando el rigor y la objetividad científica del estudio,<sup>14</sup> lo cual me ha llevado a recurrir a esta disciplina en la última parte del trabajo.<sup>15</sup>

Pasemos ahora al análisis estadístico-computacional de *El ignorante discreto*, comedia de la que conservamos un códice del siglo XVII en el que aparece el nom-

13. Esta obra nada tiene que ver con nuestra comedia. El auto de Godínez incluye la historia de la redención de un hombre pecaminoso, auxiliado por la Virgen María. Su intercesión es clave para el desenlace feliz del auto. Ver Bolaños Donoso (1983: 455-464).

14. En <https://www.estilometria.com/que-es-la-estilometria/> Fecha de consulta: 27/08/2021.

15. El éxito de la estilometría en los problemas de *atribución y determinación* de autoría —relacionados con obras del Siglo de Oro— en los últimos tiempos es incuestionable. Cito, en orden cronológico, algunos de los trabajos más destacados: Blasco Pascual (2019), García-Reidy (2019), Madroñal (2021) y Vega García-Luengos (2021).

bre de Adrián Guerrero, autor al que se le atribuye la obra. En consecuencia, y al no haber ningún otro candidato, debemos dejar claro que nuestro examen se inscribe en los estudios de *atribución de autoría*, que no de *determinación*, en los que debe haber más de un aspirante: “Por *atribución de autoría* entiendo la argumentación orientada a elevar una propuesta de autor para un texto dubitado que ha llegado a nosotros anónimo o bajo pseudónimo. Es el caso, por ejemplo, de lo que ocurre con el *Quijote* de un supuesto Alonso Fernández de Avellaneda, que nunca existió. Por *determinación de autoría* entiendo la argumentación orientada a seleccionar uno entre dos o más candidatos a la autoría de un texto. Para la *determinación de autoría* habremos de confrontar el texto dubitado con otros textos indubitados de los distintos candidatos a la autoría. El proceso de *determinación de autoría* se justifica cuando existe un debate entre dos o más candidatos a la autoría de un texto, y no existen dudas de que uno u otros de los candidatos contemplados hubo de ser necesariamente su autor. Un ejemplo de *determinación de autoría* lo ofrecen diferentes trabajos (entre ellos el mío) para decidir sobre la *Historia verdadera de Nuevo México*, que firma Bernal Díaz del Castillo, pero que recientemente ha sido atribuida a Hernán Cortés” (Blasco Pascual, ESTILOMETRÍA).

En cuanto al procesamiento del texto,<sup>16</sup> se hace necesario explicar —ya sucintamente— los parámetros que aplicaremos. El análisis estriba en Delta, la medida de distancia textual propuesta por Burrows (2002), basada en el hecho de que se puede discriminar la autoría partiendo de la variación de palabras más frecuentes (MFW). El programa que da validez a esta idea es un paquete diseñado en lenguaje de software R llamado *Stylo* (Eder, Rybicki y Kestemont 2016), el cual usaremos en unos instantes.<sup>17</sup> Siguiendo estas directrices, pasamos a introducir el texto (formato TXT codificación UTF-8) de *El ignorante* en CETSO, que es el ingente volumen de obras y autores agrupados por Álvaro Cuéllar y Vega García-Luengos, formado por 2731 obras de 355 autores diferentes en el momento de la operación. Veamos los resultados:

Posición	Obra	Distancia
1ª	CUEVA-ANTONIO_ComoNobleYOfendido(Impreso)	0,922668677
2ª	DESCONOCIDO_ConquistarUnImposible(Impreso)	0,946385822
3ª	ANGULO_NoSiempreOfendenLosCelos(Manuscrito)	0,961319866
4ª	LANINI_DamaComendador(Manuscrito)	0,9639172
5ª	MATOS&DIAMANTE&VELEZJUAN_CortesanaEnLaSierra(Impreso)	0,9643992
6ª	DESCONOCIDO_ContraLaFeNoHayRespeto(Impreso)	0,967034947

16. Procede de la transcripción que he hecho del código de la BNE.

17. Ver Vega García-Luengos (2021: 93).

Posición	Obra	Distancia
7 <sup>a</sup>	DELGADO-JUAN_ComoSeEngananLosCelos(Impreso)	0,970336728
8 <sup>a</sup>	BRAVO-SOTOMAYOR_AMasAmorMasDesden(Manuscrito)	0,970495846
9 <sup>a</sup>	VILLAVICIOSA_AmorPuestoEnRazon(Impreso)	0,9709915
10 <sup>a</sup>	OCAMPO&MORENO_MagicoMexicano(Impreso)	0,9714839
11 <sup>a</sup>	LEIVA_HonorEsLoPrimero(Impreso)	0,9720419
12 <sup>a</sup>	LEIVA_DamaPresidente(Impreso)	0,9732521
13 <sup>a</sup>	VILLEGAS-JUAN_BuenCaballeroMaestreDeCalatrava (Impreso)	0,974727
14 <sup>a</sup>	JUANA-INES_Empenos	0,9756584
15 <sup>a</sup>	CORDOVA-MALDONADO_VenganzaEnElSepulcro (Manuscrito)	0,975913183
16 <sup>a</sup>	LOPEdudosa_EnmendarUnDanoAOtro	0,9767384
17 <sup>a</sup>	ZAMORA_DonDomingoDeDonBlas(Impreso)	0,9767514
18 <sup>a</sup>	CUBILLO_AnascoElDeTalavera	0,980516049
19 <sup>a</sup>	DESCONOCIDO_NoHayContraLaSuerteIndustria (Manuscrito)	0,981434412
20 <sup>a</sup>	CANIZARES_AsombroDeJerez(SegundaParte)(Impreso)	0,98237288

Figura 6.

20 obras con usos léxicos más cercanos al texto de esta comedia, utilizando el corpus CETSO a día 14/08/2021, constituido por 2731 obras de 355 autores diferentes

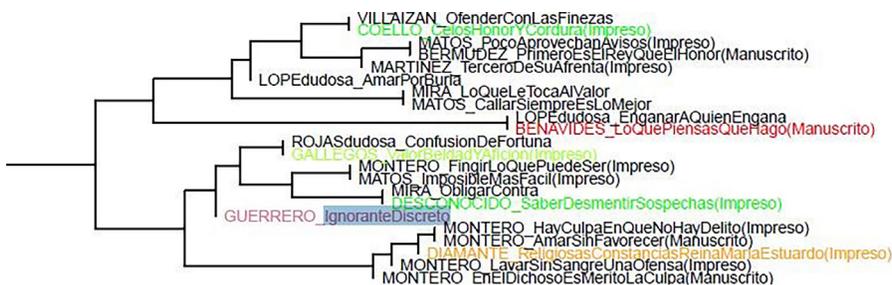
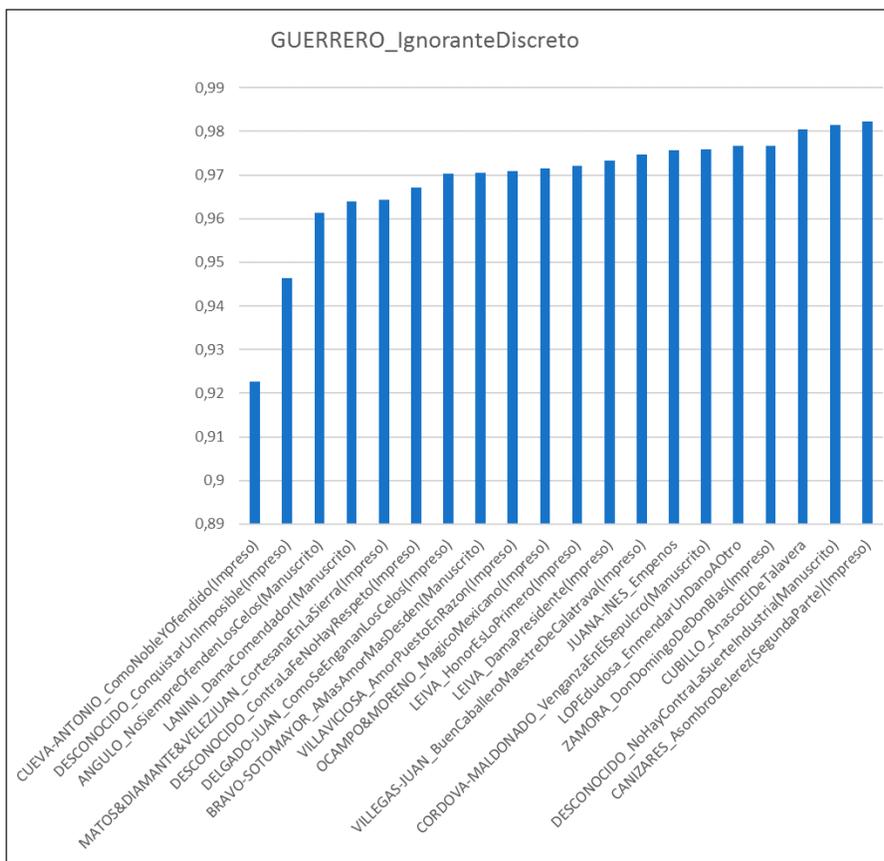


Figura 7.

Detalle de la rama en que se encuentra *El ignorante discreto* en el dendrograma general del corpus de ETSO (2.731 obras de 355 dramaturgos, a 14 de agosto de 2021), creado con Stylo (parámetros: 500 MFWs, Classic Delta, 0% culling).



**Figura 8.**

Gráfico de distancias que muestra las veinte comedias más cercanas a *El ignorante discreto* entre las 2.731 obras del corpus de ETSO (14 de agosto de 2021), a partir de los resultados de *Stylo* (parámetros: 500 MFWs, Classic Delta, 0% culling).

La tabla, el dendrograma y el gráfico de distancias vienen a reflejar que *El ignorante discreto* de Adrián Guerrero no se asocia claramente a ninguna de las obras de CETSQ, pues las 20 piezas teatrales más cercanas divergen en cuanto a los autores, salvo la pequeña excepción de Leiva Ramírez de Arellano, con dos apariciones. A la luz de los resultados, Germán Vega considera verosímil la autoría de Adrián Guerrero, dado que con los parámetros utilizados, la comedia no apunta decididamente hacia ningún dramaturgo. De la misma manera, el estudio dice lo siguiente sobre las posibles fechas de redacción de *El ignorante discreto*: “La experiencia con ETSO en tareas de datación, aún por desarrollar, permitiría apuntar la hipótesis de que el texto, y por lo tanto el autor del que nada se conoce más allá del nombre, pertenezca a las fases tardías de la comedia nueva;

esto es lo que se deduce de las fechas en que debieron ser escritos casi todos los textos que establecen relaciones más estrechas con el de la comedia analizada”.<sup>18</sup> Esta conjetura reforzaría por tanto la observación desprendida de la métrica de la obra, donde la preponderancia del romance (78,70%) desliga la comedia del lapso anterior a 1610, dominado por formas octosilábicas como la redondilla o la quintilla (Rodríguez López-Vázquez 2008).

## Conclusiones

Con este trabajo hemos llevado a cabo el primer estudio pormenorizado de una obra desconocida, llegada a los fondos de la Biblioteca Nacional de España en 1863. En consecuencia, hemos abordado los aspectos elementales de la comedia, desde la descripción del testimonio hasta el género de la pieza, ofreciendo al lector pasajes inéditos de la misma. También hemos arrojado luz sobre cuestiones como la datación o la autoría a partir de los elementos internos textuales, dadas las lagunas documentales que rodean a la obra.

En relación con la cuestión de la atribución, aventuramos la firme posibilidad de que Adrián Guerrero fuera el autor de *El ignorante discreto*, pues así lo confirma el paquete *Stylo*, cuya razón de existencia se debe al uso discriminado e individualizado que hacen de la lengua los escritores. Asimismo, nuestro texto no se alinea con el *usus scribendi* de ninguno de los 355 dramaturgos del corpus de Cuéllar y Vega García-Luengos, lo que nos sugiere que esta sería la primera obra conocida del autor. Por tanto, sirva este estudio como punto de partida para iniciar la recuperación del corpus dramático del escritor Adrián Guerrero, cuyo itinerario vital y artístico sigue siendo una incógnita a la espera de ser despejada por los especialistas del teatro barroco.

18. Comunicación del profesor Vega García-Luengos.

## Bibliografía

- ALENDA, Jenaro, “Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos”, *Boletín de la Real Academia Española*, III-XI (1916-1923).
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 1 (1988), pp. 27-49.
- AUBRUN, Charles, *La comédie espagnole (1600-1680)*, París, PUF, 1966.
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Teatro de los teatros*, ed. Duncan Moir, Londres, Tamesis, 1970.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- BLASCO PASCUAL, Javier, *ESTILOMETRÍA*, en línea, <<https://www.estilometria.com/>>.
- BLASCO PASCUAL, Javier, “La graciosa y gratuita disputa sobre la autoría de la Historia verdadera del inconfundible Bernal Díaz del Castillo”, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo XCIX, 319 (2019), pp. 5-44.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, *La obra dramática de Felipe Godínez: trayectoria de un dramaturgo marginado*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1983.
- BURROWS, John, “Delta: a Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship”, *Literary and Linguistic Computing*, XVII, 3 (2022), pp. 267-287.
- Catálogo BNE*, en línea, <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/0/x/0/05?searchdata1=a4777448>>.
- CUÉLLAR GONZÁLEZ, Álvaro, y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, , *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, 2017-2021, en línea, <<http://etso.es>>
- EDER, Maciej, Mike KESTEMONT, y Jan RYBICKI, “Stylometry with R: A package for computational text analysis”, *R Journal*, XVI, 1, (2016), pp. 107-121, en línea, <<https://journal.r-project.org/archive/2016/RJ-2016-007/index.html>>.
- FAJARDO, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716*, Madrid, BNE, 1716, Sig. Mss. 14706.
- FERRER VALLS, Teresa, *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700) (CATCOM)*, en línea, <<https://catcom.uv.es/consulta/home.php>>.
- FRADEJAS RUEDA, José Manuel, *Cuentapalabras: Estilometría y análisis de texto con R para filólogos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2020, en línea, <<http://www.aic.uva.es/cuentapalabras/>>.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Theatro hespañol*, Madrid, Imprenta Real, BNE, 1785, Sig. R. MICRO/10163.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, “El hermano de su hermana de Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo xvii”, *Revista de literatura*, XLIV, 87 (1982), pp. 5-23.

- GARCÍA LORENZO, Luciano, “*El Caballero de Olmedo*” en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, ed. R. Doménech, Madrid, Cátedra-Teatro Español, 1987, pp. 121-140.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, “Deconstructing the Authorship of *Siempre ayuda la verdad*: A Play by Lope de Vega?”, *Neophilologus*, CIII (2019), pp. 493-510.
- GUERRERO, Adrián, *El ignorante discreto*, Ms. 17.183, Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- GREER, Margaret, *Manos Teatrales*, en línea, <www.manos.net>.
- GREGG, Karl, “Towards a definition of the comedia de capa y espada”, *Romance Notes*, XVIII (1977), pp. 103-106.
- HILDNER, David, “Sobre la interpretación tragedizante de *La dama duende*”, en *Perspectivas de la comedia*, II, Valencia, Albatros, Hispanófila, 1979, pp. 121-125.
- HUERTA CALVO, Javier, “Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro”, en *El teatro menor en España a partir del s. XVI*, Madrid, CSIC, 1983.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, *El renacer del Fénix. “Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido”*, Olmedo, Ediciones Universidad de Valladolid, 2021.
- MEDEL DEL CASTILLO, FRANCISCO, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos, y modernos y de los Autos Sacramentales y alegóricos, así de D. Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora, 1735.
- MORLEY, Griswold, y Courtney BRUERTON, *The Chronology of Lope de Vega’s Comedias*, Nueva York, The Modern Language Association of America, 1940.
- OLEZA, Joan, y Fausta ANTONUCCI, “La arquitectura de géneros en la comedia nueva: diversidad y transformaciones”, *Rilce*, XXIX, 3 (2013), pp. 687-741.
- PAZ Y MELIA, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, I, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, (ed.), Andrés de Claramonte, *Tan largo me lo fiáis*, Madrid, Cátedra, 2008.
- RUANO DE LA HAZA, José María (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Cada uno para sí*, Kassel, Reichenberger, 1982.
- SERRALTA, Frédéric, “La comedia burlesca: datos y orientaciones”, en *Risa y sociedad en el teatro español del S. de Oro*, París, CNRS, 1980, pp. 99-125.
- SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, 2ª edición, Madrid, CSIC, 1960-1984, 14 vols.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, “Notas para una bibliografía de Felipe Godínez”, *Castilla*, núm. 8 (1984), pp. 127-139.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro*.

- Estudios sobre Felipe Godínez con dos comedias inéditas: "La Reina Ester"; "Ludovico el Piadoso"*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1986.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, "Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría", *Talía. Revista de estudios teatrales*, III (2021), pp. 91-108.
- VITSE, Marc, y Jean Raymond LANOT, "Eléments pour une théorie du figuron", *Caravelle*, XXVII (1976), pp. 189-213.
- VITSE, Marc, "El teatro en el s. XVII", en *Historia del teatro en España*, ed. Díez Borque, Madrid, Taurus, 1983.
- WARDROPPER, Bruce, "Calderón's and his serious sense of life", en *Hispanic Studies in Honor Nicholson B. Adams*, 1966, Chapel Hill, University of North Carolina, pp. 179-193.
- WARDROPPER, Bruce, "El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón", en *Actas de II Congreso de la AIH*, 1967, Nimega, Universidad, pp. 689-694.
- WARDROPPER, Bruce, "Lope de Vega's Urban Comedy", *Hispanófila*, número especial 1 (1974), pp. 47-61.
- WARDROPPER, Bruce, "La comedia española del Siglo de Oro", en *Teoría de la comedia*, ed. E. Olson, Barcelona, Ariel, 1978.
- WARDROPPER, Bruce, "El honor en los géneros dramáticos áureos", *Criticón*, núm. 23 (1983), pp. 223-235.
- WARDROPPER, Bruce, "The Numen in the Genres of the Spanish Comedia", *Ibero Romania*, XXIII (1986), pp. 156-166.
- WEBER DE KURLAT, Frida, "Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época", *Segismundo*, XII (1976a), pp. 111-131.
- WEBER DE KURLAT, Frida, "Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro", *Anuario de Letras*, XIV (1976b), pp. 101-138.
- WEBER DE KURLAT, Frida, "Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega", en *Actas del V Congreso de la AIH*, II (1977), Burdeos, pp. 867-871.





# La violación en los tratados de *Vies de femmes illustres* del siglo XVI

Dulce María González Doreste

IEMYR (ULL)  
ddoreste@ull.edu.es

Recepción: 29/03/2022, Aceptación: 08/11/2022, Publicación: 31/12/2022

## Resumen

En este trabajo se trata el tema de la violación desde una perspectiva histórica, basándose en textos de finales del siglo XV y XVI que fueron escritos en el marco de la *Querelle des Femmes*. Se analiza el tratamiento que se le da a la violación de algunas ilustres mujeres que forman parte de estos catálogos colectivos por parte de los autores, así como el léxico que se utiliza para hacer alusión a la agresión sexual. Los *exempla* seleccionados son tomados de la mitología clásica, la Biblia o la historia antigua, como es el caso de Lucrecia. Todos tienen en común que la violación es un aspecto destacable en la biografía de estas mujeres, que conforman estereotipos conocidos, pero la manipulación a los que se les somete por parte de los autores de estos tratados dan relecturas y puntos diferentes con respecto a la agresión sufrida.

## Palabras clave

Renacimiento; *Querelle des Femmes*; *Vies de femmes illustres*; violación.

## Abstract

*English Title.* Rape in sixteenth-century *Vies de femmes illustres* treatises.

This work analyses the theme of rape from a historical perspective by looking at late fifteenth and sixteenth-century records produced in the course and in the wake of the *Querelle des Femmes* debate. The characteristics associated to rape are studied especially when concerning illustrious women found in the collective catalogues of these authors. Specific attention is devoted to the lexicon used to describe sexual aggression, as well as to the *exempla* chosen from classical mythology, the Bible or ancient history, as is the case with Lucrecia. Although all of them share the rape element as a decisive aspect of these women's biographies, thus subjecting them to well known types, this work tries to detect the nuances in some particular descriptions and narrative options concerning the aggression. Thus, by pointing out the ma-

nipulation of the rape tradition, we regard this textual body as endowed with a much wider range of meanings and interpretations than it has usually been attributed.

### Keywords

Renaissance; *Querelle des Femmes*; *Vies de femmes illustres*; rape.

Georges Vigarello (1998) comienza su obra *Histoire du viol* con esta frase: “L’histoire du viol n’est pas écrite”. Sorprende leer esta primera línea de un libro de más de quinientas páginas que indaga sobre la violencia sexual desde el siglo XVI hasta el siglo XX y en el que aporta numerosos datos recogidos en documentos y textos jurídicos, actas de procedimientos, memorias parlamentarias, dossiers, artículos de prensa, etc. rescatados tras una laboriosa búsqueda en bibliotecas y archivos de todo tipo. Pero, en efecto, la cuestión de la violación desde una perspectiva histórica no está resuelta. Resulta fácil entender a Vigarello si pensamos que, aunque a lo largo de la historia, la violación se haya considerado como un delito desde el punto de vista jurídico y una falta grave, desde un criterio moral, las respuestas y el tratamiento que la sociedad ha dado en diferentes épocas han sido variadas y escasas en el ámbito judicial: el mismo Vigarello constata que las condenas por violación eran excepción en el *Ancien Régime*.

Mucho más complejo se antoja el asunto en épocas anteriores (pongamos por caso la época que nos interesa, siglos XV y XVI), en las que la violación era considerada como una falta moral y la víctima como sospechosa de haber sido contaminada por la vileza del propio hecho, quedando bajo el recelo malicioso, o el convencimiento, de que había sido instigadora de los hechos por haber seducido y provocado al hombre y, por tanto, haber participado en el acto sexual voluntariamente.

La historia de la violación tiene, pues, más que ver con la definición, con la percepción y con el grado de sensibilidad y tolerancia que la sociedad, en cada época, ha dispensado a la violencia sexual. Por tanto, el tratamiento dado difiere

enormemente a lo largo del tiempo en función de los criterios morales, religiosos y de la propia consideración de la sexualidad y el concepto y el papel que la sociedad otorga a la mujer. Criterios que tienen que ver entre otros, como señala Vigarello (1998: 16), con la presencia habitual de la violencia física en todas sus manifestaciones, con la concepción religiosa de la falta o el pecado, con la idea de la mujer como una posesión de su padre o de su marido o con la condición social de estos. Obviamente, estos condicionantes pesan más que la cuestión del consentimiento o no-consentimiento de la víctima de la agresión, cuanto más si se tiene en cuenta la dificultad existente, en la época a la que me refiero y desde un punto de vista médico, para detectar pruebas físicas y materiales de la agresión, a lo que se suma la carencia de conocimientos sobre la sexualidad femenina (Vigarello 1998: 16). De ahí que el autor (1998: 37) solo haya podido localizar en su investigación cuarenta y nueve casos de violación en el Parlamento de París entre 1540 y 1692 lo que demuestra las escasas denuncias presentadas, motivadas por la vergüenza moral que conlleva para la mujer y las reticencias judiciales para registrar el delito, que solo se reconoce cuando la violación afecta al honor de una familia o cuando se ejerce sobre un niño (1998: 15). Otros trabajos muestran resultados igualmente reducidos en algunos departamentos franceses en los siglos XV y XVI. Así, por poner algunos ejemplos, Nicole Gonthier (Citado por Gaudillat 2010: 250) localiza en Lyon cincuenta y un casos de agresiones sexuales contra mujeres entre 1427 y 1433. En épocas anteriores, el número es lógicamente menor, como muestra el trabajo de Didier Lett (2020: 45),<sup>1</sup> que se basa en unos cuarenta casos declarados en la jurisdicción judicial de Boloña entre 1351 y 1462.

## Consideraciones previas y justificación del tema

Ante la pobreza de datos que arrojan los estudios sobre los procedimientos judiciales que afectan a la violación, Stéphanie Gaudillat emprende su investigación sobre el tema en fuentes de otra naturaleza: “dans les textes destinés à l’édification, à l’éducation ou au loisir, c’est-à-dire aux modes détournés mais décisifs de l’inculcation du partage sexual des rôles et de formation des habitus sociaux”. Se refiere Gaudillat (2010: 253) a canciones, “feuilles volantes”, y relatos breves (*nouvelles*), considerando que a través de ellas se divulgan aspectos normativos de las conductas sexuales legítimas y los roles asignados a hombres y mujeres. Sin embargo, frente a la parquedad de las frentes jurídicas, la violación como tema literario es relativamente frecuente, como recoge Nathalie Grande (2017:3) en el volumen *Viol et littérature. XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, que señala la diversidad de géneros que tratan el

1. A este respecto, véase también el trabajo de Maïte Billoré (2016) sobre algunos procedimientos judiciales de la región lionesa entre el siglo XVI y el XVIII, en el que también abunda, basándose en los relatos de las propias víctimas, sobre las causas de la escasez de expedientes sobre violencias sexuales ejercidas contra la mujer.

tema, tanto de ficción como documentales. En el ámbito de la ficción, señala géneros como la *nouvelle*, las memorias, el cuento, la poesía pastoral y el teatro con las tragedias de la historia antigua que tienen a Lucrecia como protagonista. De este modo, la literatura vehicula la percepción de la violación que la sociedad tiene en cada momento, constatando cómo cohabitan en los textos literarios dos visiones diferentes de la violación, la tradicional y más misógina, que la considera como un delito menor y sin relevancia; y la otra, que intenta sensibilizar al lector centrando su atención sobre la víctima y sobre la realidad de la perversidad de los hechos.

Ambos puntos de vista, señalados por Grande (2017:4-5), los vamos a encontrar en los elogios colectivos de mujeres ilustres escritos a finales de los siglos xv y en xvi, en el que se desarrolla toda una literatura con vocación didáctica y polemista, en el marco de la *Querelle des Femmes*. En estos textos, escritos la mayoría por hombres, los *exempla* femeninos apoyan o ponen en cuestión la conformación de un nuevo modelo femenino y un papel más activo de la mujer en la sociedad. Son, pues, una correa de transmisión de la ideología de sus autores que no se abstraen de participar, tomando como referentes las figuras de mujeres célebres, en el debate sobre las capacidades femeninas. Los modelos utilizados proyectan perspectivas sobre la mujer que difieren de uno a otro, a través del tratamiento que dan al mismo personaje, permitiendo, por medio de estas transformaciones, la transmisión de las ideas debatidas en el momento sobre la mujer y sobre las relaciones entre hombres y mujeres.<sup>2</sup> Comparto a este respecto la opinión de Tatiana Clavier (2009: 166) en lo que se refiere a la construcción de estas biografías, en cuanto que «sont en effet guidées par l'arbitraire culturel des valeurs sexuées en place et participent des représentations dominantes sur les différences sociales de sexe en déroulant des discours que l'on qualifierait aujourd'hui d'«essentialistes»».

Conviene no perder de vista, para una mayor contextualización del ideario que sustenta estos textos, que la percepción de la violación desde un punto de vista moral, que es el que se privilegia en ellos, está en estrecha relación con la virtud de la castidad, la más apreciada y exigida<sup>3</sup> a las mujeres por los autores sobre los que me baso.<sup>4</sup> De hecho, como afirma Grande (2017: 14), están mejor consideradas aquellas heroínas que prefieren la muerte antes que ser violadas y ver mancillado su honor.<sup>5</sup> Esta mentalidad subyace en algunos de los tratadistas de

2. Véase a este respecto González Doreste (2022: 179-199).

3. Jean de Marconville titula el décimo capítulo de *De la bonté et mauvaistié des femmes* “De la chasteté d'aucunes femmes, première vertu requise en icelles”. Igualmente, en *La louenge de mariage*, de Pierre de Lesnauderie dedica exclusivamente el capítulo sexto a “la chasteté et vraye amour des femmes”.

4. En opinión de Carla Casagrande (2002: 112), el debate de la sexualidad y la castidad de la mujer se convierte en esta época en un tema central para la elaboración teórica de una concepción de la sexualidad para toda la sociedad.

5. Jean Du Pré reserva la segunda de las estancias de *Le Palais des nobles dames* para las “Dames, souveraines en chasteté et virginité, comme celles qui ont aymé mieulx mourir ou souffrir aultres incomparables perilz que denigrer leur renommée par villenye et ordure». La defensora de esta

nuestro corpus, sin duda llevados por la moral cristiana que, si bien contribuyó a criminalizar este tipo de violencia, no intercedió en favor de la inocencia de la víctima, ni valoró la cuestión del no consentimiento de la misma, poniendo el énfasis en la castidad de la mujer como garante del orden social, en la medida en que esta venerada virtud preserva no solo su honor, sino también el de su esposo y el de la familia. Gaudillat (2010: 259-260) indica que los dos términos que se utilizan con preferencia en los textos jurídicos del siglo XVI para designar la violencia sexual contra las mujeres son *rapt* y *adultère*, que denotan la subordinación de la mujer a su marido, que ve así cuestionados su autoridad y su honor, sobre todo por la vergüenza y el peligro que representan para la herencia los hijos ilegítimos, en caso de que la mujer quede encinta. De esta forma, la sanción del delito está más en función del daño social infligido al marido o al padre que por la ilegitimidad del acto sexual y la violencia ejercida a la mujer, sobre la que pesará la sospecha del consentimiento, dada su naturaleza lujuriosa y lasciva, sugerida también por el término ‘adulterio’, utilizado como sinónimo de violación. Tanto más cuanto, para algunas teorías médicas aceptadas socialmente, el embarazo no solo no era considerado una prueba de violación, sino, por el contrario, una prueba del consentimiento de la mujer, pues se considera que sin el placer femenino no es posible la concepción (Gaudillat 2006: 4). De ahí, la contradicción, señalada por Audrey Gilles-Chikhaoui (2013: 1), cuando se asocia la violación a la voluptuosidad o el placer de la mujer, en lugar de atribuirla al violador. Ello conlleva la dificultad de la definición de la violación en la época renacentista y, por supuesto, anula por completo la cuestión del consentimiento.

Esta indefinición para tal agresión sexual se manifiesta igualmente en lo que Gaudillat (2010: 254) llama “viol littéraire”, si bien algunos de los tratadistas del corpus que utilizo intentan dar mayor precisión a la agresión con un léxico ajustado que enfatiza el acto de la violación.

## Hipótesis, objetivos y metodología

Atendiendo a estas consideraciones, me centraré en algunas mujeres ilustres cuyas violaciones, en ocasiones también perpetradas por personajes masculinos relevantes, son parte esencial de su biografía, así como en el posicionamiento frente a la agresión, a la víctima y al violador de los autores de los elogios colec-

---

sala es Palas, que merece tal honor, no solo por mantenerse virgen, sino porque cuando su padre intentó violarla, prefirió mancillar su mano con la sangre de este, antes que ser deshonrada: “Vou-lust forcer l’honesteté pudicque/ De moy sa fille, tresaymée et unicque,/ Plustost aymis à soiller ma main propre/ Du sang mon père que souffrir tel oprobe” (2017: 178). Du Pré ha tomado aquí una versión tardía del mito que hace de Palas Atenea la hija de Palante, asesinado por ella cuando trató de violarla (Juan Tzetzes, *ad Lycophron* 355; Cicerón, *De natura deorum*, 3.59).

tivos de mujeres<sup>6</sup> de los siglos xv y xvi que conforman nuestro corpus.<sup>7</sup> Si bien los textos de naturaleza jurídica explorados por otros autores son ambiguos y poco concretos a la hora de calificar o describir la violencia sexual ejercida sobre las mujeres es de suponer que, por su carácter edificante y didáctico, estos elogios colectivos ofrecerán esencialmente un punto de vista moral sobre este tipo de agresiones. En consecuencia, trataré de distinguir, a lo largo de este trabajo, hasta qué punto el tratamiento de la violación es tomado en consideración por los autores de estos compendios dándoles la relevancia de un delito o de una agresión contra la mujer o, por el contrario, justificando el proceder de los hombres por la lascivia atribuida al sexo femenino. Obviamente, los tratadistas del corpus que examino no aluden a ejemplos de violaciones contemporáneos identificando a las víctimas, sino que vierten sus opiniones a través de las biografías de personajes femeninos tomados de la mitología, de la historia antigua o de la Biblia, que tienen en común haber sufrido una agresión sexual. Sin embargo, su presencia activa en el desarrollo del debate que cuestiona la capacidad y el papel que deben jugar las mujeres en la sociedad de su época, fundamentalmente en el siglo xvi, con detractores que pretenden que éstas sigan jugando su rol tradicional y con defensores de que adquieran un papel más relevante, puede ofrecer pistas sobre el pensamiento que la sociedad tiene, no solo sobre las agresiones al sexo femenino, sino también de su concepción de la sexualidad. Tanto más cuanto las mismas figuras son tratadas de forma diferente y una misma situación violenta se puede representar e interpretar desde distinto punto de vista, por lo que también es importante hacer mención del léxico que cada autor utiliza para describir el acto de la violación, que, a diferencia de los textos jurídicos, es variado y preciso y, en ocasiones, brutal y descarnado, como se verá.

De esta forma, se pretende ofrecer una modesta y parcial contribución al estudio de la historia de la violación desde una perspectiva histórica, que complementará los estudios a los que anteriormente he aludido.

La presencia de estas mujeres, ilustres y violadas, es muy desigual en el corpus seleccionado, pues, mientras que algunos tratadistas abundan en ejemplos, dedi-

6. Adopto la terminología utilizada por Renée-Claude Bretenstein (2018) para agrupar los compendios de mujeres ilustres y excepcionales en la línea de las colecciones de biografías iniciadas por Plutarco y por Boccaccio.

7. Martin Le Franc, *Le Champion des dames* (1441-1442); Symphorien Champier, *La nef des dames vertueuses* (1503); Antoine Dufour, *Les vies de femmes célèbres* (1504); Pierre de Lesnauderie, *La louenge de mariaige et Recueil des hystoires des bonnes, vertueuses et illustres femmes* (1523); Jean Du Pré, *Le Palais des nobles Dames* (1534); Gratien Du Pont, señor de Drusac, *Les Controverses des Sexes Masculin et Femenin* (1534); Jean Bouchet, *Le jugement poetic de l'honneur femenin* (1538); François Billon, *Le fort inexpugnable de l'honneur du sexe femenin* (1555); Jean de Marconville, *De la bonté et mauvaistié des femmes* (1563). Para una mayor información de estos autores y de sus obras, remito a mi trabajo "La ambigüedad de Semíramis en los repertorios de *Vies des femmes illustres* de los siglos xv y xvi" en *Estereotipos femeninos desde la antigüedad clásica hasta el siglo XVI* (2022: 179-199).

cándoles incluso una parte de su obra donde los agrupan e incidiendo con mayor o menor énfasis en el acto de la violación, otros, o bien no incluyen en su obra estas biografías u obvian en ellas la agresión sufrida, destacando otros aspectos de su vida. La organización de las biografías en estos tratados es ecléctica, puede responder a un simple orden cronológico, estar repertoriadas según su pertenencia a la antigüedad, a la Biblia o a la hagiografía, seguir criterios caprichosos en función de temáticas arbitrarias, o atender a rasgos comunes de las biografías, especialmente virtudes.

Para este trabajo he optado por seleccionar dentro del corpus a las mujeres cuya violación se haya explicitado por los autores, si bien mencionaré otras ocasiones en que son aludidas sin incidir en este rasgo de su biografía. Para hacer notar el léxico utilizado, citaré el texto original en cada uno de los ejemplos, siempre y cuando tenga pertinencia y relevancia el vocabulario empleado. Ello redundará en un mayor conocimiento de los autores con respecto a su sensibilidad y consideración hacia la agresión. En aras de una mayor claridad expositiva, agruparé a estos personajes femeninos en tres apartados, según procedan de la mitología clásica, la historia antigua o la Biblia, y reunidas según las presentan los autores con algunas excepciones.

### Las heroínas violadas en los tratados de *Vies des femmes Illustres*

Le Franc y Du Pré son los dos autores del corpus que con más profusión de ejemplos inciden en el tema de la agresión sexual sufrida por estas célebres heroínas del mundo clásico y de la historia antigua, por lo que me he permitido saltarme el orden cronológico de sus obras y agruparlos en este apartado.

#### *Heroínas de la mitología clásica*

En el segundo libro de *Le Champion des Dames* (1999: 160-163), su autor, el clérigo normando próximo a la corte de Borgoña, Martin Le Franc,<sup>8</sup> por medio del personaje de *Franc Vouloir* y acudiendo a “les anciennes poesies et histoires” denuncia los engaños de los que se valen los hombres para poseer a las mujeres.

8. Martin Le Franc (1410-1461) vivió a caballo entre las postrimerías de la Edad Media y la Edad Moderna; doctor en Teología, preboste de la iglesia de Lausana, secretario de los Papas Félix V y de su sucesor, Nicolás V, y cercano a la corte de Borgoña por su estrecha relación con el duque Felipe de Borgoña. Su obra, *Le Champion des Dames*, se enmarca dentro de la *Querelle des Femmes* y surge en la corte de Borgoña, un espacio privilegiado a mediados del siglo XV para una literatura filógina, marcada por el prestigio del poder femenino, especialmente por la figura de Isabel de Portugal, esposa del Duque Felipe de Borgoña, personaje central de la Guerra de los Cien Años. Le Franc se declara firme defensor de la superioridad de las mujeres y dice escribir su libro para rebatir las injurias que “les gens de l’Eglise” han vertido contra ellas (Libro IV, vv 18033-18040). La obra es un largo poema de carácter alegórico, compuesto de veinticinco mil versos, distribuidos en cinco libros.

Para dar prueba de ello, evoca en primer lugar las múltiples violaciones de Júpiter y las tretas de las que se valió para cometerlas y continúa enumerando las de otros personajes mitológicos.

En el caso de Leda Júpiter se convirtió en un cisne para gozar de ella: “Par laquelle faintise indigne/ La virginité lui pluma” (le robó).<sup>9</sup> Le Franc solo acude a eufemismos en contadas para referirse a una violación. Un ejemplo es el de Alcmena, la esposa de Anfitrión, con la que Júpiter “coucha” y prolongó la noche en veinticuatro horas “pour faire son plaisir”, engendrando al valiente Hércules. Al no poder seducir a la hermosa Calisto, instruida por Diana en las artimañas seductororas de Júpiter, éste recurre a la fuerza: “Enfin la viole et la deserte/ De sa belle virginité”. En el caso de Dánae, se transforma en una lluvia de oro para introducirse en su seno: “...dedens le sain/ De Damnés...”. Se convierte en toro para violar a Europa, la cual, dice Le Franc, si no hubiese sido víctima de un engaño, nunca hubiera consentido a perder su virginidad: “A sa chasteté desflourer/ Ne se fut elle accordee onques”.

Le Franc utiliza una curiosa y sugerente expresión para referirse a la violación de Coronis, madre de Esculapio, que no pudo conservar su virginidad, pues Apolo saboreó de ella “le noyau et l’escorce”. Peribea, por su parte no pudo resistir el ardor de Neptuno y fue forzada a aceptar la ventura de concebir un hijo, Nausitoo: “Et fust forcee d’endurer la Fortune/ Et concepvoir de lui Nasithous”. El dios Mercurio [sic] duerme a Cenis para penetrarla sin que ella fuera consciente: “de sa verge l’abasty” y por obra de la naturaleza, la mujer quedó embarazada.

Estos ejemplos toman su verdadero valor y amplitud, cuando Le Franc los actualiza y se dirige a sus contemporáneos diciéndoles que, si bien él no los puede acusar directamente, a través de la lectura de estas fábulas pueden ellos mismos reconocer sus propias vilezas e impudicias.<sup>10</sup> Siguen una serie de recriminaciones sobre su comportamiento indigno y la violencia que ejercen sobre sus mujeres,<sup>11</sup> a las que no dudan en tomar por la fuerza, cuando son rechazados o no funcionan sus tretas seductororas.

Jehan Du Pré,<sup>12</sup> soldado y hombre de letras, como lo hizo Le Franc, reúne

9. Le Franc construye un juego de palabras para conservar la rima: “Et comme cigne s’empluma./ Par laquelle faintise indigne/ La virginité lui pluma » (vv. 8158-8160).

10. “Se vous dictes que ce sont fables,/ Certes plus gracieusement/ Vos ribaudises dechevables/ Ne puis je monstrier bonnement./ Et si sachiez certainement/ Que les poetes que lisons/ Nous enseignent couvertement/ Vos desleales trahisons” (vv. 8241-8248).

11. Les acusa de intentar “prendre a force” (v. 8262) a las jóvenes que los rechazan y reprueba a los señores que intentan seducirlas ya sea con oro o con dinero, o por medio del engaño o la violencia (“par barat ou par violence”) y después se jactan de su concupiscencia (vv. 8277-8280).

12. Jean du Pré fue un hombre de armas con clara vocación de escritor. Introduce *Le Palais des Nobles Dames* (1534), con un breve texto en el que presenta a grandes rasgos la estructura de su obra (“treize parcelles ou chambres principales”), la procedencia heterogénea de cada una de las historias comprendidas en cada una de sus divisiones (“histoires tant grecques, hebraïques, latines que françoises”) y su intención de enaltecer a las mujeres retomando biografías legendarias,

a las figuras femeninas tomadas de la mitología y aloja en la “Cinquième chambre” (2007: 255-285) de *Le Palais des nobles Dames* a “plusieurs Dames, desquelles les dieux poectiques ont esté esprins et désiré leur acointance, se transformant en plusieurs especes pour en jouir”. La lista de Du Pré es exhaustiva, por lo que solo me detendré en aquellos ejemplos que por su singularidad merecen ser mencionados o por sus coincidencias con las figuras femeninas tratadas por Le Franc o por otros autores. A pesar del epígrafe que introduce este capítulo, en general el autor se complace más en recrear la belleza de estas mujeres y en trazar su genealogía que en dar detalles de cómo engendraron a sus vástagos. Parecen no haber sido forzadas, sino, por el contrario, haber consentido con benevolencia, por lo que Du Pré no usa ningún término que denote agresión, que solo en algún caso se insinúa. Pero, además, les hace sentirse orgullosas por haber sido recompensadas por los dioses con una descendencia ilustre, fuera o no fruto de una violación.

Es el caso de Rea, que concibió a Ceres de Saturno, sin que se mencione que fue por causa de una violación: “Que se vantoit de l’ancien Saturne/ Avoir conceue la deesse fertile/ Dicte Cerés...”, cuya hija fue raptada por Plutón, del que concibió a Neptuno. Clímene presumía de haber concebido a sus hijos Atlas, Prometeo y Epimeteo del gran dios Jápeto. Al igual que Temis, que se muestra orgullosa de su descendencia con el dios Júpiter. De la complaciente Leto, Du Pré solo menciona también su progenie, Diana, hija de Júpiter. Calisto únicamente se lamenta por el hecho de haber quedado encinta, como forma de deplorar la pérdida de su virginidad y de haber sido rechazada por Diana. Al igual que Le Franc, Du Pré también cita a Alcmena, para señalar, casi con las mismas palabras, que Júpiter prolongó la noche veinticuatro horas “pour faire son plaisir” y engendrar a Hércules, deshonorando de esta manera al “bon Amphitriton”, marido de Alcmena, la cual se dolía por haber sido seducida torticeramente por ese “faulx paillard”. Sólo para Dánae utiliza Du Pré el verbo violar, relatando que sobre ella descendió Júpiter como un suave rocío y “... la viola”, et luy fist ung beau filz”. En el caso de Coronis, el autor utiliza la misma expresión que Du Franc para hacer alusión a su violación por Apolo, de la cual nació Esculapio: “Apollo à toute force/ Ne savorast le noyau et l’escorce”. Lo mismo ocurre con Peribea, que no pudo resistir al ardiente Neptuno y “Forcée fust d’endurer la fortune/ Et concevoir de luy Nasithous”. La violación de Neptuno a Tiro, disfrazado de Enipeo, es expresada por Du Pré de forma eufemística con el verbo “comprimir”: “Dame Tiro aussi fust bien aymée/ De Neptunus, et en fin comprimée” haciendo alusión también al hijo concebido. Otra coincidencia del mismo tipo se da en el caso de Melanto, seducida por Neptuno que, adoptando la forma de un delfín, gozó a su voluntad de la joven: “fist si bien que à sa vouldenté, / De la pucelle se

---

redactándolas en francés y en un cuidado estilo poético (“ensemble fictions et couleurs poectiques concernant les vertus et louanges des Dames”).

trouva contenté”. Europa, igualmente aquí, no concibió ningún hijo de la violación de Júpiter, pero este la compensó dándole su nombre a la tercera parte del mundo. De la misma manera, relata Du Pré, fue agredida Pasifae “... car elle fust happée/ Par Jupiter, en figure semblable”, procreando al monstruo Minotauro.

A Leda, sin embargo, no la incluye Du Pré en esta “Cinquième chambre”, sino en la cuarta, donde se encuentran las damas “renommées en beauté naturelle”. Du Pré evoca aquí a un Júpiter enamorado que descansa en su regazo, sin hacer ninguna alusión a la violación (2007: 240).

### *Heroínas de la historia antigua*

Otras damas ilustres agredidas sexualmente y tomadas de la historia antigua son evocadas por Du Pré en la “Cinquième chambre”, como la macedonia Olimpia que, en su versión, fue forzada por el dios Amón, bajo la apariencia de un dragón: “Souffrant la force du puissant dieu Hammon/ Qui l’oppressoit en forme d’ung dragon”, y tuvo así el honor de concebir al célebre Alejandro Magno, “Ce noble roy et vaillant conquerant”. De igual modo, Ylia, la vestal que dio vida a Rómulo y Remo, debió por obediencia consentir a copular con dos serpientes para que nacieran los fundadores de Roma.

### *Heroínas de la mitología y de la historia antigua en otros tratados del corpus*

En otros tratados del corpus algunas de ellas son también mencionadas, pero incidiendo en otros rasgos de su biografía, es decir, sin mencionar la violación, como expongo a continuación.

Antoine Dufour,<sup>13</sup> dominico, doctor en teólogo e inquisidor, en su compendio titulado *Les Vies de Femmes Célèbres*, que se compone de noventa y una biografías ordenadas cronológicamente, hace mención a Leda (1970: 47) como madre de Helena. De Rea (1970: 27), “haulte et gracieuse dame et royne”, ofrece su ejemplar biografía sin hacer alusión a la violación de Saturno, de quien dice que fue su marido y de cuya unión nacieron Júpiter, Neptuno y Plutón.

**13.** Antoine Dufour (+1509), según el mismo declara, fue: “docteur en théologie, de l’ordre des Frères Prescheurs, general inquisiteur de la foy”. Poco se sabe sobre su vida: nació en Orléans, entró en la orden de los dominicos e hizo estudios de teología en París, donde recibió el título de doctor. En el prólogo de su obra, explica los motivos que le incitaron a escribir este libro. Se lamenta el autor de que, cansado de ver que la mayoría de los hombres injurian a las mujeres “tant de langue que de plume”, como Boccaccio y Teofrasto entre otros, tampoco encuentre entre los libros antiguos ninguno que hable de ellas con buen juicio y ciñéndose a la realidad, sobre todo en la época contemporánea en la que abundan las mujeres “bonnes et sages”. Es por ello por lo que recibe el encargo de la “treshaulte, trespuissante et tresexcellente dame et princesse ma dame Anne de Bretagne” de traducir la presente obra “en maternel langage”, pues gran parte de las nobles damas no entienden el latín.

También esboza la biografía de Olimpia (1970: 75), esposa de Filipo de Macedonia y madre de Alejandro Magno, en la que destaca el repudio por parte de su esposo ante la duda de su paternidad, tras lo cual contrae matrimonio con Cleopatra. Olimpia no pudo soportar tal afrenta y con la ayuda de Pausanias asesina a Filipo. Su viuda, ante el acoso de Olimpia, opta por suicidarse. Finalmente, Olimpia es ejecutada por Casandro sin antes haber proclamado con orgullo haber dado al mundo un héroe como Alejandro. Estas palabras conmueven a Dufour, que finaliza su biografía atribuyéndole un gran coraje, pues pocos hombres, según dice, se presentan con tanta valentía como ella ante la muerte.

Gratien Du Pont,<sup>14</sup> señor de Drusac,<sup>15</sup> en el libro tercero de sus *Controverses des sexes Masculin et Femenin*, también cita a Leda en la biografía de Clitemenestra (2017: 733), como hermana de Helena. Acusa a Cenis en dos ocasiones (2017: 722 y 743) de ser culpable por su lujuria del incesto con su padre y de haberlo asesinado después, tras lo cual se suicidó; de Pasifea (2017: 711), “*meschante et villaine*”, esposa del rey Minos de Creta, dice haberse entregado a un toro del que engendró al Minotauro; a Olimpia (2017: 711, 731, 732) recrimina haber cometido adulterio con el rey de Egipto, estando casada con el rey Filipo de Macedonia, además de ser un caso extraordinario de crueldad por haber cometido el asesinato de Eurídice y Filipo Arrideo, de otros nobles de Macedonia, de Cleopatra y de su propio marido.

Jean Bouchet,<sup>16</sup> hombre de leyes y de letras, en *Le jugement poétic de l'honneur femenin*, obra enmarcada en un sueño alegórico, el personaje de “*Le traverseur*”, seudónimo que adopta Bouchet en sus obras y que interviene aquí como narrador homodiegético, será acompañado por Mercurio hasta el “*Palais de Cleres Dames*” donde encuentra los epitafios de muchas damas insignes, compuestos en epigramas. No de todas lo hace; así, incluye a Olimpia entre otras “*Dames Ethniques, dont n'a escript les Epigrammes*” (2006: 302), de la que solo apunta que es de origen tebano.

14. Gratien du Pont, señor de Drusac (1500?-1545?) fue miembro de la nobleza tolosana y formó parte de la magistratura municipal y real, ejerciendo funciones de carácter jurídico. Angenot (1977: 39) califica a Gratien Du Pont, señor de Drusac, como “*Le plus notoire des antiféministes dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*” y considera que *Les Controverses des sexes Masculin et Femenin* (1534) fueron escritas con la intención de contrarrestar el discurso filógino y llamar a la sensatez y al orden establecido. En su época, las *Controverses* suscitaron numerosas reacciones y Drusac fue blanco del ataque de muchos de sus contemporáneos. Su obra, de carácter alegórico, consta de tres libros y es en el tercero donde introduce el catálogo de mujeres célebres por sus virtudes.

15. En adelante me referiré a este autor como Drusac.

16. Jean Bouchet (1476-1557) desempeñó su oficio de procurador en Poitiers, al tiempo que su carrera de hombre de letras. *Le jugement poétic de l'honneur femenin* (1538) es una obra de carácter alegórico. En las páginas liminares se encuentra una Apología (pp. 169-192), dedicada a Jeanne de Laval, esposa de François de la Trimouille, en la que Bouchet expresa su estupefacción porque algunos hombres no solo hablen mal de las mujeres, sino que escriban sin fundamento en contra “*du noble sexe femenin*”.

### *Heroínas bíblicas*

El libro de la Biblia provee también a nuestros autores de mujeres que han sufrido una violación. Dentro de ellas, las más célebres y presentes en estos elogios colectivos son Dina<sup>17</sup> y Tamar.<sup>18</sup>

Le Franc emplaza a Dina en el mismo segundo libro y su alusión viene a continuación de su reflexión sobre los engaños y astucias de los hombres. La mención a su violación<sup>19</sup> es precisa y directa: Siquén, hijo de Hamor poseyó a Dina, hija de Jacob, “Voire ravit et viola”, y señala que este hecho tuvo como consecuencia la destrucción de la ciudad del agresor. Tampoco deja resquicios de duda la violación de Dina relatada en *La Nef des dames vertueuses*, obra de carácter alegórico compuesta por el médico y escritor Symphorien Champier,<sup>20</sup> que utiliza estos términos para referir la agresión, “Elle fut violée par Sichem [...], il la convoita et la ravit oultre sa voulté et par force la cogneut” (2007: 90), violación que tuvo las consecuencias mencionadas en el relato bíblico. La biografía de Dina se encuentra en la tercera parte del tratado de Champier y lleva por título “La fleur des dames”, que está dedicada a las virtudes de las damas del Antiguo Testamento y en la que también se encuentra Tamar. Pierre de Lesnauderie<sup>21</sup> incluye a Dina en el capítulo sexto (1523: LXXII) de *La Louenge*

**17.** Génesis, 34. En este capítulo del Génesis se relata la violación de Dina, hija de Jacob, por un hombre llamado Siquem que la asaltó en la calle cuando iba a visitar a otras mujeres. Sus hermanos, Simeón y Leví, planearon la venganza que acabó con la vida de Siquem y de otros varones de la ciudad a pesar de que Siquem pidió a Jacob a Dina en matrimonio.

**18.** Samuel 13. El libro del profeta Samuel cuenta la historia de la violación de Tamar, hija de David, por su hermano Amnón, que fue asesinado posteriormente por su hermano Absalón tras enterarse de lo sucedido.

**19.** Carla Casagrande (2002: 118) señala que, durante la Edad Media, el personaje de Dina fue frecuentemente invocado en sermones y tratados dirigidos a las mujeres como el modelo de la mujer alocada e insensata, que no se debe frecuentar y menos imitar, siendo su violación el resultado de su imprudencia al salir sola a la calle al encuentro de sus amigas. Por otro lado, Irmtraud Fischer (2018: 84) trae a colación la figura de Dina para mostrar que en el relato del Génesis sobre la violación de Dina, los sentimientos de la mujer no son tomados en consideración, ya que se considera que “l’honneur familial des clans de Jacob et d’Hamor (le prince de Sichem) compte plus que la situation de la victime”.

**20.** Symphorien Champier (1471-1539) compartió su profesión de médico con su vocación de escritor. En el prólogo de la obra, de carácter alegórico, dama Prudencia exhorta al autor a continuar la labor emprendida para honrar a nobles y príncipes en *La nef des princes* (1502), pero haciendo esta vez la loa de las mujeres y sus virtudes. A ello dedica el primero de los cuatro libros que componen *La nef des dames vertueuses*, que titula “Les Louenges fleurs et deffensoir des dames”, dedicado a la “tresnoble et tresvertueuse princesse Anne de france dame et duchesse de bourbon et d’auvergne”, la célebre Ana de Francia o Ana de Beaujeu, hija de Luis XI y Carlota de Saboya y madre de Susana de Borbón.

**21.** Pierre Lesnauderie (1450-1522) disfrutó de dos estados, civil y religioso; primero, como hombre de leyes, dedicando gran parte de su vida a la Universidad de Caen, de la que llegó a ser Rector, y, una vez fallecida su esposa, como eclesiástico en la diócesis de Lisieux. *La Louenge du mariage et recueil des histoires des bonnes, vertueuses et illustres femmes* (1523) que sigue de cerca el tratado de Champier, está, como su título indica, consagrada a cantar las excelencias del matrimo-

*du mariage et recueil des histoires des bonnes, vertueuses et illustres femmes*, dedicado a la castidad y al verdadero amor de las mujeres. Lesnauderie tilda a Dina de hermosa, prudente y casta y describe, casi con los mismos términos que Champier, la agresión: “Elle fut ravie et violée par Sichem”. Du Pré, que recoge a Dina en la “Seconde chambre”, donde se encuentran las damas que han preferido morir a ver ultrajado su nombre, no soslaya tampoco la violación no consentida, “La print à force” (2007: 186), pero a diferencia de los autores precedentes, añade la compensación de un posterior matrimonio, lo que no se ajusta a la versión bíblica.<sup>22</sup> Por su parte, Bouchet solo menciona a Dina (2006: 224), por boca de Mercurio, en un largo repertorio en el que el dios alado, retomando las palabras de *Nature* habla de algunas hermosas damas.

Por su parte, Tamar también ha sido objeto de atención por parte de estos tratadistas. Le Franc se refiere a ella en el segundo libro de *Le Champion des Dames* (1999: 186) y utiliza un curioso verbo ‘brimbaler’,<sup>23</sup> con el significado en esa época de “jouir d’une femme”, para referirse a la violación incestuosa de Tamar: “Amon qui brimbala sa seur Tamar et la ravit”. Champier, sin embargo, deja en la ambigüedad el acto de la violación en una primera instancia defendiendo incapacidad de Tamar para cometer actos deshonestos por su gran sabiduría. La agresión queda en un intento que Tamar recrimina duramente a su hermano: “Et pour ce reprint elle grievement son frere ammon quant il la voulut opprimer” (2007: 95). Sin embargo, en la biografía de Tecuita (la mujer de Tecoa) de este mismo autor, esta pide a David, clemencia para Absalón, asesino de su hermano Ammon, por “l’oppression et violence qu’il avoit commise en sa seur thamar” (2007: 96), dando por hecho que hubo una violación. Sabiduría y prudencia, la de Tecuita, que también es alabada por Jean de Marconville<sup>24</sup> en el capítulo once, titulado “De la prudence merveilleuse d’aucunes femmes” (2000: 109), de su obra *De la bonté et la mauvaistié des femmes*, ya que por su intercesión ante David libró del exilio a Absalón. La versión de la agresión sexual brutal sufrida por Tamar la mantiene Du Pré con estos términos: “...violée/ A vive force par son germain Ammon” (2007: 186). No así Drusac, que, en el libro tercero de *Les Controverses* (2017: 690), incluye a Tamar entre los ejemplos de las mujeres bíblicas que han cometido el pecado de lujuria: si bien desaparece

---

nio y se compone de siete capítulos, siendo en el segundo donde comienza su catálogo de mujeres ilustres que continúa, agrupándolas por sus virtudes, en el resto de los capítulos.

22. Con frecuencia, los autores de los tratados distorsionan las fuentes bíblicas.

23. Trésor de la langue française : ÉTYMOL. ET HIST. - 1. 1440-42 *brimbaler* « jouir d’une femme » (LE FRANC, *Champ. des Dam.*, Ars. 3121, f° 63a dans GDF. *Compl.*).

24. Jean de Marconville (1520-1580) fue, al parecer, un noble de posición acomodada, lo que le permitió retirarse a sus señoríos para dedicarse a la lectura y a la reflexión, si bien en la dedicatoria de su obra se nombra como “Jean de Marconville, escuyer”. Su obra, *De la bonté et mauvaistié des femmes* (1563), como el propio título indica, está escrita en espejo, con dos partes opuestas y en cada una de ellas, modelos femeninos tradicionales que dan testimonio con sus biografías de la bondad o de la maldad de las mujeres.

ba la concupiscencia del malvado Ammon, culpa a la libidinosa Tamar de perder su virginidad con la intención de buscar la protección de Amón, “Penseant qu’Ammon la voulsisse tenir/ Avecques luy et bien l’entretenir”. Al ser rechazada, por despecho lo acusó, ante Absalón, por lo que Amnón fue asesinado.<sup>25</sup>

Du Pré es el único que da cuenta de dos violaciones colectivas y brutales. La primera, inspirada igualmente en la Biblia,<sup>26</sup> pero con tergiversaciones con respecto a la versión bíblica original<sup>27</sup> es la de la mujer judía violada por unos depravados hasta la muerte: “De la doulente firent tant leur plaisir/ Que l’endemain, voulust morte gesir”. Se encuentra su mención en la “seconde chambre” de *Le Palais de nobles Dames* (2007: 178), donde residen grandes damas que destacan por su castidad y virginidad, así como aquellas que han preferido morir o sufrir horribles padecimientos antes que ver arruinada su reputación por un ultraje, como es el caso también de Dina, Tamar y Lucrecia, a la que me referiré más tarde. La Biblia narra la historia de una concubina judía y de su amante, un levita, que pasan una noche en una ciudad habitada por benjamitas. Unos rufianes acuden a la casa donde se alojan en busca del extranjero, pero el anfitrión, por respeto a las leyes de la hospitalidad, en lugar de entregar a su huésped, ofrece a cambio a su hija virgen. Al final será la concubina la que pasa a mano de los malhechores, que la violarán hasta la muerte, apareciendo su cadáver ante la puerta del levita. Éste despedazó su cuerpo en doce partes que envía a cada una de las tribus de Israel, como señal para emprender una acción de guerra contra los benjamitas. La versión de Du Pré hace del levita el marido de la mujer y obvia la escena del asalto a la casa para solo dar cuenta de la violación y de la actuación del marido con respecto al cuerpo de la mujer, que se ajusta al relato bíblico.

La otra violación colectiva viene a continuación de la anterior y se refiere a dos hermanas boecianas que fueron asaltadas violentamente cuando estaban solas por dos criminales lujuriosos: “Deux malheureux, qui fort les couvoytoyent/ Les assaillirent leur faisant violence). Viendo su honor mancillado, las dos se dieron muerte con una espada declarando que, aunque sus cuerpos fueron mancillados, sus almas continuaban siendo puras.

### *Lucrecia: versiones de los autores de los tratados*

Dejo como materia aparte la violación de Lucrecia, de la que la totalidad de los tratados del corpus hacen mención y que ha sido objeto también de numerosos

25. A este respecto, Irmtraud Fischer (2018:82) hace notar que, en el relato bíblico, la reacción de Tamar después de la violación sufrida no es la habitual en las sociedades patriarcales, donde la mujer tiende a callarse para salvaguardar y no poner en peligro la reputación y el honor familiar.

26. Jueces, 19.

27. Brenda Dunn-Lardeau ofrece la versión original en la nota 2 de la página 187 de su edición del texto de Du Pré.

estudios, dada la longevidad y las numerosas versiones que la literatura ha producido sobre la historia de la ilustre romana. El siglo XVI tendió más a adoptar la versión de San Agustín en el *De civitate dei* (I, XIX), que pone en duda la castidad de Lucrecia atribuyendo su suicidio al remordimiento por el placer experimentado, que la de Tito Livio, que hacía del suicidio un acto heroico y a Lucrecia un ejemplo de virtud.<sup>28</sup> Las dos posiciones subsisten en nuestro corpus.

Le Franc en el segundo libro de *Le Champion des Dames* (1999: 243) no duda en mostrar el suicidio de la heroína romana como una prueba de su inocencia, ya que, aunque opuso resistencia, el traidor Tarquino la sometió y “a force le print”. Pone en boca de la propia Lucrecia las palabras que profirió antes de quitarse la vida por no poder soportar vivir bajo la sospecha, declarando que en ningún momento hubo consentimiento por su parte: “Presentement, que je n’ay point/ Consenti au mauvais tirant/ Qui m’a efforcee en ce point”. Sin embargo, la versión de Champier (2007: 68) deja entrever la sombra de la duda. En una primera instancia, hace de Lucrecia el espejo en el que las damas se deben mirar por la lealtad que profesó a su marido. Acto seguido, cuenta que, después de que “fust violée et forcée par le filz de Tarquin”, ante su marido y otros familiares, que la eximen de su culpa (el texto emplea el verbo “pardonner”),<sup>29</sup> se da muerte con una daga por no considerarse digna de permanecer junto a su marido ni en el mundo. De las consecuencias políticas derivadas de estos actos, la caída de la monarquía romana y el advenimiento de la república, Champier únicamente relata que Tarquinio El Soberbio y su hijo, Sexto Tarquinio, fueron expulsados de Roma. Por su parte, Dufour (1970: 64) sigue de cerca la versión de Tito Livio. En ella Tarquinio amenaza a Lucrecia con matarla si no accede a sus deseos y poner a un criado en el lecho, a su lado, para difamarla después de muerta. Lucrecia, en palabras de Dufour, temió más por su honor que por su vida, por lo que consintió: “Elle, plus craignant le diffame que sa mort, consentit”. Su suicidio obedece a la necesidad de castigar su cuerpo, como pronuncia al morir, reclamando también venganza por la injuria recibida: “Seigneurs, vengez l’injure, car le corps est pigny”. Dufour anuncia la caída del reino de Roma y añade que San Agustín dijo de Lucrecia que su única falta fue el suicidio, si bien su relato de los hechos deja abierta la sospecha del consentimiento y del placer. En su exégesis, Lesnauderie (1523: LXX) utiliza el término de adulterio como sinónimo de violación. Cita como fuente a Tito Livio y señala que Lucrecia se quitó la vida para evitar que el deshonor recayera sobre su marido y su familia por “l’adultere commis avec elle para Tarquin le tyran”, si bien añade que vierte su sangre para que sean testigos de que “ie ne me suis point consentue a l’adultere du tyrant Tarquin”. Drusac se refiere a Lucrecia en dos ocasiones, ambas en el libro tercero de *Les Controverses* (2017: 748 y 760). En la primera,

28. Véase Grande (2011), Fadilli Leclerc (2013), Gilles-Chikhaoui (2013).

29. “...avoir exposé le cas jasoit ce qu’il lui fut volentiers pardonnée”.

reconociendo abiertamente la violación, teme que haya sido condenada al infierno por su suicidio. En la segunda, se lamenta por la pérdida del reino de Roma por culpa de Lucrecia y por la violación que provocó la muerte de ambos, agresor y víctima; violación que es expresada así: “la ravit et la cogneut charnellement”, señalando que fue “oultre son veuil et son consentement” (contra su deseo y sin su consentimiento). En el epigrama XLVIII de *Le Jugement Poetic de l'honneur femenin* de Jean Bouchet (2006: 265), Lucrecia se expresa en primera persona y deplora cómo Tarquino “mon corps pudic corrupt de fureur yvre/ Viollement par moyens inhumains”, por lo que se dio muerte a sí misma para liberarse de la aflicción que tan malvado acto le ocasionó, tras lo cual los romanos se tomaron una gran venganza. Jean de Marconville considera que la castidad es la primer virtud requerida a una dama, por lo que introduce a Lucrecia en el capítulo de *De la bonté et mauvaistié des femmes* titulado “De la chasteté d’aucunes femmes, premiere vertu requise en elles” (2000:96), juicio del que también hace partícipe a Lucrecia, pues la romana, según afirma Marconville, era de la opinión de que la mujer no puede disfrutar de ningún bien una vez su “pudicité violée”, lo que ratificó con su sangre “après avoir esté outrageusement forcée par Tarquin l’orgueilleux”. François Billon<sup>30</sup> también elogia la honesta castidad de Lucrecia en su obra *Le fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin*. La romana se haya en el segundo bastión del fuerte, junto con otras damas de similares virtudes, figurado bajo la prerrogativa “Sur la chastete et honnestete des femmes” y encomendado a Margarita de Francia. Billon considera a Lucrecia un ejemplo único por el hecho de que, después de haber sido “par moyen forcé, cognüe du filz de Tarquin Roy des Romains” (1555: 65), la heroína estimara que era más honorable morir dejando prueba de su castidad, que vivir lamentando su ultraje.

**30.** François de Billon (1522-1566) fue sobrino del obispo de Senlis, Artus Fillon. Conocemos por su propio testimonio que acompañó a Roma, en calidad de secretario personal, al cardenal Guillaume du Bellay y que allí compuso *Le fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin*, fuerte militar desde donde defiende a las nobles damas del asedio de los misóginos. La metáfora alcanza a toda la composición. Así, según explica el autor en el Prólogo, el fuerte se compone de cuatro bastiones y una torre, dedicados cada uno de ellos a las cualidades morales de las damas y a las princesas que representan esos valores, todas ellas de la más alta nobleza. El primer bastión es el de la “Force et Magnanimité” y está dedicado a Catalina de Médicis, que se encarga de su defensa. En el segundo, “Chasteté et Honnêteté”, la dedicatoria es para la muy casta Margarita de Francia, Duquesa, de Berry. Del tercero, que lleva el título “Clémence et libéralité”, su valedora es la virtuosa Margarita de Borbón, Duquesa de Nevers; el cuarto, “Devotion et pieté” está bajo el mando de la espiritual Anna de Ferrara, Duquesa de Guise. La Torre, situada en medio de los cuatro bastiones, está destinada a la “Invention et composition des femmes” y asociada a Juana de Albret. Estas cinco divisiones forman la primera parte del libro, a la que se añade, al principio, una “Escarmouche” en la que se identifican las doctrinas de los principales detractores de las mujeres. La segunda parte del libro se denomina la “Contremyne” y retoma el tratado latino *De nobilitate et praecllentia foeminei sexus* de Cornelius Agrippa.

## Conclusiones

Los compendios de *Vies des Femmes Illustres* del siglo XVI ofrecen una información nada desdeñable para aproximarnos a la visión de sus autores sobre violencia sexual sobre las mujeres. Los ejemplos tomados de la mitología clásica, la historia antigua o la Biblia han sido tratados con notables diferencias entre ellos, marcadas también por el léxico escogido para describir la agresión, que en algunos textos es directo y preciso y en otros, enmascarado en eufemismos. A pesar de ser relatos conocidos, profanos o cristianos, de sus lectores y lectoras, las manipulaciones a los que estos autores los someten dan como resultado relecturas y puntos de vista diferentes sobre la violación, que, de alguna manera, reflejan la posición de la sociedad para la que escriben los autores de los tratados sobre la consideración de la mujer y sobre las agresiones perpetradas contra ella, de las que en unas ocasiones es considerada víctima y en otras causante de los hechos y rara vez desagraviada, pues no parece que la violencia ejercida sobre ellas tenga mayores consecuencias, salvo para las propias mujeres que quedan socialmente desacreditadas.

Dos autores destacan por incluir un mayor número de casos de mujeres violadas en sus respectivos tratados, si bien la percepción sobre los mismos acusa puntos de vista diametralmente opuestos. La juventud del clérigo Le Franc, que cuenta con alrededor de treinta años cuando escribe *Le Champion des Dames*, no le impide erigirse en firme defensor de las mujeres frente a las agresiones que reciben por parte de numerosos hombres de iglesia. Valiéndose de un léxico directo, que pone de relieve la violencia sexual sufrida por las heroínas y la brutalidad de los agresores, no pone en duda la resistencia de la mujer o incide sobre el engaño del que fue víctima para poder ser sometida, mostrando una cierta sensibilidad y empatía hacia ellas. Pone en claro que reprueba estas violencias contra las mujeres, especialmente cuando acusa a sus contemporáneos de comportamientos parecidos. Du Pré, por el contrario, insinúa, desde el propio epígrafe del capítulo donde incluye a varias de estas mujeres célebres, que los dioses las han deseado por su belleza física. A este respecto, Brenda Dunn-Lardeau (2007: 49-50) apunta que en este capítulo (la “Cinquiesme chambre”), Du Pré se esfuerza por expresar la impotencia de las mujeres ante estos ataques sobrehumanos, si bien acuerda que el autor se complace en mostrarlos como una serie de conquistas masculinas, mostrando cierta admiración, no absenta de morbosidad, añadido, por las astucias empleadas por los dioses, sin reparar en los esfuerzos de las mujeres para escapar de ellos. Quizá esta insensibilidad frente a las víctimas, la quiere compensar mostrándolas orgullosas por haber sido deseadas por estos notorios personajes, que en buena parte les han dado la oportunidad de engendrar otros gloriosos héroes, lo que podría también insinuar su paralelismo con la sociedad contemporánea. Ello lleva también a sugerir, desde el punto de vista médico, que todas ellas disfrutaron del acto sexual llegando a placenteros orgasmos, lo que sería moralmente reprobable. En el caso de Drusac, que incluye a Tamar entre las mujeres lujuriosas, dando así pruebas de que fue su

provocación la que incitó a la violación, su misoginia queda patente, como en toda la obra, especialmente en el libro segundo de *Les Controverses*, dedicado en su integridad a denigrar a las mujeres, abundando en los grandes abusos cometidos por el sexo femenino contra el sexo masculino.<sup>31</sup> Obviamente, Angenot tuvo motivos para afirmar que Gratien Du Pont, señor de Drusac, fue el misógino más recalcitrante y notorio de la primera mitad del siglo XVI.<sup>32</sup>

Como ya se dijo, el ejemplo de Lucrecia ilustra claramente las dos posiciones de la sociedad de la época frente a la violación en relación con su suicidio. En este y en la mayoría de los casos comentados, como se ha puesto de manifiesto por la relectura y el léxico utilizados por los autores, la deshonor de la mujer tiene más que ver con el atentado contra su castidad y su virginidad que con la brutal agresión física perpetrada contra ella, como precisan Billon y Marconville. La violación deja a Lucrecia en una posición de completa vulnerabilidad frente a la sociedad, que la contemplará bajo la sombra de la sospecha de adulterio y, en consecuencia, de haber mancillado el honor de su marido y de su familia, como así lo insinúan las relecturas de Le Franc y de Lesnauderie, que están de acuerdo en que la violación fue sin su consentimiento, siendo el suicidio una prueba de su inocencia. Dufour, por el contrario, no duda del consentimiento de Lucrecia, lo excusa porque temió su difamación, pero impone a la heroína el castigo de su cuerpo como forma de expiación. Es un hecho para Drusac que la mujer es causa de grandes desdichas, como las que provocó Lucrecia por el hecho de serlo, por lo que merece su castigo en el infierno. La heroína romana deja de ser, pues, en algunos de estos tratados, un ejemplo de virtud, como defendió tiempo antes Cristina de Pizán en *La Cité des Dames*, que pone por delante la vergüenza y el deshonor en el que la deja la violación y refuta con contundencia, con su ejemplo y con el de otras mujeres, la opinión de algunos hombres que afirman que a las mujeres les gusta ser violadas. Para Cristina (1986: 186-187) es impensable que tal crimen se produzca con el consentimiento de las víctimas.

Los cambios sociales que se vislumbran con el paso a la Edad Moderna exigen una revisión y ponen a debate el papel de la mujer en la sociedad y el controvertido tema de la igualdad de los dos sexos, lo que no se produce sin notables tensiones, como queda reflejado en estos polémicos textos, que tendrán su eco en épocas posteriores.

**31.** Estos son algunos de los epítetos que dedica a las mujeres en un rondó compuesto por palabras de tres sílabas contenido en el libro segundo: “Meschante, Ribaulde, Paillarde, Damnable, Villaine, Infaicte, Inicque, Mauldicte, Puante, Maraulde, Mentardes, Pendable...”.

**32.** Veinte años más tarde de la aparición de *Les Controverses*, François Billon dice en *Le fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin* que Drusac era hombre de “robbe courte [...] et de sagesse plus courte et d'une peau de malavisé iusques aux piedz vestu” y considera su libro está “tout semé de venimeuses ronces et mesdisantes picques” (1555: 18), para después añadir que merecería ser condenado a prisión junto con Boccace, Nevizan et Rabelais, por vilipendiar a las damas. El éxito de *Les Controverses* es indiscutible si nos guiamos por las al menos nueve reediciones que recibió su obra desde 1534 hasta 1541. Su eco se prolongó, al menos hasta 1564 en que aparece el *Anti-Drusac* de La Borie.

## Bibliografía

- ANGENOT, Marc, *Champion des femmes. Examens du discours sur la supériorité des femmes (1400-1800)*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 2011.
- BILLON, François de, *Le fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin*, Paris, Jan d'Allyer, 1555.
- BILLORÉ, Maïté, "Paroles de femmes violées devant la justice en Lyonnais (XV-XVIII siècle)", en *Le corps en lambeaux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 345-357.
- BOUCHET, Jean, *Le jugement poétique de l'honneur féminin* [1538], ed. Adrian Armstrong, Paris, H. Champion, 2006.
- BREITENSTEIN, Renée-Claude, "Célébrer les femmes entre éloge et défense : stratégies d'accréditation dans trois éloges collectifs de femmes imprimés au tournant des XVe et XVIe siècles", en *Exercices de rhétorique*, 2018, en línea, <<http://journals.openedition.org/rhetorique/633>>.
- CASAGRANDE, Carla, "La femme gardée", en Christine Klapisch-Zuber (ed.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Perrin, 2020, pp. 99-142.
- CHAMPIER, Symphorien, *La nef des dames vertueuses* [1503], ed. Judy Kem, Paris, H. Champion, 2007.
- CHRISTINE DE PISAN, *La Cité des Dames*, trad. e intr. É. Hicks et T. Moreau, Paris, Stock, 1986.
- CLAVIER, Tatiana, "L'exemplarité de Didon dans les *Vies de femmes illustres* à la Renaissance", *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, núm. 30 (2009), pp. 153-168.
- DU PRÉ, Jehan, *Le Palais des nobles Dames* [1534], ed. Brenda Dunn-Lardeau, Paris, H. Champion, 2007.
- DU PONT, Gratiens, *Les Controverses des Sexes Masculin et Féminin* [1534], ed. Céline Marcy, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- DUFOUR, Antoine, *Les vies de femmes célèbres* [1504], ed. G. Jeanneau, Paris, Droz, 1970.
- FADILI LECLERC, Nadège, "Lucrece à la Renaissance ou la tendance à la démythification. Violence morale vs plaisir charnel", *Le Verger – bouquet*, V (2013), pp. 1-21.
- FISCHER, Irmtraud, "Harcèlement sexuel dans la Bible", *Études*, núm. 6 (2018), pp. 77-88.
- GAUDILLAT CAUTELA, Stéphanie, "Questions de mot. Le « viol » au XVIe siècle, un crime contre les femmes ?", *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, núm. 24 (2006), pp. 59-74.
- GAUDILLAT CAUTELA, Stéphanie, "Le corps des femmes dans la qualification du « viol » au XVIe siècle", en *Femmes en fleurs, femmes en corps. Sang, santé, sexualités, du Moyen Age au Lumières*, ed. Cathy McClive y Nicolle Pellerin, Saint Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, pp. 249-276.
- GILLES-CHIKHAOUI, Audrey, "Se souvenir du viol de Lucrece: plaisir et chasteté

- chez Lorenzo Valle, Castiglione et Marguerite de Navarre”, *Le Verger – bouquet*, IV (2013), pp. 1-17.
- GONZÁLEZ DORESTE, Dulce-María, “La ambigüedad de Semíramis en los repertorios de Vies des femmes illustres de los siglos xv y xvi”, en *Estereotipos femeninos desde la antigüedad clásica hasta el siglo XVI*, ed. Dulce María González Doreste y Francisca del Mar Plaza Picón, Berlín-Boston, De Gruyter, 2022, pp. 179-199, en línea, <<https://doi.org/10.1515/9783110756029>>.
- GRANDE, Nathalie, “La chasteté ou la mort. Mise en récit du viol dans les récits brefs des xvie et xviii siècles”, *Tangence*, núm. 114 (2017: « Viol et littérature. xvie-xixe siècle », dir. Nathalie Grande), en línea, <<http://journals.openedition.org/tangence/368>>.
- GRANDE, Nathalie, “Liminaire”, *Tangence*, núm. 114 (2017: « Viol et littérature. xvie-xixe siècle », dir. Nathalie Grande), en línea, <<http://journals.openedition.org/tangence/368>>.
- LE FRANC, Martin, *Le Champion des dames* [1441-1442], ed. Robert Deschaux, París, H. Champion, 1999, 5 vols.
- LESNAUDERIE, Pierre, *La louenge de mariaige et Recueil des hystoires des bonnes, vertueuses et illustres femmes*, París, François Regnault, 1523.
- LETT, Didier, “Femmes violentées, femmes violées dans la procédure judiciaire de Bologne (xive-xve siècle)”, *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, núm. 2 (2020), pp. 43-68.
- MARCONVILLE, Jean de, *De la bonté et mauvaistié des femmes* [1563], ed. Richard A. Carr, París, H. Champion, 2000.
- VIGARELLO, Georges, *Histoire du viol (XVIe-XXe siècle)*, Média Diffusion, 1998.



# Violencia en la puesta en escena de *El Hamete de Toledo*. Montaje de AlmaViva Teatro (2009)<sup>1</sup>

**Khatereh Gorji**

Universitat Autònoma de Barcelona  
khatereh.gorji@uab.cat

Recepción: 06/07/2022, Aceptación: 08/11/2022, Publicación: 31/12/2022

## Resumen

*El Hamete de Toledo* es una de las obras famosas de Lope de Vega dentro de su corpus teatral de género morisco debido al tema principal de la comedia que es la esclavitud. La campaña antimorisca surgida tras la expulsión de los moriscos entre 1609-1614 y apoyada en gran parte por los dramaturgos áureos, tiene como objetivo principal justificar los actos inhumanos de los cristianos contra la comunidad musulmana. En consecuencia, durante aquella época abundan las obras en las que se refleja una imagen ridiculizada y discriminada de los moriscos, entre las que *El Hamete de Toledo* se destaca mucho por el alto nivel de violencia que se impone al protagonista morisco. En este artículo analizamos este aspecto fundamental de la obra en su puesta en escena actual, dirigida por César Barló en 2009, en vista de la actualidad del tema y su relación estrecha con el racismo y la alteridad. De este modo, se explica cuál es la lectura del director del montaje de este texto de Lope, de qué modo la representación construye el espacio escénico, qué elementos se utilizan para mostrar al público la violencia infligida contra el *otro*, etc. A base de este análisis, se muestra que César Barló recurre a una obra clásica para reflexionar con el público del siglo XXI sobre una polémica social actual, para tratar de un problema nunca resuelto, tristemente vigente: la intolerancia hacia el que no es como nosotros.

1. El presente trabajo se ha realizado gracias al apoyo de una beca FI de la Generalitat de Catalunya, en el marco del proyecto Prolope de la Universitat Autònoma de Barcelona ("Estudio y edición de treinta y seis comedias de Lope de Vega", PGC2018-094395-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y Fondos FEDER.

**Palabras clave**

Morisco; violencia; teatro áureo; *El Hamete de Toledo*; Lope de Vega; puesta en escena; racismo.

**Abstract**

*English Title.* Violence in the staging of *El Hamete de Toledo*. AlmaViva Teatro production (2009).

*El Hamete de Toledo* is one of the famous works of Lope de Vega within his theatrical corpus of the Moorish genre due to the main theme of the comedy which is slavery. The Anti-Moorish campaign, which emerged after the expulsion of the Moors between 1609-1614 and was supported greatly by the playwrights of the Golden Age Drama, has as its main objective to justify the inhuman acts of Christians against the Muslim community. Therefore, during that time there are many works that reflect a ridiculed and despised image of the Moors, among which *El Hamete de Toledo* stands out for the great level of violence and rejection that the Moorish character receives. In this article I will analyze this fundamental aspect of the text in its staging directed by César Barló in 2009, due to the relevance of the subject to current world and its close relationship with racism and otherness. In this way, I will explain about the director's reading of the play, how the scenic space of the performance is constructed, which elements are used to stage the violence inflicted against the *other*, etc. Based on this analysis, it is concluded that César Barló resorts to a classic work to make the 21st century public reflect on a current social controversy, address a problem that has never been resolved, sadly current: intolerance towards those who are not like us.

**Keywords**

Moorish; violence; Golden Age drama; *El Hamete de Toledo*; Lope de Vega; mise-en-scene; racism.

Como es bien sabido, la historia de España ha experimentado muchos altibajos y conflictos sociopolíticos, cuyos efectos son reflejados en la literatura y el teatro del país. Una de las polémicas más importantes y fundamentales respecto a la

identidad religiosa y cultural de España es la cuestión del morisco y el proceso de animadversión hacia el *otro* tras la Reconquista de 1492, durante los siglos XVI y XVII, que culmina en el destierro completo de esta minoría.

Pasados muchos siglos de la cuestión morisca, cuyo propio nombre muestra que “es un conflicto de religiones; dicho de otro modo y en un sentido más profundo, un conflicto de civilizaciones, difícil de resolver y llamado a perdurar” (Braudel 1953: 622-623), sigue siendo cuestionada la necesidad de la expulsión completa de esta minoría “vilipendiada pero no olvidada” (Domínguez Ortiz y Vincent 1993: 9) hasta la actualidad, no solo desde el punto de vista histórico, sino sociológico, económico, y finalmente y más importante, humano. Sánchez Blanco (2001: 17) sustenta que, “uno de los mayores obstáculos para quien se acerca a la historia de los moriscos es que conoce el final: la traumática expulsión de unos [...] trescientos mil españoles, moriscos de «nación», que se vieron forzados a abandonar su patria entre 1609 y 1614”. La complejidad del problema del morisco lo ha convertido en un asunto llamativo hasta tal punto que, “difícil será encontrar en toda la historia de España asuntos que hayan interesado tanto (no solo a los investigadores sino también a poetas, dramaturgos, novelistas y escritores políticos) como los de la conversión forzada, el alzamiento y la expulsión de los moriscos, sus incidentes y sus vicisitudes” (Caro Baroja 2003: 31). *El Hamete de Toledo* de Lope de Vega, una comedia que trata del tema del moro esclavo, es un buen ejemplo de las comedias moriscas, en las cuales se transmiten la imagen y la situación de los moriscos en aquella época y su reflejo en la literatura del Siglo de Oro. Lope de Vega dibuja un espacio dramático bien delineado, en el que destaca de manera especial la violencia tanto escénica como verbal.<sup>2</sup> Esa especificidad y la suerte de contar con una puesta en escena en nuestros días me han animado a comparar ambas visiones, y es lo que intentaré realizar en este trabajo.

El presente estudio pretende analizar un aspecto importante y notable del texto de *El Hamete de Toledo*, que es la violencia hacia el personaje morisco en la obra y en la puesta en escena de la misma dirigida por César Barló en 2009. Se tiene como objetivo principal estudiar de qué modo la representación construye el espacio escénico, si el texto y la puesta en escena coinciden. Dicho en otras palabras, si el director ha intentado crear el espacio ideado e imaginario del autor o ha hecho una nueva lectura de la obra, exponiendo una puesta en escena influida por los debates sociopolíticos de hoy en día sobre los musulmanes y la islamofobia. Para llegar a una conclusión, en primer lugar, se intenta contextualizar la obra de Lope, para después analizar las diferencias y similitudes entre

2. En contraste con la violencia abierta, existe la «violencia simbólica» que Bourdieu lo describe como la “violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas «expectativas colectivas» en unas creencias socialmente inculcadas” (citado en Fernández 2005: 9).

aquel texto y su puesta en escena: desde la propia trama hasta los elementos escénicos que utiliza (iluminación, banda sonora, vestuario, figurinismo...).

Creo oportuno, para empezar y para que se pueda hacer una idea cabal de la obra, apuntar unas mínimas ideas sobre el estado de la cuestión. Cuando los musulmanes conquistaron la península ibérica en el año 711 encabezados por dirigentes del Califato Omeya, los pueblos españoles invadidos anteriormente por los reyes visigóticos y romanos sintieron una nueva amenaza llamada “el islam”. La dominación musulmana se extendió ocho siglos hasta la rendición del reino nazarí ante la reina Isabel I de Castilla y el rey Fernando II de Aragón en 1492; los ochocientos años para Martín Muñoz (2000: 119) son, “ochocientos años de la cultura árabe”, pero también afirma que “son presentados como ochocientos años de lucha de la liberación” (Martín Muñoz 2000: 119). Durante estos siglos depende de la imagen política de los musulmanes, cambiaba su figura literaria en las obras, funcionando la literatura y el teatro unas veces como el espejo realista de la sociedad, y otras veces como el espejo deformador de ella. No deja de sorprender el reflejo de la influencia de las políticas promulgadas desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro en la transmisión de la imagen del morisco —del caballero al ridiculizado— en la literatura y el teatro españoles, un tema llamativo que ha sido estudiado y analizado por críticos e investigadores como Benedetta Belloni (2017), María Soledad Carrasco Urgoiti (1989), Thomas Case (1993) o Francisco Márquez Villanueva (1984).

La literatura apologética, como se denomina al conjunto de textos redactados por teólogos e historiadores que intentaban justificar la expulsión de los moriscos, tiene como objetivo principal apaciguar cualquier amenaza del *otro* que ponga en peligro la identidad cristiana. En este sentido, Belloni (2017: 80) señala que:

La letteratura apologetica, dunque, favorisce tale suggestione attraverso la costruzione di un nutrito repertorio di immagini, rappresentazioni basate su caratteristiche differenzianti dell’*altro* morisco, adoperate dagli autori come costanti riproduzioni di dicotomie proprie dell’ambito culturale ispano-cattolico.

La literatura apologética se crea para “frenar definitivamente la presencia perniciosa morisca dentro de la construcción cristiano-española” (Belloni 2017: 80). El arma de los apologistas es el odio, cuanto más odio se genere contra los moriscos, mejor se justifica la expulsión. La mejor herramienta para generar ese odio es transmitir una imagen extraña, monstruosa, traidora e inasimilable del morisco y burlarse de su identidad y sus costumbres (Perceval 1997, Díaz del Campo 2005 y Belloni 2017). En resumen, “el morisco de los apologistas fue creado para ser expulsado —fuera en sentido figurado o efectivo—” (Perceval 1997: 183).

En este contexto, mientras la literatura apologética está desempeñando su papel en la propaganda antimorisca, el teatro áureo también queda al servicio de la Monarquía para justificar sus actos inhumanos. El *morisco* o el *ex-moro* o el *cristiano nuevo* demonizado, ridiculizado y menospreciado del siglo XVII, el este-

reotipo negativo creado por el teatro áureo unido al vagón de la propaganda contraislámica (Belloni 2017), es el mismo moro caballero, sabio y culto presente en las obras del siglo XVI. Pero el prototipo del moro caballero se deforma cuando se hace público el decreto real de Felipe III en 1609 y comienza el proceso de la expulsión total de los moriscos entre los años 1609 y 1614. Dicho en las palabras de José María Díez Borque (1976: 233) “el problema de la limpieza de sangre en su colectividad medular en la vida social del XVII español no es diferente en la comedia”. En el teatro, y más en el género de la comedia, se le coloca al morisco una máscara negativa y se toma una actitud hostil hacia este *otro*. Empleando las palabras de Miguel Ángel Auladell (1995: 401), “la marginación social que en la realidad sufrieron los cristianos nuevos es la razón fundamental para que también sean marginados en la escena, como muestra —una vez más— de que esta fue, en mayor o menor medida, reflejo del momento”. Es entonces cuando “el teatro ofrece una especie de espejo deformador” (Surtz 1999: 260), y proyecta una imagen partidista de la sociedad musulmana, cuyo ejemplo —tal como he mencionado anteriormente— se ve en *El Hamete de Toledo*.

Esta obra muestra la historia de un esclavo moro llamado *Hamete*. Tal como afirma su editor, Rafael González Cañal (2007: 36), “no se puede decir que sea una de las grandes obras de Lope de Vega, pero no deja de tener cierto interés. Quizá sea porque refleja un aspecto de la sociedad española del siglo XVII que suele pasar desapercibido: la esclavitud”. Un tema del que se esperan muchas escenas de violencia, torturas, crueldad, etc., elementos que no eran ajenos para el público de entonces ni para el actual.<sup>3</sup> “Evidentemente, al público barroco le gustaban no menos que al del siglo XXI las truculencias y morbosidades” (Arellano 2014: 53). En esta obra contemplamos una serie consecutiva de violencias y matanzas que, más que en una comedia, convierten la obra en una tragedia.<sup>4</sup> Según Thomas Case (1999: 193):

3. Durante el Siglo de Oro el comercio de esclavos es parte de la panorámica social española, lo cual queda reflejado en la literatura y el teatro (Peña Tristán 2012 y Barrios 2002). Por una parte, los esclavos negros y moros que constituían la institución esclavista por excelencia, y, por otra parte, las incursiones cristianas en tierras otomanas (Peña Tristán 2012: 55) llamaban la atención de los autores, entre ellos Lope de Vega, Cervantes, Claramonte, Mira de Amescua, Quevedo o Calderón de la Barca, para dedicar numerosas páginas a este tema. Según la definición de Patterson, la esclavitud es ‘the permanent, violent [personal] domination of natively alienated and generally [that is, socially] dishonored person (citado en Dal Lago y Katsari 2008: 72). La permanente dominación violenta de la que habla Patterson se percibe claramente en los textos áureos. Independientemente de si son musulmanes, negros o cristianos, los cautivos en las obras áureas sufren de una continua violencia tanto verbal como física, cuyos ejemplos se observan en *Los cautivos de Argel* (1647), *Los esclavos libres* (1599-1603), *La divina vencedora* (1599-1603), *Los tratos de Argel* (1580), *Los baños de Argel* (1615). Exponiendo tan solo un verso de *Juan Latino* de Diego Ximénez de Enciso evidencia los sufrimientos que experimentaban los esclavos (Barrios 2002: 293): “VILLANUEVA. Los esclavos no son hombres; / son nada, son cuerpos muertos”, v. 268.

4. De acuerdo con los trabajos de M. Newels (citado en Oleza 2012: 27) la diferencia fundamental entre la tragedia y la comedia es el final desafortunado y calamitoso en la tragedia y el final feliz en la comedia. Sin embargo, Juan Oleza (2012: 27-28), menciona que “once recovered Aristotle’s *Poética*

Violence is standard fare in the Spanish *comedia* ranging from war and slavery to dueling and murder. Seldom, however, does Lope reach the extremes of violence performed on the stage as he does in *El Hamete de Toledo*, which deals with a Morisco slave who on a rampage kills seven innocent people and wounds eleven more. Lope left no explanation of this violent occurrence, but the text seems to indicate that the public was familiar with the murders dramatized.

Sobre la fecha de composición de la obra hay discrepancias entre los investigadores. Morley y Bruerton (1968: 266) la sitúan entre 1608-1610 y Tyler (1950, citado en González Cañal 2007: 305) se inclina por 1610. Una fecha, en cualquier caso, muy cercana al decreto de expulsión. La obra empieza con la fiesta de San Juan, la única escena en la que se ven momentos de paz física entre moros y cristianos, aunque los personajes van informando al lector de la guerra que hay entre las dos partes. Como ejemplo, resulta relevante cómo Hamete cuenta sus aventuras guerreras con los cristianos y expresa su ira hacia ellos, y Argelina, su amada, le dice: “sentaos y dejad la guerra / esta noche, por mi vida” (vv. 323-324). Esta escena es premonitoria ya que Lope intenta advertir al público de que va a ser testigo de una tragedia, y lo hace por boca de Hamete cuando este dice:

HAMETE	Dame vida, Alá, hasta verte teñida de cristiana sangre, ¡oh, mar!
--------	---

Hamete después de esa noche cae en poder de los cristianos, y desde entonces se convierte en el “verdadero protagonista de la trama” (Cañal 2007: 307), girando toda la obra alrededor de los sufrimientos que experimenta por ser separado de su amada y su patria, por perder su libertad y por ver su orgullo despreciado debido al trato, casi siempre maltrato, de los cristianos. Las repetidas violencias físicas y psicológicas contra él que van aumentando paulatinamente a lo largo de la obra, cada vez le causan más intolerancia. Lope presenta un recorrido de Hamete por diferentes amos, a cuál más despiadado, hasta, al final, ser vendido a don Gaspar, quien, recién casado con doña Leonor, muestra una re-

---

the new positions of the Renaissance preceptists will insist that the main difference between tragedy and comedy is not based on the endings but on what is essential to them, the object of imitation or mimesis: mimesis of «a noble and eminent action» in tragedy, mimesis of a laughable action in comedy”. Pero como es bien sabido, estas clasificaciones de los géneros dramáticos no son aplicables a los textos de Lope de Vega, quien, en la mayoría de los casos, consideraba la comedia como un concepto que englobaba todo tipo de obras teatrales de su época (Oleza 2012: 30). Tal como explica Juan Oleza (2012: 30), los estudios sistemáticos de E. Morby son la mejor guía para la comprensión de las diferencias internas de género en las obras de Lope. Desde el punto de vista de Morby (citado en Oleza 2012: 31), “Lope’s revolution led inevitably to the destruction of the chemically pure formula of tragedy, introducing in it many non-tragic elements to the point that the term tragicomedy would have been more suitable for his plays, but this word did not triumph”.

lación amorosa que provoca envidia en Hamete ya que le recuerda más su miseria. En él “se produce una evolución que le lleva hacia la tristeza, la rabia, y, finalmente, la venganza, ante la imposibilidad de resolver su desdichada situación” (Cañal 2007: 307). Es entonces cuando empieza a matar y herir a los cristianos para lograr su libertad y defender su orgullo. Esto sucede cuando entra en el comedor y le quita a Ana, una criada de casa, su cena. Don Gaspar, que hasta ese momento ha tratado bien a Hamete, le pega con una caña, lo castiga muy cruelmente y lo menosprecia hasta tal punto que Hamete pierde la razón y decide vengarse. A consecuencia de esa locura mata a siete personas, entre ellas a la mujer de don Gaspar y a su criada, e hiere a once más. A partir de ese punto álgido de la obra baja el ritmo de la violencia.

Dicho todo esto, es difícil descodificar el mensaje de la obra y verificar cuál fue la postura de Lope frente al problema, como suele pasar con las obras de este autor genio. Como afirma también Thomas Case (1999: 193): “Those of us who read the printed text with all its ‘holes’ are less able to decode the encoded message intended than the target public which witnessed the original performance on the stage”. Hay momentos en los que el lector siente compasión por Hamete y otros en los que siente rechazo e ira contra él. Lo mismo se siente para con don Gaspar. El hombre que trataba bien al moro esclavo pero que de repente es capaz, solo por un plato de comida, de humillarlo tanto; la misma persona que luego no quiere vengarse de Hamete por haber matado a su mujer. La obra es un conjunto de contrastes psicológicos a veces no comprensibles.<sup>5</sup> O, precisa-

5. La cuestión de la profundidad psicológica y la individualidad de los personajes del teatro áureo es uno de los temas que ha generado muchos debates entre críticos como Alexander A. Parker (1959), Francisco Ruiz Ramón (1986), Couderc (2006), F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo (1972), Grazia Profeti (1992), etc. Desde el punto de vista de Parker (1959: 42-43), los dramaturgos del Siglo de Oro de España eran creadores del teatro de acción, no de personajes. En este sentido, Francisco Ruiz Ramón (1986) señala también que el drama español áureo es un drama con mucha acción y poca psicología, mucho teatro y poco drama. Pero no lo considera como un defecto, sino como una característica específica que pocos teatros comparten. Según él (1986: 36), “este teatro no ha creado grandes caracteres, sus personajes carecen de interioridad, no hay profundidad psicológica, no encarnan valores humanos universales, salvo algún que otro caso excepcional que, como tal excepción, confirma la regla; en contrapartida, pocos teatros pueden ofrecer un cuadro tan rico y tan variado del vivir humano en lo que éste tiene de brillo exterior, impulsividad, antítesis, dinamismo, acción. Es decir, en el teatro español la vida humana es captada con un máximo de intensidad y un mínimo de profundidad. Sus personajes se agitan —eso sí, admirablemente— en la superficie de la vida humana, pero rara vez descienden a sus abismáticas honduras”. Estas teorías sobre los personajes del teatro áureo afectan a todos los autores de esa época, pero en especial a Lope de Vega. Según Juana José de Prades (1963: 251), todos los personajes de Lope de Vega son tipos específicos y que pueden adscribirse en seis categorías: dama, galán, gracioso, criada, padre y rey. Sin embargo, hay otros críticos, para quienes los personajes de Lope son tan auténticos como la vida real. Según Américo Castro (citado en Silverman, 1983: 258), “los personajes de Lope no son siempre portavoces suyos, sino que hablan y viven por cuenta propia”. Dicho todo esto, no es mi intención entrar en los detalles de este debate, pero he considerado necesario tratar brevemente del tema y reconocer la necesidad de realizar un estudio

mente, tan complejos porque pretenden reflejar una sociedad de sentimientos encontrados, grises, donde ninguna de las posturas es la buena o la mala, donde ninguno de los personajes es puramente bueno o puramente malo. La obra no tiene héroe. Una modernidad digna de Lope. Pero como queda dicho, la característica más importante de esta obra es la violencia, en su concepto general, contra los moros de esa época, tanto a nivel físico como a nivel psicológico, que aún es más duro. La violencia que a veces no quedaba sin respuesta. En este sentido vuelvo a citar a Thomas Case (1999: 194), quien afirma “the violence would be a natural in a story such as this, for at that time Christians were inflicting harm on Moriscos, who often returned that harm”. La violencia y el menosprecio contra los moriscos era un tema frecuente en la sociedad de entonces, y el dramaturgo conocía bien a su público e intentaba llevar al escenario situaciones concretas y convincentes de su época (Case 1999: 193). La prueba de la importancia que Lope otorgaba a la opinión del público español se ve en los últimos versos de la obra, expresados por don Gaspar:

DON GASPAR            Murió porque quiso Dios  
que fuese a gozarle presto.  
Noten los que esclavos tienen  
desta tragedia el ejemplo. (vv. 3121-3124)

Con este resumen general de la obra puedo pasar a presentarles un análisis del montaje. Primero, hay que tener en cuenta que la obra se representó en la RESAD, la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, y no en un teatro comercial, por lo cual la escenografía de este montaje es metafórica y minimalista y el director ha aprovechado bien el poco espacio escénico disponible y los pocos accesorios. Esa sencillez influye en la manera en que los actores representan ciertas actitudes: en el caso que nos ocupa, de la violencia, incluso física, muchas veces se expresa con mímica facial.<sup>6</sup>

---

más profundo para verificar si las contradicciones que se observan en el comportamiento de los personajes de *El Hamete de Toledo* son realmente a raíz de su profundidad psicológica o la intención del autor era simplemente crear un drama de acciones. Pero es un tema lo suficientemente complejo y extenso para ser estudiado en un artículo separado.

6. La recepción del mensaje de un espectáculo no solo depende de las palabras que se transmiten al público, sino también a los elementos audiovisuales que condicionan la mente del espectador a un objetivo concreto. Según Kowzan, “en una representación teatral todo se convierte en signo. [...] Todos los signos de los que se sirve el arte teatral [...] resultan de un proceso voluntario, se crean con frecuencia con premeditación, y tienen como fin la comunicación inmediata” (1992: 126-130). En este sentido, nuestro semiólogo del teatro propone una clasificación arbitraria de trece sistemas de signos para facilitar el análisis semiológico y científico de un espectáculo teatral (1992: 132). En el presente trabajo nos basaremos en estos trece signos principales que se detallan a continuación: 1) la palabra, 2) el tono, 3) la mímica del rostro, 4) el gesto, 5) el movimiento escénico del actor, 6) el maquillaje, 7) el peinado, 8) el vestuario, 9) los accesorios, 10) el decorado, 11) la iluminación, 12) la música, 13) los efectos sonoros.

Antes de empezar mi análisis, para interpretar mejor el trabajo de César Barló, el director de este montaje, pretendo recurrir a dos nociones importantes en el arte de la escenografía. Tal como menciona Jara Martínez en su *Manual de espacio escénico* (2017: 58), un trabajo escénico se basa en dos términos fundamentales: la *estética* y la *estilística*. La *estética* “sería la pulsión fundamental que quiere transmitir el creador al espectador” (2017: 58). En otros términos, la *estética* “marca el propósito de la realización de la obra: la búsqueda de la risa, la reflexión, embelesar para emocionar o generar una experiencia sensorial, entretener, contar una historia, etc.” (2017: 58). Para conseguir tal propósito, el director elige unas herramientas de expresión que conformarían la *estilística*, la cual “denota el terreno creativo en el que se moverá toda la escenificación” (2017: 58). Una vez se haya realizado la lectura contemporánea de un texto, se busca una *estilística* adecuada para conseguir la *estética* pensada. En el caso del montaje de *El Hamete de Toledo*, César Barló busca mediante el realismo la empatía emocional del espectador con el personaje moro por la violencia, especialmente psicológica, infligida contra él, utilizando, en gran parte de manera metafórica, unos elementos escenográficos como la iluminación, la banda sonora, la expresión corporal y la mímica de los actores. Dicho en otras palabras, todos estos elementos se ponen al servicio de unos objetivos claros: 1) provocar las emociones más profundas del espectador con la representación de un nivel alto de violencia; y 2), de esa manera, hacerlo reflexionar sobre el rechazo hacia el *otro*, y 3) tal como lo menciona el propio director, transmitir este mensaje al público: “no se puede hacer lo que nos dé la gana con el *otro*. No se puede mellar la autoestima y el amor propio de los que son diferentes a nosotros” (entrevista realizada en julio de 2021). “El ser humano es de un lugar y de todos y de ninguna manera se debería justificar la procedencia para crear una sociedad de clases y de abusos” (*El Hamete de Toledo*, dossier del montaje de AlmaViva Teatro, 2009). Como observaremos más adelante, el director intenta mostrar al espectador las consecuencias de ese rechazo violento, lo que causa que su representación resulte en algunos momentos sofocante y presione emocionalmente al público. Explicado esto, es necesario poner énfasis en una característica relevante de este montaje: la especial atención que se ha prestado a la “violencia simbólica”, la que consiste principalmente en la dominación personalizada mediante el lenguaje en las relaciones sociales, y en este caso, entre los personajes moros y cristianos. Tal como explica Bourdieu (1995: 104):

Cualquier intercambio lingüístico conlleva la *virtualidad* de un acto de poder, tanto más cuanto involucra agentes que ocupan posiciones asimétricas en la distribución del capital pertinente. Esta potencialidad puede permanecer latente, como a menudo acontece en la familia y en las relaciones de *philia*, en el sentido aristotélico, donde la violencia es suspendida en una suerte de pacto de no-agresión simbólica. Sin embargo, aun en estos casos, la negativa a ejercer la dominación puede ser una dimensión de una estrategia de condescendencia o una manera de llevar la violencia a un grado más elevado de denegación o disimulo, una manera de reforzar el efecto de desconocimiento y, por tanto, de violencia simbólica.

En relación con esto, Juan Manuel Fernández presenta un análisis sobre los trabajos de Bourdieu, que ayuda a comprender mejor este concepto. Así, señala que:

la violencia simbólica transforma las relaciones de dominación y de sumisión en relaciones afectivas, el poder en carisma. El reconocimiento de la deuda se convierte en agradecimiento, *sentimiento* duradero respecto al autor del acto generoso, que puede llegar hasta el afecto, el amor, como resulta particularmente manifiesto en las relaciones entre generaciones. [...] La violencia declarada, física o económica, y la violencia simbólica más refinada coexisten sin ninguna contradicción en [...] el corazón mismo de cada relación social. Las formas suaves y larvadas de violencia tienen tantas más posibilidades de imponerse como única forma de ejercer la dominación y la explotación, cuanto más difícil y reprobada sea la explotación directa y brutal (Fernández 2005: 9 y 10).

El trabajo de César Barló se basa mayoritariamente en revelar esta violencia implícita y resaltar su coexistencia con la violencia física y abierta en el texto de Lope, “que es en realidad una tragedia en toda regla que cuenta con todo lujo de detalles unos hechos particularmente violentos que sirven, como contraste, para preparar el cristianísimo final” (Madroñal 2013: 36), lo que demuestra a la perfección esa relación de dominación y de sumisión, de la que habla Fernández, entre el personaje morisco y su amo, y la deuda que siente Hamete hacia el ‘generoso’ don Gaspar, “el verdadero beneficiado de toda esta historia” (Madroñal 2013: 36).

Para analizar este montaje he elegido varias escenas de la obra, aquellas que, a mi juicio, tienen más relevancia por las decisiones libres que ha tomado el director sobre ellas, exagerando o suavizando con intención algunos detalles de la obra. Empezamos con la escena de la fiesta de San Juan, cuando Hamete expresa su furor hacia los cristianos por sufrimientos que le han infligido sus enemigos. Su cara manifiesta solo un deseo: la venganza. Su gran enojo se representa en la escena en que habla de Berbería, donde la equipara con un caballo, al que el rey de España le puso un freno en la boca con que la oprimía y desviaba (vv. 328-342). En el montaje es muy interesante ver cómo el director expone esta escena, convirtiendo unos pocos versos sin ninguna descripción escénica de la obra original. En ese momento, Hamete, llamando a Rustán, uno de sus amigos, le tapa violentamente la boca con la mano y lo empuja al suelo, y el otro, resistiéndose, intenta defenderse y quitarle la mano; aquí Hamete es símbolo de España y Rustán símbolo de Berbería o el *otro*. Hay que tener en cuenta que el caballo es un importante elemento metafórico, como contemplaremos de nuevo en el siguiente ejemplo.

En la escena en que Ribera está describiendo a don Gaspar las características de un caballo recién llegado para vendérselo, cada adjetivo que utiliza para el animal nos acerca más a Hamete; una pura ironía contra el personaje moro de la obra. Se trata de un mensaje que posiblemente no fuera recibido por el espectador de la puesta en escena si el director hubiera optado solo por su expresión

verbal. Porque, tal como observa Martin Esslin (1987: 79), “words by no means represent the ‘Platonic code’ of the spectacle, but are merely an important ingredient that may or may not be the ultimate determinant of its meaning for the spectators of a given performance”. En la representación de esta escena vemos a Ribera describiendo con gritos violentos al caballo. Sentado sobre un barril, pintado como la bandera de España, simula montarlo con una mímica que expresa el dominio, la hostilidad y el odio. Cabe señalar que el odio se define lexicográficamente como la antipatía y aversión hacia algo o hacia alguien cuyo mal se desea (*RAE, s.v. odio*). “El elemento esencial del odio es el factor emotivo. Es una emoción de enemistad, rechazo, hostilidad a un sujeto o grupo” (Fuentes Osorio 2017: 3). Ese rechazo y aborrecimiento hacia Hamete se transmite al público con el placer hostil que se observa en la expresión facial de Ribera, cuando aprieta los dientes con enojo y presenta una sonrisa maliciosa acompañada con el ceño fruncido que representa sus emociones ligadas al disfrute por el sufrimiento ajeno, la infelicidad o la humillación del *otro*.

Mientras él va describiendo las características del caballo, al fondo vemos a Hamete subido en un sitio alto, rodeado por cuatro cristianos que lo amenazan con una espada y lo observan hablándose entre ellos como si estuvieran valorándolo como un animal. Las descripciones de Ribera del estado físico del caballo coinciden perfectamente con Hamete: de ojos rígidos y bravos, hidalgo y seguro, alto de rostro, rodillas firmes, espanta con las narices abiertas, el pecho ancho, cuando bufa lanza a los que lo miran rayos de fuego, es arrogante, etc. En mi opinión, el director quiere asegurarse de que el espectador moderno de la obra capta bien la ironía de esta escena y por ello insiste en su exageración. Podría haber dado más libertad al público en su interpretación, pero como bien menciona Wheeler (2012: 87), el público nunca es completamente libre. La persistencia de César Barló a la hora de transmitir el mensaje del autor puede ser interpretado tanto positiva como negativamente. Puede ser entendido como otra justificación de la ira de los moros por el comportamiento menospreciante de los cristianos, o puede ser comprendido como un menosprecio añadido por el director.

Estos episodios de equiparación caballo-moro no son especialmente relevantes en la trama; el director podría haber prescindido de ellos y optar por no representarlos tan claramente y tan violentamente en dos escenas diferentes, y suavizar un poco el menosprecio y la violencia expresados en la obra. Pero, sumando otros detalles de la representación que serán estudiados *a posteriori*, se puede deducir que la intención del director era aprovechar detalles como este para mostrar cuál es el antecedente de la ira de Hamete que lo lleva a cometer una violencia mayor. Si hubiera suavizado estas escenas y otras escenas similares, echaría automáticamente toda la culpa a Hamete, paliando el papel de los cristianos en la ira acumulada.

Si volvemos al inicio de la obra, es importante analizar la escena en la que los cristianos capturan a Hamete y a Argelina, su amada, y los separan. Observamos una representación muy tensa de esta acción, llena de violencia física.

Cuando el barco de los cristianos aborda el de Hamete, los siguientes elementos se apoderan del escenario: gritos salvajes, rostros violentos, risas histéricas de los cristianos y sus gestos amenazadores blandiendo sus espadas, música de suspense y de tensión, y caras asustadas de los moros. En esta escena vemos a siete cristianos contra dos moros, amenazándolos con agresión. Cuando los cristianos invaden el barco de Hamete, lo primero que hacen es atrapar a Argelina, separándola del protagonista, maltratarla con patadas, y llevarla a una tienda aparte. En el escenario intuimos, pues solo vemos la sombra, cómo es atada en esa tienda. Los cristianos detienen violentamente a Hamete, lo cogen de los brazos, lo agarran fuertemente del pelo y zarandean agresivamente su cabeza. Se ríen y se burlan históricamente de él. A partir de este momento las escenas de violencia, más o menos duras, son constantes hasta el final de la obra. Lo importante es poner de manifiesto que el director no ha obviado ningún detalle correspondiente a la violencia que ha sufrido Hamete y que explica su reacción final. No intenta suavizar ningún acto violento de los cristianos con el objetivo, si no de justificar, sí de entender su resultado, que es la respuesta violenta del moro.

Así, las sucesivas burlas de los cristianos contra Hamete representadas en este trabajo escénico son ejemplo de la minuciosidad del director. La escena de la conversación de los cristianos sobre la separación de Hamete y Argelina es bastante llamativa. Cuando Beltrán, el cristiano encargado de vender a Hamete, dice a don Martín, el futuro dueño del moro esclavo, que han separado a Hamete de su amada, el otro cristiano le contesta: “Bien en apartarlos anda” (v. 1016). La lectura del director de este verso y la reacción que elige para su representación son muy significativas. La sonrisa grotesca del actor y el gozo que se ve en su cara expresan perfectamente la violencia emocional infligida contra el moro. Luego, este mismo cristiano, cuando quiere acercarse a Hamete para observarlo, saca inmediatamente su espada, apuntando hacia el cuello del moro en señal de amenaza, y después empieza a mirarlo con menosprecio, abriéndole la boca por la fuerza y mirando el interior; verifica su estado físico como si se tratara de la compra de un animal. Nótese la insistencia en esa equiparación. Todos estos gestos están acompañados con una sonrisa agitada y de desprecio. En esta representación se acumulan escenas de este tipo, las cuales demuestran que el director intenta hacer una lectura de la obra focalizada en la intolerancia de los cristianos y sus gestos despectivos, burlescos y violentos. Su mímica facial en esos momentos es muy llamativa, porque es tan exagerada y grotesca que puede ser interpretada como señal de enajenación mental, lo cual transmite este mensaje: una persona normal no puede ser tan cruel. En este sentido, es importante señalar que achacar la actitud de los personajes cristianos a la “enajenación mental” aunque justificaría de alguna forma sus actos inhumanos, lo cual se distancia de la intención del director del montaje, es lo que se percibe realmente de la kinésica de los actores.

La gran tristeza del protagonista es estar separado de su amada, tal como lo expresa en estos versos: “No te espantes: tengo amor/ otra vez cautivo fui/ y no sentí la prisión” (vv. 1029-1031). Sus monólogos, en los que habla de su amor

y de sus heridas emocionales, más dolorosas que las físicas, son de las escenas más tristes de todo este montaje. Sus llantos, el escenario en claroscuro, la luz roja y la música dramática y melancólica en tonalidad menor, tocada en directo por la teclista, todo conforma un conjunto que provoca compasión y que prepara al espectador para la réplica de Hamete a toda esa crueldad injusta. Asimismo, resulta muy interesante, en la iluminación de estas escenas, la utilización de la luz cenital, que resalta la imagen del protagonista y produce un efecto dramático, creando sombras en su rostro, así como la proyección de la luz frontal o a veces lateral desde abajo que da la sensación de engrandecer su figura y su sombra. Se trata de un diseño ingenioso de luz para representar de forma metafórica la furia y la tristeza que Hamete siente simultáneamente.

Otra escena importante es aquella en la que Hamete desarma a don Martín cuando este está dormido. El protagonista lo mira y piensa que esa espada podría devolverle su libertad, pero, de repente, su dueño se despierta, y, atemorizado por ver a Hamete con la espada en la mano, se pone muy agresivo. Hamete duda por un momento si devolverle la espada o no, pero al final se controla y se rinde. No se ve ninguna amenaza o violencia en su cara o en sus movimientos; lo hace con total tranquilidad y seguridad, incluso devuelve la espada en descanso, manteniendo su punta hacia el suelo en signo de paz. Por el contrario, el dueño, asustado y nervioso, nada más coger la espada, apunta hacia el moro y empieza a gritar y llamar a su criado. Hamete, que todavía no ha perdido su tolerancia frente a los actos violentos de los cristianos, coge la cuerda del cristiano y se la pone en su propio cuello. En esta escena los actores se comunican en silencio con lenguaje mímico. El moro parece que le esté diciendo a don Martín que, si quiere, puede defenderse contra sus actitudes violentas y puede conseguir su libertad en el momento que lo desee, pero aún es obediente. Esta manera ideada por el director para mostrar el proceso de la intolerancia y violencia de Hamete es muy ingeniosa.

A medida que nos acercamos al desenlace de la obra, su punto culminante, la ira de Hamete se va acumulando. El momento de su explosión sucede cuando don Gaspar, su nuevo dueño, le pega con una caña violentamente. En este caso, el director ha sido muy fiel al texto de Lope. El impacto visual del texto es tan obvio en esta escena que no se puede representar de otra manera sin perder la vigencia del mensaje. Las patadas y los golpes con la caña que don Gaspar propina a Hamete, los empujones fuertes, los gritos broncos y su cara enojada y roja representan el nivel de violencia pensado por el autor. Es entonces cuando Hamete pierde la razón y decide contestar a los cristianos de la manera más violenta.

En la representación de esta escena contemplamos a Hamete en un ambiente medio oscuro con una luz roja intensa y con una música de horror de fondo. A partir de entonces los personajes cambian los papeles. Hamete se convierte en un personaje demente, como manifiesta el actor que lo representa con cara enajenada y agresiva, voz agitada y movimientos histéricos, todos ellos muestras de su violencia. El protagonista decide vengarse matando a la mujer de don Gaspar

para ponerlo en la misma situación que él ha experimentado, y causarle la misma violencia psicológica: perder a su amada. Tras este suceso, nuestra compasión se dirige a don Gaspar. Al igual que ha sucedido hasta ahora con Hamete, los monólogos de don Gaspar, en los que expresa su gran tristeza por la pérdida de su amor, se acompañan de música melancólica, y de nuevo la luz roja dura y de contraste alto y marcado que genera sombras duras manifiesta su enojo y su furia por el dolor que sufre, en el cual, tal como dice él mismo (vv. 2864-2865), ninguna venganza puede poner templanza.

Tras la detención de Hamete —momento, de nuevo, de gran violencia— llegamos a una escena de descripción de los detalles de su próxima ejecución. En el texto el autor nos describe los detalles de una ejecución típica de aquel entonces y no hay ninguna intención o mensaje político o social detrás de ello, porque tal como menciona Thomas Case (1999: 204), ejecutar a los malhechores de la manera más cruel posible era muy típico de aquellas épocas y la ejecución tenía que ser como un espectáculo aleccionador. Por lo cual, esta escena no tiene especial relevancia a nivel textual. Sin embargo, en el montaje de la obra se le ha prestado mucha atención y se ha representado de una manera perspicaz. En este fragmento, el alcalde de Toledo, cuyo papel es desempeñado por una mujer en el montaje, sale ante el público explicando en detalle lo que le van a hacer a Hamete: atarle a un madero; cortarle las manos; sacarle pedazos de sus carnes con tenazas ardiendo por todo el cuerpo; luego lo ahorcarán y al final lo colgarán por los pies, cabeza abajo. Desde mi punto de vista, esta es una de las escenas más logradas del montaje, en la que tenemos un nivel alto de violencia psíquica. Para el público de entonces eran muy familiares las descripciones violentas del alcalde, pero, evidentemente, para el público actual, este modelo de torturas y castigos es muy típico de personajes sádicos de las películas de acción u horror; afortunadamente, no del día a día. No es que los espectadores del siglo XXI no estén familiarizados con esta violencia, sino que ese nivel de crueldad se le supone a una persona demente o a la ficción, lo cual ha sido mostrado muy bien por César Barló. Las risas histéricas de la actriz, sus movimientos nerviosos, la complacencia que se ve en su cara y en sus ojos a la hora de hablar sobre estos actos violentos y las risas del público cristiano son elementos que, a mi modo de ver, muestran la lectura crítica del director, ridiculizando a estos personajes.

Cuando se va el alcalde, entran tres villanos comentando el caso de Hamete con aversión y menosprecio. Los tres juntos, tapados con velos del color caqui, aparecen vestidos con una mantellina larga y ancha, de la que salen tres pares de manos, como si fuera un ser con seis manos y tres cabezas. La vestimenta está muy bien ideada para estos caracteres y la violencia y la crueldad que se ve en su personalidad. Evidentemente, el atuendo compartido crea la impresión de que forman un grupo que recuerda más a una criatura estrambótica que a tres personas. Durante los minutos de su actuación volvemos a observar ademanes grotescos, trastornados y alocados. Además de sus gesticulaciones, la voz faríngea de los actores es un elemento muy importante en la caricatura de estos personajes:

nos recuerda los gritos de brujos o locos que hemos visto en otras representaciones. Son unas voces que reflejan maldad. El magnífico conjunto de atrezo, figurinismo y actuación logra ridiculizar tanta violencia verbal.

Por fin llegamos a la escena de la ejecución de Hamete, la escena final de la obra, en cuya acotación se ha indicado detalladamente el espacio escénico imaginario del autor. En el centro del escenario vemos a Hamete atado a un palo rodeado de personajes cristianos; el cura en un punto del escenario y el alcalde en el otro. De nuevo recibimos la misma lectura crítica del director hacia los personajes cristianos, los mismos gestos y actos agitados y el mismo peso psicológico. Los personajes son representados otra vez como unas personas dementes, histéricas y con altibajos emocionales. Esto se ve muy claramente en el personaje del cura, que se ha representado como un personaje cómico con gestos muy propios del siglo XXI; tiene cambios súbitos de humor; pasa de sonrisas y movimientos tranquilos a mímicas violentas, gritos y saltos salvajes. Todo conforma un conjunto escénico para criticar tanto la violencia física de la ejecución de Hamete como la psicológica de su conversión obligatoria al cristianismo.

Cabe señalar que una característica expresiva de este montaje es el vestuario moderno de los personajes, lo cual acompañado con la kinésica de los actores abunda en la actualización de la trama. En este sentido, tal como lo puso de manifiesto César Barló en la entrevista que realicé con él en julio de 2021, se persistió en el trabajo coral respecto al diseño del vestuario. Este detalle se percibe a través del color negro predominante en la vestimenta de los cristianos frente a Hamete como el único personaje cuyo figurín tiene color. Debido a esta *estrategia estilística*, el público siente más empatía con la historia narrada y el mensaje del director se recibe adecuadamente: todos los iguales contra uno diferente. Tal como explica Jara Martínez (2017: 64), “reconocer el mundo representado como propio permite que el espectador sienta que lo que ocurre es cercano a él e, incluso, que podría sucederle a él mismo. Favoreciendo los recursos de la empatía y la autoidentificación, el realismo, como estrategia, permite que el público viva lo que ocurre en la escena por analogía con los sentimientos del personaje”. Teniendo en cuenta esta explicación, no nos resulta difícil comprender que detrás de todos estos elementos metafóricos elegidos por el director hay una intención y no es otra que hablarle al público de una polémica social actual: la inmigración. La historia se repite: odio de razas, intolerancia, sufrimiento, tristeza, injusticia, ira y dolor conllevan violencia y horror. Como lo hace notar Barló en el dossier de la obra, “AlmaViva Teatro se embarca en una aventura de acción para reflexionar con nuestro público del s. XXI sobre la mirada hacia el ‘otro’, al que no es como nosotros, al que es diferente” (*El Hamete de Toledo*, dossier del montaje de AlmaViva Teatro, 2009). Merece la pena citar a Marta Olivas (2014: 194), quien, en su evaluación de este montaje, señala “el vilipendio y el menosprecio al que se somete a la inmigración arrastran al extranjero a una espiral de rencor que solo puede desembocar en la réplica del tratamiento injusto recibido. Una vieja historia nunca aprendida; la intolerancia alimenta el odio y el odio genera el horror”.

Para concluir, a mi modo de ver, el director ha acertado en su versión de *El Hamete de Toledo*, decidiendo correctamente dónde hacía falta mostrar la violencia expresada en la obra, dónde tenía que añadirle algunos detalles escénicos y figurinistas y dónde debía prescindir de algunos elementos de la obra que no eran aptos para el público actual, aun siendo bastante fiel al texto. He mencionado anteriormente que la intención de Lope de Vega cuando expresa este nivel de violencia en su obra era atraer a más público. Aunque él mismo no esté de acuerdo con esa violencia, como intuimos por la tristeza de Hamete presentada en varias ocasiones, cumple con los requisitos del teatro de su época y escribe para sus espectadores: españoles católicos del siglo XVII. Como hemos contemplado en los últimos versos del texto, al fin y al cabo, opta por la satisfacción del público de entonces, poniéndole como ejemplo la vida de Hamete, de la cual se tienen que acordar a la hora de tratarse con sus esclavos moros. Sin embargo, la intención del director al elegir esta obra no es hablar a gusto de un público en concreto. Creo que pretende criticar el tema del odio entre razas que, incluso pasados muchos siglos desde la historia original, sigue siendo polémico tanto a nivel político como a nivel social. El director recurre a una obra clásica para hablar de un problema nunca resuelto, tristemente vigente. En realidad, esta es la característica definitoria de los clásicos, que “son y serán actuales porque hablan de las grandes pasiones humanas —los celos, la ira, la lujuria, la avaricia, la insumisión, la rebeldía— que resultan hoy las mismas que hace dos mil quinientos años. Lo que cambia son factores secundarios y superficiales: la manera de trasladarnos, de vestirnos, de comunicarnos” (Ricardo Iniesta, citado en Bastianes, Fernández y Mascarell 2014: 64). Lo mismo ocurre en este montaje con la representación explícita de la violencia injusta para dar de nuevo al público la lección no aprendida, y para recordarle lo que podría pasar si no somos más permeables todos.

## Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio, “Cabezas cortadas y otros espectáculos: violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XLIV, 1 (2014), pp. 199-213, en línea, <<https://journals.openedition.org/mcv/5580#quotation>>.
- AULADELL, Miguel Ángel, “Los moriscos, sociedad marginada en el teatro español del siglo de XVII”, *Sharq al-Andalus*, núm. 12 (1995), pp. 401-412.
- BARRIOS HERRERO, Olga, “Entre la esclavitud y el ensalzamiento: la presencia africana en la sociedad y en el teatro del Siglo de Oro español”, *Bulletin of the Comediantes*, LIV, 2 (2002), pp. 287-311.
- BASTIANES, María, Esther FERNÁNDEZ, y Purificació MASCARELL (eds.), *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2014.
- BELLONI, Benedetta, “La evolución de la figura del morisco en el teatro español del Siglo de Oro”, en «*Scripta manent*». *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 35-46.
- BELLONI, Benedetta, *La figura del morisco nella drammaturgia spagnola dei secoli XVI e XVII. Tra storia ed evoluzione letteraria*, Milano-ITA, LED Edizioni Universitarie, 2017.
- BOURDIEU, Pierre, y Loic J.D. WACQUANT, *Respuestas por una antropología reflexiva*, trad. Héléne Levesque Dion, Grijalbo, México, 1995, en línea, <[https://archive.org/details/bourdieu\\_-respuestas-por-una-antropologia-reflexiva-pierre-bourdieu1/page/n3/mode/2up](https://archive.org/details/bourdieu_-respuestas-por-una-antropologia-reflexiva-pierre-bourdieu1/page/n3/mode/2up)>.
- BRAUDEL, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, México, F.C.E., 1953, 2 vols., I.
- CARO BAROJA, Julio, *Los moriscos del reino de Granada*, Madrid, Alianza, 2003.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, *El moro de Granada en la Literatura*, Granada, Servicio de Publicaciones Universidad de Granada, 1989.
- CASE, Thomas E., *Lope and Islam. Islamic Personages in his Comedias*, Newark, Juan de la Cuesta, 1993.
- CASE, Thomas E., “Violence and reception in Lope’s *El Hamete de Toledo*”. *Revista de estudios hispánicos*, XXVI, 2 (1999), pp. 193-206.
- DAL LAGO, Enrico, y Constantina KATSARI, *Slave System. Ancient and modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- DE PRADES, Juana de José, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, y Bernard VINCENT, *Historia de los moriscos: vida y tragedia de una minoría*, Madrid, Alianza, 1993.

- El Hamete de Toledo*, dossier del montaje de AlmaViva Teatro, 2009, ejemplar facilitado por César Barló.
- “*El Hamete de Toledo*. Montaje de AlmaViva Teatro (2009)”, entrevista inédita realizada con César Barló en julio de 2021.
- ESSLIN, Martin, *The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*, Londres, Methuen, 1987.
- FERNÁNDEZ, José Manuel, “La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica”, *Cuadernos de Trabajo Social*, XVIII (2005), pp. 7-31.
- FUENTES OSORIO, Juan Luis, “El odio como delito”, *Revista Electrónica de Ciencia Penal y Criminología*, núm. 19-27 (2017), pp. 1-52, en línea, <<http://criminet.ugr.es/recpc/19/recpc19-27.pdf> ISSN 1695-0194>.
- PROFETI, María Grazia, “La obra dramática de Lope de Vega”, en *Historia y crítica de la literatura española 3/1 Siglos de Oro: Barroco*, 1º suplemento, por Aurora Egido, Barcelona, Crítica, 1992, 9 vols., I, pp. 172-180.
- KOWZAN, Tadeusz, “El signo en el teatro. Introducción a la Semiología del arte del espectáculo”, en *El teatro y su crisis actual*, Tadeusz Kowzan et al., Caracas, Monte Avila Editores, 1992.
- MADROÑAL, Abraham, “Sobre la fecha, fuentes y otros aspectos de *El Hamete de Toledo*, de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013), pp. 32-66, en línea, <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.64>>.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, “El problema historiográfico de los Moriscos”, *Bulletin Hispanique*, LXXXVI, 1-2 (1984), pp. 61-135.
- MARTÍN MUÑOZ, Gema, “Lo real y lo irreal en la representación occidental del mundo musulmán”, *Revista de Occidente*, núm. 224 (2000), pp. 106-122.
- MARTÍNEZ VALDERAS, Jara, *Manual de espacio escénico: terminología, fundamentos y proceso creativo*, Ediciones Tragacanto, Granada, 2017.
- MORENO DÍAZ DEL CAMPO, Francisco Javier, “El espejo del rey Felipe III, los apologistas y la expulsión de los moriscos”, en *La monarquía hispánica en tiempos del “Quijote”*, coord. Porfirio Sanz Camañes, Universidad de Castilla-La Mancha, Castilla-La Mancha, 2005, pp. 231-246, en línea, <<https://elibro.net/es/lc/uab/titulos/52424>>.
- OLEZA, Joan, *From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Vega and the New Challenges of Spanish Theatre*, Nueva York, IDEA, 2012.
- OLIVAS, Marta, “AlmaViva Teatro: clásicos desde el compromiso”, *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, XIX (2014), pp. 189-204.
- PARKER, Alexander Augustine, *The approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, Londres, The MIT Press, 1959.
- PEÑA TRISTÁN, María Luisa, *La esclavitud en la literatura española de los Siglos de Oro*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- PERCEVAL, José María, *Todos son uno. Arquetipos, xenofobia y racismo. La imagen*

- del morisco en la Monarquía española durante los siglos XVI y XVII*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1997.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO, *historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1986.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, FEDERICO, y ALBERTO PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española: del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, 2.<sup>a</sup> ed.
- SILVERMAN, JOSEPH HILLEL, "Personaje y tipo literario: el converso", en *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 253-267.
- SURTZ, RONALD, "La imagen del moro en el teatro peninsular del siglo XVI", en A. Temimi (ed.), *Actes du VIIIe Symposium International d'Etudes Morisques sur: Images des morisques dans la littérature et les arts*, Zaghouan, Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l'Information, 1999, pp. 251-260.
- VEGA CARPIO, LOPE DE, *El Hamete de Toledo*, ed. González Cañal, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio-Universidad Autónoma de Barcelona, 2007, 3 vols., I, pp. 305-415.
- WHEELER, DUNCAN, *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*, Cardiff, University of Wales Press, 2012.





# “La tormenta del tormento”: un tópico amatorio y juego verbal en la poesía española de la temprana edad moderna<sup>1</sup>

**Gabriel Laguna Mariscal**

Universidad de Córdoba  
glaguna@uco.es

**Mónica M. Martínez Sariego**

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria  
monica.martinezsariego@ulpgc.es

Recepción: 31/01/2022, Aceptación: 31/10/2022, Publicación: 31/12/2022

## Resumen

El tópico literario de la Travesía del amor (*navigium amoris*) puede definirse como la asimilación figurada entre navegación y sentimiento amoroso. Surgió en la literatura clásica grecolatina, abarcando un conjunto de seis submotivos: doble faceta de Afrodita-Venus, la relación sexual comparada con el acto de navegar o remar, comparación de la mujer o del amor con el mar, la tempestad del amor, la arribada a puerto y la ofrenda votiva. El tópico conoció igualmente un desarrollo creativo en la poesía europea de la temprana edad moderna. Concretamente, hay una conexión natural entre la poesía amorosa petrarquista y el tópico de la Travesía de amor. Por otro lado, cuando el submotivo de la Tempestad del amor se combina con el tópico de la Tortura de amor, surgió el *conchetto* literario de “la tormenta del tormento”, que hemos documentado y estudiado en la poesía de cancionero (Arcediano de Toro, Nicolás Guevara y *Nao de amores* de Gil Vicente) y en poetas españoles de tendencia petrarquista como Juan Boscán, Diego Hurtado de Mendoza, Luis Martín de Plaza y Gutierre de Cetina. El *conchetto* de “la tormenta del tormento” es exclusivo de la poesía española y funciona como un guiño intertextual a los códigos del amor cortés y de la poesía petrarquista.

## Palabras clave

Travesía de amor; Tempestad; Tortura de amor; Petrarquismo; Poesía española; Siglo de Oro.

1. Los autores desean agradecer a los dos evaluadores anónimos de la revista *Studia Aurea* su revisión crítica del presente trabajo.

**Abstract**

*English title.* “The Tempest of Torment”: A Literary Love Topos and Pun in the Spanish Poetry of the Early Modern Age.

The literary topos of Love Seafaring (*navigium amoris*) can be defined as the figurative association between love and seafaring. As a topos, it sprung in Classical literature, encompassing a set of six motifs: the twofold character of Aphrodite-Venus, the comparison of sexual relationship to sailing or rowing, the comparison of woman and/or love to the sea, the love tempest, the arrival to harbor and the votive offering. From these classical origins, the topos was creatively elaborated on in the European poetry of the Early Modern Age. More specifically, the topos was a favorite of Petrarchan poetry. When the motif of the Love Tempest was combined with the topos of Love Torture, the conceit of “la tormenta del tormento” (the Tempest of Torment) developed. In this paper, this *conchetto* is tracked back to the “Cancionero”-poetry of the 15<sup>th</sup> century (Arcediano de Toro, Nicolás Guevara, and Gil Vicente’s *Nao de amores*) and to texts written in the 16<sup>th</sup> century by Spanish poets of a Petrarchan penchant (Juan Boscán, Diego Hurtado de Mendoza, Luis Martín de Plaza, and Gutierre de Cetina). The conceit of the Tempest of Torment is exclusive of Spanish poetry and evokes the codes of Courtly Love and of Petrarchan Love.

**Keywords**

Love seafaring; Tempest; Love Torment; Petrarchism; Spanish Poetry; Early Modern Age.

## Introducción: el tópico de la Travesía de amor y el motivo de la tormenta del tormento

El propósito de este trabajo es examinar el desarrollo de un *conchetto* lingüístico y literario, que podemos etiquetar como “la tormenta del tormento”, en la poesía española de la temprana época moderna, concretamente de los siglos xv y xvi. A su vez, este *conchetto* puede considerarse un submotivo inscrito en el marco más amplio del tópico literario de la Travesía de amor o *navigium amoris*.

Cuando escuchamos la expresión "relaciones tempestuosas" o bien que algún matrimonio "hace aguas", quizá no reparamos en que estamos presenciando la vitalidad<sup>2</sup> de un tópico literario antiguo: el de la Travesía de amor o *navigium amoris*.<sup>3</sup> Consiste en la asociación y comparación entre la navegación marina y la relación o experiencia amorosas.

Este tópico vendría a ser la manifestación literaria de la "metáfora cotidiana" de que EL AMOR ES LA NAVEGACIÓN.<sup>4</sup> En una metáfora se produce una proyección entre un dominio de partida (en este caso, el amor) y un dominio de llegada (aquí, la navegación marina). Ahora bien, esta proyección no surge arbitrariamente, sino que está motivada por la percepción cognitiva de los individuos, que reconocen alguna relación de analogía entre ambos dominios.<sup>5</sup> No es fácil detectar esos rasgos de analogía entre los dominios de partida (el amor) y de llegada (la navegación), que explicarían la génesis tanto de la metáfora cotidiana como del tópico literario. No obstante, cabría aducir, al menos, dos factores. En primer lugar, se atribuía una doble condición a la diosa Afrodita-Venus (Cyrino 2010: 108-114, Demetriou 2010): diosa del amor, pero también una divinidad asociada con el mar, que había nacido de la espuma marina, usaba una venera a modo de bajel para navegar y recibía el epíteto de *Limenia* (protectora de los puertos) y de *Euploia* (propiciadora de una buena navegación). Era, pues, el antecedente mítico de la Virgen del Carmen en la cultura cristiana, también patrona de los marineros. En segundo lugar, tanto griegos como romanos compartían una visión predominantemente negativa sobre el amor,<sup>6</sup> lo que explica que lo equipararan poéticamente con las dos actividades humanas que se juzgaban más peligrosas y perniciosas en la Antigüedad clásica: la guerra (sería el tópico de la *militia amoris*: Estévez Sola 2011) y la navegación (tópico del *navigium amoris*, que nos ocupa en este trabajo).

Como tal tópico, la Travesía de amor ha recorrido una larga e intrincada trayectoria en la cultura occidental, desde la poesía griega arcaica (s. VII a.C.)

2. La vigencia del tópico antiguo en la cultura occidental contemporánea ha sido rastreada por Sarmati (2012). Schatzmann Willvonseder (2015) ofrece una explicación antropológica y mitográfica sobre la conexión entre erotismo y mar, y documenta varias manifestaciones de esta conexión en la contemporaneidad.

3. La etiqueta, acuñada por Laguna Mariscal (1989), ha sido aceptada como *vox propria* para designar el tópico por González Rincón (1996: 36), Ramajo Caño (2001), Arcaz Pozo (2015), Cabello Pino (2018: 19) y Federici (2019), entre otros estudiosos. Con respecto a su adaptación castellana, "Travesía de Amor", adviértase que, aunque *navigium* significa primariamente en latín "embarcación, nave" (Glare 1982: 1161, s.v. *navigium* 1), también puede tener la acepción de "travesía" o "navegación" (Glare 1982: 1161, s.v. *navigium* 2).

4. Seguimos la convención, propia de la lingüística cognitiva, de usar VERSALITAS para designar una metáfora, como en Lakoff y Johnson (2005).

5. Cf. Lakoff y Johnson (2005: 39-45) y Hualde Pascual (2016: 18, 2018: 41).

6. Como han estudiado Garrison (1978: 16-72), Rodríguez Adrados (1995: 48-51), Thornton (1997: 35-36), Calderón Dorda (1997: 5-10), Calame (1999: 155-161, 2002: 152-158) y Laguna Mariscal (1998: 93-121).

hasta la literatura occidental contemporánea. En la literatura grecolatina<sup>7</sup> el tópico comprendía hasta seis elementos constituyentes,<sup>8</sup> que pasamos a enumerar:

- 1) Se juega con la doble naturaleza de Afrodita-Venus, considerada en la mitología clásica, como se ha apuntado, diosa del amor, del sexo y de la seducción, pero al mismo tiempo protectora de la navegación y patrona de los marineros.<sup>9</sup>
- 2) La relación sexual se puede parangonar con las acciones de remar o de navegar.<sup>10</sup>
- 3) Se equipara a la mujer amada (o, en términos más generales, al amor mismo), por su naturaleza voluble, mudable y perniciosa, con la peligrosidad de la navegación o del mar.<sup>11</sup>
- 4) Se establece un correlato entre los males, contrariedades y sufrimientos inherentes al amor y una tempestad marina.<sup>12</sup>
- 5) El estadio final de la travesía amorosa se puede comparar con la arribada a puerto o a tierra firme.<sup>13</sup>
- 6) Finalmente, el enamorado, como un marinero que se jubila, puede realizar una ofrenda votiva a una divinidad relacionada con el amor o la navegación.<sup>14</sup>

Otro conocido tópico literario es el de las Torturas de amor, que básicamente consiste en representar el sufrimiento amoroso (causado, por ejemplo, por los celos, la falta de correspondencia o la ausencia de la persona amada) como si se tratara de una tortura o tormento:

metáfora por la que se representa figuradamente el sufrimiento de una de las partes de la relación amorosa como si éste y en general las experiencias emocionales fueran el resultado de un proceso propio de la tortura de esclavos (Estévez Sola 2011: 418).

En la poesía latina clásica se expresa frecuentemente el tópico de la Tortura

7. Para conocer la importancia de la imagen de la travesía marina con aplicación amorosa en la propia literatura grecolatina, léanse Paratore (1965), Laguna Mariscal (1989, 1999, 2011b), Murgatroyd (1995), Nápoli (2008) y Gómez Luque (2018: 57-71).

8. Cf. Laguna Mariscal (1999, 2011b) y Gómez Luque (2018: 57-71).

9. Cf. Lier (1914: 34-35, § 19), La Penna (1951: 204-205), Nisbet – Hubbard (1970: 79), Laguna Mariscal (2011b: 425) y Gómez Luque (2018: 67-70).

10. Cf. Murgatroyd (1995: 10-12), Laguna Mariscal (2011b: 425) y Gómez Luque (2018: 70).

11. Cf. Laguna Mariscal (2011b: 425) y Gómez Luque (2018: 70-75).

12. Cf. Laguna Mariscal (2011b: 425-426) y Gómez Luque (2018: 75-77).

13. Cf. Fedeli (1985: 684-685), Laguna Mariscal (1989: 311-312; 1999: 440, 2011b: 425-426) y Gómez Luque (2018: 77-79).

14. Cf. Nisbet – Hubbard (1970: 78), West (1995: 22-23), Bistué Guardiola (1996), Davis (2004), Laguna Mariscal (1999: 441, 2011a), Fisher (2013) y Gómez Luque (2018: 79-81).

de amor mediante lexemas como el verbo *torquere* ("torturar") y el sustantivo *tormentum* ("tormento, tortura"),<sup>15</sup> sobre los que enseguida volveremos.

Mediante la simbiosis del cuarto constituyente distinguido antes (los males de amor son como una tempestad marina) y del tópico de la Tortura del amor, en la poesía española se creó un *conchetto* o submotivo específico: el del "tormento de la tormenta".

El término español "tormento" (acción y efecto de atormentar o torturar), como el italiano "tormento", el francés "tourmenter" o el inglés "torment", deriva del latín *tormentum*. A su vez, *tormentum* es un sustantivo neutro deverbativo, desarrollado sobre la raíz del verbo latino *torqueo* ("retorcer, hacer girar"), con la adición del sufijo *-mentum*: \*torq<sup>u</sup>-mentum > *tormentum* (Glare 1982: 1950, s.v. *tormentum*). De acuerdo con su formación etimológica, *tormentum* significaría originalmente "retorcimiento, acción y efecto de retorcer", que se podía aplicar a diferentes nociones especializadas: "cuerda" (Glare 1982: 1950, s.v. *tormentum*, acepción 1), una máquina de artillería en general (acepción 2), tortura (acepción 3) y sufrimiento mental (acepción 4). Un uso posible de *tormentum* en latín, peculiar y minoritario, pero que nos interesa aquí, es el de "remolino" (acepción 1b).

Por su parte, el término "tormenta" funciona en castellano como sinónimo de "tempestad". La definición actual del *DRAE* no reconoce ninguna conexión especial del lexema con el mar, pero en la definición antigua proporcionada por el *Diccionario de Autoridades* (1739) se detectaba y destacaba una implicación marina en el término:

TORMENTA. s. f. Tempestad, borrasca, perturbación de las aguas del mar, causada del ímpetu, y violencia de los vientos. Lat. *Procella, æ. Tempestas, atis*. AMBR. MOR. lib. 8. cap. 35. Por no navegar con la tormenta, y creciendo la tempestad, se anegó con todos sus robos, y malvados thesóros. CERV. Persil. lib. 2. cap. 20. Sucedió la tormenta del mar, desbarataronse los leños, que servían de barcas.

"Tormenta", femenino y singular en español, deriva de *tormenta*, forma en plural neutro de *tormentum* en latín.<sup>16</sup> Teniendo en cuenta su etimología, podemos conjeturar que "tormenta" debió de tener un sentido original de "remolinos", tanto acuáticos como aéreos (tornados), y que acabaría por significar

15. *Tormentum*: Propertio III 8, 17; Ovidio, *Amores* III 10, 16; Juvenal II 137, VI 209. *Torque-re*: Horacio, *Epístolas* I 2, 37; Tibulo I 4, 81; 5, 5; 8, 49; II 6, 17; III 10 (IV 4), 11; 20 (IV 14), 4; Propertio III 6, 39; 17, 11; Ovidio, *Amores* I 4, 46; II 5, 53; 19, 34; *Arte de amar* I 176; II 124; 355; *Heroidas* XX 123; Marcial III 69, 6; IV 38, 1; XI 43, 7; 56, 12; XII 96, 3.

16. Encontramos muchos paralelos de formas nominales latinas en neutro plural que, cambiando género y número, evolucionan a un femenino singular en castellano, preservando frecuentemente en español un significado colectivo que evoca el plural latino (lat. *ligna* > esp. "leña", *folia* > "hoja", *fortia* > "fuerza", *uota* > "boda", *animalia* > "alimaña"). Este fenómeno fue estudiado por Väänänen (1988: 183-184, §§ 215-217).

“tempestad” por generalización semántica (de la parte al todo; de un componente del fenómeno a la totalidad del mismo). Ahora bien, en lenguas culturalmente próximas al español (francés, italiano, portugués, inglés) no existen términos con el significado de “tempestad” que deriven del latín *tormentum* (en inglés, “tormenta” sería “storm” o “tempest”, en francés “orage” o “tempête”, en italiano “tempesta”, en portugués “tempestade”). Así se explica que, aunque los dos tópicos implicados (la Travesía de amor y las Torturas de amor), por separado, conocieron un desarrollo notable en la literatura grecolatina y también en la literatura occidental moderna, el juego verbal y conceptual de “la tormenta del tormento” es exclusivo de la poesía escrita en lengua castellana. La contribución del presente trabajo es rastrear el desarrollo de este giro en la poesía española de la temprana edad moderna, una tarea que estaba por abordar.<sup>17</sup>

### El tópico de la Travesía de amor (*navigium amoris*): de la cultura clásica al Renacimiento europeo

La imaginería de la Travesía de amor se sintió como tópico literario, es decir, como pauta de poética, susceptible de imitación y elaboración, ya en la literatura clásica.<sup>18</sup> El tema se remontaba a la lírica griega arcaica (siglo VII a. C.), pero alcanzó un desarrollo más sistemático en la poesía griega de época helenística (siglos III y II a. C.) y en la poesía latina de época augustea (28 a. C.-14 d. C.). Poetas latinos como Horacio (especialmente con su *Oda* I 5), Propertio (III 24, 9-18) y Ovidio (*Amores* II 9, 31-34, III 11, 29-30) contribuyen decisivamente al establecimiento de la idea como tópico literario. En la Edad Media, tales textos clásicos son transmitidos, todavía de forma manuscrita, y el tópico conoce recreaciones literarias en la poesía provenzal (siglo XII)<sup>19</sup> y goliárdica (siglos X-XIII).<sup>20</sup> En el Prerrenacimiento italiano del siglo XIV el tópico es cultivado profusamente por Francesco Petrarca (1304-1374), quien actúa, en esta cuestión y en otras, como “agente de tradición clásica” o como “gran intermediario”.<sup>21</sup> Él mismo se declaró consciente de ser puente entre dos épocas: “como si estuviera situado en la linde entre dos pueblos, mirando al mismo tiempo hacia delante y

17. Federici (2019), a pesar de que incluya la expresión “tormenta y tormento de amor” en el título, no estudia específicamente el *conceito*, sino que está dedicado a la imitación creativa de un soneto de Petrarca (el 32) por parte de Pedro de Cartagena y Juan Boscán.

18. Gómez Luque, Laguna Mariscal y Martínez Sariego (2016: 77-78), Laguna Mariscal, Gómez Luque y Martínez Sariego (2017: 127-129), Gómez Luque (2018: 65-66) y Martínez Sariego, Laguna Mariscal y Gómez Luque (2021: 39-41).

19. Cf. Pulega (1989: 69-96) y Rovira Soler (1992).

20. Cf. Laguna Mariscal, Gómez Luque y Martínez Sariego (2017).

21. Las etiquetas fueron propuestas, respectivamente, por Laguna Mariscal (2000: 245) y Schwartz (2005: 329).

hacia atrás".<sup>22</sup> Así, el poeta aretino recogía la herencia de la cultura clásica y la aplicaba creativamente a su labor poética;<sup>23</sup> pero, por otro lado, transmitía ese código a la posteridad, al convertirse en referencia de toda una posición ideológica y estética ante el amor, que se ha dado en llamar Petrarquismo.<sup>24</sup>

Esta posición mediadora de Petrarca se puede demostrar precisamente respecto al tópico de la Travesía de amor, que figura profusamente en su *Canzoniere* (80, 132, 189, 234, 235, 272 y 317)<sup>25</sup>. En esta colección, la imagen marina sirve para caracterizar su sentimiento amoroso hacia Laura y los avatares de la relación. Desde el punto de vista formal, predomina el procedimiento metafórico y la alegoría (que no es más que una metáfora extendida). En la canción 80, Petrarca imagina su relación como una ingrata travesía y solicita a Dios arribar a buen puerto. En el soneto 132 el vate italiano reconoce la naturaleza contradictoria y agri dulce de su amor, y se compara (en los tercetos) con una nave azotada por vientos contrarios (Federici 2019). Los poemas 189, 234 y 272 insisten en presentar imágenes relativas a la sufrida navegación y al anhelo de seguro puerto. Finalmente, en el soneto 317 el autor recuerda desde la distancia la muerte de Laura y considera que aquel desenlace le aportó un puerto tranquilo para su travesía amorosa.

Sirva como ejemplo de la aportación de Petrarca al tópico de la Travesía de amor el Soneto 189 del *Canzoniere*:

Passa la nave mia colma d'oblio  
per aspro mare, a mezza notte il verno,  
enfra Scilla et Caribdi, et al governo  
siede 'l signore, anzi 'l nimico mio.

A ciascun remo un penser pronto et rio  
che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherno;  
la vela rompe un vento humido eterno  
di sospir', di speranze, et di desio. 5

Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni  
bagna et rallenta le già stanche sarte, 10  
che son d'error con ignorantia attorto.

22. *Rerum Memorandarum* I, p. 398 (ed. 1581): *uelut in confinio duorum populorum constitutus, ac simul ante retroque prospiciens* (cita en Sandys 1958: II, 4). Para la posición de Petrarca como "prehumanista" o padre del Humanismo, cf. Rico (1993), Mann (1996: 8-14), Burke (2000: 29-31) y Suárez Miramón (2015: 62-67).

23. Para los estudios clásicos de Petrarca pueden leerse Highet (1954: 135-145), Sandys (1958: II, 3-11), Reynolds-Wilson (1995: 126-130), Marsh (2010) y Gómez Luque (2018: 109-112).

24. Para la influencia del Petrarquismo como constituyente esencial de la lírica europea, desde el siglo XVI al XVIII, pueden consultarse, entre muchísimas aportaciones disponibles, los trabajos de Rico (1978), Cortines (1984: 112-120), Manero Sorolla (1990: 13-14) y Fernández (2014).

25. El motivo de la Travesía de amor en el *Canzoniere* de Petrarca es analizado por Manero Sorolla (1990: 200-250), Sarmati (2009: 19-53) y Gómez Luque (2018: 102-110).

Celansi i duo mei dolci usati segni;  
 morta fra l'onde è la ragion et l'arte,  
 Tal ch'incomincio a desperar del porto.  
 (Texto italiano establecido por Contini, en Petrarca 1964)

Pasa la nave mía con olvido  
 por encrespado mar a media noche,  
 entre Escila y Caribdis, y la gobierna  
 mi señor que más bien es mi enemigo.

En cada remo un pensamiento impío 5  
 Que se burla del fin y la tormenta;  
 La vela rompe un viento húmedo, eterno,  
 De suspiros, deseos y esperanzas.

Lluvia de llanto, nieblas de desdenes 10  
 Mojan y aflojan las cansadas jarcias  
 Con error e ignorancia antes trenzadas.

Ocúltanse mis dos dulces señales;  
 El arte y la razón van por las aguas,  
 Y empiezo a no creer que llegue a puerto.  
 (Traducción de Cortines 1989: 609).

El soneto funciona como una especie de resumen o compendio del tópico. Se desarrolla el procedimiento de la metáfora extendida o alegoría, ya que se establece una serie de correspondencias detalladas entre sentimientos y elementos de la nave o aspectos de la navegación. De esta manera, Petrarca instaura un procedimiento alegórico que habrá de tener predicamento en tratamientos posteriores del tópico. La nave simboliza al poeta. El timonel es la amada (lo que significa que dirige los destinos del sujeto lírico). La travesía arriesgada representa los diferentes contratiempos y amarguras de su relación amorosa con Laura. Al final, el sujeto duda mucho de que la relación llegue a buen puerto (es decir, que alcance consumación o correspondencia).

Es difícil determinar las fuentes clásicas concretas del texto, pero no es desatinado sugerir que Petrarca usara como hipotextos principales los pasajes de Propertio (III 24, 9-18) y de Horacio (*Odas* I 5), antes aludidos. A su vez, este soneto y el resto de los textos de Petrarca que desarrollan el tópico serán tomados como referencia por una serie de poetas europeos de sesgo petrarquista.

En la España prerrenacentista del siglo xv el tópico se documenta en la poesía de cancionero, como trataremos inmediatamente en el presente trabajo. Las ediciones impresas de Horacio (1471) y de Propertio (1472) propiciaron la difusión del tópico literario. Desde el siglo xvi, poetas italianos de orientación petrarquista, como Francesco Coccio (*floruit* 1525), Luigi Tansillo (1510-1568)

y Torquato Tasso (1544-1595), contribuyeron a la difusión del motivo.<sup>26</sup> El humanista italiano Tito Vespasiano Strozi (1424-1505), por su parte, escribió un epigrama en latín, *Ad Antonium (Accipe inauditi formam maris et mea quali...)*, que sería incluido en su libro *Eroticon* (1514): trataba el episodio tópico de *Cupido navigans* o "Amor marinero" en forma de alegoría detallada, en buena medida desarrollando sugerencias del soneto 189 de Petrarca. El artista Rafael Sanzio (1483-1520) imprimió un grabado (hoy perdido, pero del que se conservan copias posteriores) representando al "Amor marinero", que venía glosado por una octava en italiano, inscrita en una cartela ("Con tal destreza Amor trappasa e arte"). La estancia italiana fue imitada por Gutierre de Cetina en su composición "Traducción de una estancia toscana" ("Amor, que con destreza navegando").<sup>27</sup> Todos los factores e hitos apuntados contribuyeron a formar un substrato cultural a partir del cual el tópico literario fue conocido y recreado por numerosos poetas europeos del Renacimiento y del Barroco.<sup>28</sup>

### El juego verbal *tormenta / tormento* en la poesía de Cancionero

En la poesía cancioneril del siglo xv se documenta con profusión el tópico de la "Travesía de amor".<sup>29</sup> En ese siglo se compilaron los primeros cancioneros, que recopilaban un tipo de poesía culta que estaba de moda en los ambientes cortesanos. El *Cancionero de Baena* fue compilado hacia 1430 y es la primera y más completa de dichas colecciones. Luego siguieron el *Cancionero de Estúñiga* (reunido en Nápoles sobre 1460-1463), el *Cancionero de Palacio* (hacia 1470) y el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (impreso en Valencia en 1511).

Como es sabido, el origen de la poesía de cancionero hay que buscarlo en la región francesa de Provenza, donde en el siglo xii se desarrolló un tipo de lírica cortesana, conocida como poesía provenzal. El código subyacente a la poesía provenzal es el llamado "amor cortés". Los motivos principales del amor cortés son

26. L. Tansillo, Sonetos "Qual' huom che trasse il grave remo, e spinse" (Ruscelli 1558: 490) y "Simile all' ocean quando più fremo" (Tansillo 2011: II 824), T. Tasso, Soneto "Ben veggio avvinta al lido ornata nave" (Tasso 1898: 305-6), Francesco Coccio, Soneto "Deh porgi mano a la mia fragil barca" (Domenichi 2001: 324).

27. El profesor Ponce Cárdenas ha estudiado en dos trabajos (2014: 69-76, 891-893; 2015) con gran profundidad el desarrollo de este episodio tópico del *Amor navigans* en el siglo xvi, con sus ramificaciones artísticas y literarias.

28. Para la recepción del tópico en la literatura hispánica, pueden consultarse Pulega (1989), Bistué Guardiola (1996), Laguna Mariscal (1999, 2011b), Ramajo Caño (2001), Sarmati (2009), Gómez Luque, Laguna Mariscal y Martínez Sariago (2016), Laguna Mariscal, Gómez Luque y Martínez Sariago (2017), Gómez Luque (2018) y Martínez Sariago, Laguna Mariscal y Gómez Luque (2021). El trabajo de Martínez Navarro (2015) presenta un panorama del motivo amatorio, para estudiarlo luego en la poesía de Castillejo, aunque aplicado a la sátira anti-áulica.

29. Cf. Navarro González (1962: 393-402), Sarmati (2009: 56-89) y Gómez Luque (2018: 121-126).

conocidos y han sido estudiados precisamente como ingredientes de la poesía de cancionero:<sup>30</sup> la relación amorosa se plantea en términos de desigualdad entre una amada superior, distante y cruel, y un enamorado inferior; el enamorado está sometido como un esclavo; el amor le causa a la vez sufrimiento y placer; debe desarrollar su sentimiento con cortesía, devoción y lealtad hacia la dama; siente que vive en una cárcel de amor y que padece un auténtico tormento; su amor no es correspondido ni, por tanto, le cabe esperanza de realización o culminación; su vida está abocada al fracaso y a la muerte, real o simbólica. Si tuviéramos que destacar un solo motivo de entre los citados, sería sin duda la construcción del enamorado cortés como “servidor” y de la acción de amar como “servir”.

En la poesía cancioneril documentamos con frecuencia la expresión de la imagen de la Travesía de amor como un componente más del universo conceptual del “amor cortés”. En parte, esta imaginaria evoca las fuentes grecolatinas; más frecuentemente acusa la influencia de referencias más cercanas, como la poesía provenzal y Petrarca. Fuentes aparte, la motivación para el uso frecuente del tópico no es la búsqueda de ornato o el alarde de erudición, sino el propósito de encauzar las necesidades expresivas del poeta por las convenciones del amor cortés<sup>31</sup>. Puesto que el amor cortés se concibe y vive como una experiencia ingrata y penosa, puede compararse con la actividad náutica, que también recibía connotaciones negativas en la época bajomedieval y renacentista, hasta el punto de que se execraba la navegación como una empresa arriesgada e inmoral.<sup>32</sup> Es exactamente la misma motivación que se ha detectado en la cultura clásica (Laguna Mariscal 1994: 287-293). Observamos en estos textos un alto grado de convención literaria y de reiteración, con frecuentes alusiones al “mar de males”, la “tormenta” y el deseado “puerto”.

Más concretamente, hemos localizado el submotivo o *conchetto* de “la tormenta del tormento” en la poesía cancioneril. En el *Cancionero de Baena* (CB) encontramos un apartado de Cántigas de González Rodríguez, el Arcediano de Toro (*floruit* 1360-1390). En una de ellas,<sup>33</sup> titulada “Esta cantiga fiso e ordenó el dicho Arçidiano de Toro á su señora”, se trata el juego:

¿Quién sería que sobejo  
meu coração atormenta  
e o corpo con dessejo  
sufrió e sofre tormenta?

**30.** Cf. Green (1949), Dronke (1968: 57-162, Fernández Jiménez (2001) y Laguna Mariscal (2021: 64-65).

**31.** Hemos postulado en otro lugar (Laguna Mariscal 2014b: 27) que los tópicos literarios no son figuras de ornato, pertenecientes al ámbito de la *elocutio* retórica, por mucho que puedan adornar el texto, sino elementos argumentales del discurso, usados para transmitir ideas relevantes y, por tanto, pertenecientes a la esfera de la *inventio*.

**32.** Cf. Ramajo Caño (2001: 507-510) y Gómez Luque (2018: 230-232).

**33.** Edición y estudio de Dutton y González Cuenca (1993), por cuyo texto citamos.

Cando eu fui en tormenta 25  
 de Amor, nunca çeséi  
 de loar á quien loéi  
 todavía.  
 (CB 313 [ID 1440], 21-28)

El sujeto lírico califica expresamente y dos veces su sufrimiento de amor como tempestad marina: "sufrió e sufre tormenta" (v. 24), "tormenta / de Amor" (vv. 25-26). En este pasaje detectamos dos temas: la amada como tormenta (primera parte de la estrofa) y la tempestad de amor (al final). Se documenta aquí el juego de palabras *atormentar / tormenta*, propio del estilo conceptista de la poesía cancioneril: "meu coração atormenta" (22), "sufrió e sufre tormenta" (24), "Cando eu fui en tormenta / de Amor" (25-26). Termina la estrofa con un sentimiento contradictorio, también típico del amor cortés: a pesar de que la navegación amorosa causa dolor al sujeto, éste continúa elogiando a su dama.

En los Cancioneros de finales del siglo xv (*Cancionero General* y *Cancionero de la Biblioteca Británica*) aparece un grupo de poemas atribuidos a un Guevara. Se lo ha identificado como Nicolás Guevara (fallecido en 1502), noble y mayordomo de la reina Isabel de Castilla (Beltran 2009). Este poeta escribió su poema "El seso turvio pensando" (ID 0856), con 64 versos, en que describe su sufrimiento amoroso y fantasea con viajar a un lugar remoto para morir de amor (como el Galo de la *Égloga* X de Virgilio). Para ponderar adecuadamente su desazón, recurre tanto a imágenes relacionadas con la Tempestad del amor como al motivo de la Tortura de amor, usando en cercanía contextual los lemas "tormento" y "tormenta":

E verás cómo s'encienden 25  
 las mis coplas en tormentos,  
 tan altas en pensamientos  
 que muy pocos las entienden. [...]

E no llores mi tormenta,  
 mas así tu beberás, 50  
 que jamás no hallarás  
 quien tal afán te consienta.  
 (Guevara, "El seso turvio pensando" [ID 0856],  
 25-28, 49-52; texto en Gerli 1994: 128-130)

Dentro de la escuela cancioneril, durante el siglo xv y primer cuarto del xvi se escribieron varios poemas con el título de "Nao de amor".<sup>34</sup> La cuestión tiene relevancia desde el punto de vista de la Poética, porque asistimos al fenómeno

34. Véanse los estudios de Caravaggi (1989), Presotto (1997: 11-93), Ravasini (2008: 9-77), Sarmati (2009: 55-89, 2014: 386-387) y Gómez Luque (2018: 126-141).

interesante de que un tópico literario, en este caso el de la Travesía de amor, se desarrolla hasta tal grado que se convierte en género poético. Es lo mismo que pasó en la literatura clásica con los tópicos literarios de la *militia amoris* y del *exclusus amator*; o en la literatura española con el género de los “Infiernos de amor” (Laguna Mariscal 2014). Los poemas de “Nao de amor” son, en realidad, poesía de cancionero, no solo porque bastantes aparecieron originalmente en cancioneros, sino también por su datación, la visión sobre el amor que proponen y el estilo cancioneril, basado en juegos verbales. Los ejemplos principales de este “género” son la “Nao de amor” de Juan de Dueñas, publicada en el *Cancionero de Estúñiga* (1460-1463) con el título completo de “La nao de amor que fiso Mose Johan de Dueñas” (ID0032); el poema “Nao de amor”<sup>35</sup> del Comendador Escrivá, que vio la luz inserto en el *Cancionero General* desde la edición de 1514; y el poema *Nao de amores* de Gil Vicente, compuesto entre 1525 y 1527, del que enseguida nos ocuparemos. El tópico de la Travesía de amor se presenta en las *Naos de amor* bajo la forma de alegoría, de modo que el autor propone correspondencias entre las partes de la nave y aspectos de la relación amorosa.

El motivo de “la tormenta del tormento” se documenta en la *Nao de amores* de Gil Vicente. Pocos datos se conocen sobre la vida de este poeta bilingüe castellano-portugués, que cultivó el drama y la poesía lírica. Nació en alguna ciudad de Portugal y su vida transcurrió aproximadamente entre el 1465 y el 1537. Su *floruit* artístico se sitúa entre 1502 y 1536. Su drama *Nao de amores* es una obra cortesana en verso, con pasajes en portugués y castellano. Conviene situar la ocasión histórica para la que se compuso la obra. Catalina de Austria<sup>36</sup> (hija de Juana I de Castilla y hermana del emperador Carlos I) se había casado en Salamanca en 1525 con el rey Juan III de Portugal. Gil Vicente escribió la *Nao* para que su representación formara parte de los fastos organizados para la entrada de Doña Catalina en Lisboa en 1527 (Menéndez Pelayo 1944: 384). La pieza lírico-dramática nos recuerda a los autos sacramentales, porque aparecen dos abstracciones como personajes: la Ciudad de Lisboa y Amor (quien será el capitán de la nave). El personaje femenino de Lisboa, ricamente ataviado, recibe a los nobles invitados que asisten a los fastos. El Príncipe de Normandía se presenta y declara que ama a una dama llamada Fama; solicita a Lisboa la nave de Portugal, pero, ante la negativa de esta, pide permiso, que le es concedido, para construirse una, la Nao de Amores (“Toda de amores, señora”), con el propósito de embarcarse en una aventura para conquistar la Fama. Siguiendo la tradi-

35. Texto y estudio en Ravasini 2008; pueden consultarse igualmente las consideraciones de Sarmati (2009: 84-87).

36. Catalina de Austria (1507-1578) fue muy querida en Portugal por su inteligencia y dotes de gobierno. Ejerció la regencia (1557-1562), pero ninguno de sus nueve hijos llegó a reinar en Portugal, porque fallecieron antes. Fue mujer humanista y coleccionista de arte. Para la relevancia política y cultural de esta reina en la corte de Portugal durante la primera mitad del S. XVI, véase la reciente biografía de Jordan (2017).

ción del género, la descripción de la nave presenta una serie de correlatos entre elementos de la nave y actitudes o sentimientos amorosos: "Ha de ser de esta manera / para navegar segura: / La voluntad la madera, / Y la razón plegadura, / Dorada toda de fuera" (vv. 229-233).

En el siguiente pasaje, presentado como una "cantiga" en la acotación dramática, los hidalgos (desempeñando la función de marineros de la nave) invitan a los ciudadanos a embarcarse en la nao:

FIDALGOS:

Muy serena está la mar  
a los remos remadores  
ésta es la Nave d'Amores. 285

Al compás que las serenas  
cantarán nuevos cantares  
remaréis con tristes penas  
vuesos remos de pesares. 290  
Ternéis sospiros a pares  
y a pares los dolores  
ésta es la Nave d'Amores.

Y remando atormentados  
hallaréis otras tormentas 295  
con mares desesperados  
y desestradas afrentas.  
Ternéis las vidas contentas  
con los dolores mayores  
ésta es la Nave d'Amores. 300

De remar y trabajar  
llevaréis el cuerpo muerto  
y al cabo del navegar  
se empieza a perder el puerto.  
Aunqu'el mal sea tan cierto 305  
a los remos remadores  
ésta es la Nave d'Amores.

(Gil Vicente, *Nao de Amores*, 284-307; texto establecido por Camões en Vicente 2002: I 615-639)

En términos generales, es de notar la caracterización negativa de la Travesía de amor, en la estela de la posición adoptada habitualmente en los códigos del amor provenzal y cancioneril. Tras una aparente calma del mar, los hidalgos prometen a los marineros-galeotes tristes penas, pesares, sospiros y dolores. Se acabará por perder la esperanza y el puerto. Respecto a la forma, no se usan nexos comparativos explícitos (como tampoco en Petrarca 189 y en las

*Naos* anteriores), por lo que documentamos una sarta de metáforas que, en su conjunto, constituyen una alegoría: “Nave d’ Amores” (286), “remos de pesares” (290), “mares desesperados” (296). El estribillo “A los remos, remadores: / esta es la Nave d’amores” (285-286 y *passim*) confirma que se trata de un canto de trabajo.

Por otro lado, es propio del estilo de cancionero el recurso a los juegos de palabras, basados en la paronomasia o en la *figura etymologica*. En este pasaje encontramos al menos dos: “Y remando atormentados / hallaréis otras tormientas” (294-295), que es el objeto de estudio de la presente investigación; y “Muy serena está la mar” (284) / “al compás que las serenas” (286). Cabe valorar ambos juegos léxicos como señas de identidad del estilo cancioneril.

## Juan Boscán

Es un tópico de la historiografía literaria recordar que la influencia de Petrarca, en especial, y de la poesía italianizante, en general, se abrieron camino en España por la mediación de Juan Boscán y de Garcilaso de la Vega (Manero Sorolla 1990: 21, Clavería 1999: 16-18). Ambos poetas, que además fueron amigos, son los protagonistas de la primera generación de petrarquistas españoles (1500-1540).

Boscán (1492-1542), perteneciente a una familia noble, recibió una exquisita educación humanística que lo hizo muy familiar con las culturas griega y latina.<sup>37</sup> El poeta barcelonés, que cultivó tanto el género más tradicionalista, de arte menor y cercano a la poesía de cancionero, como la nueva tendencia italianizante, desarrolló con profusión el tópico de la Travesía de amor en los dos grupos,<sup>38</sup> si bien más frecuentemente en la poesía italianizante. De hecho, el *conchetto* de la tormenta del tormento se documenta en los dos grupos.

En la sección de arte menor encontramos un extenso poema que consta de 52 décimas (con un total, por tanto, de 520 versos), titulado “Mar de amor de Boscán” (Clavería 1999: 467-483). En contra de lo que el título podría hacer suponer, el poema no desarrolla sistemáticamente la alegoría de la navegación del amor, a manera de “nao de amor” (Sarmati 2009: 113). El propósito del poema es más bien rememorar la trayectoria amorosa del sujeto lírico, calificada mediante una serie de metáforas y símiles, no necesariamente pertenecientes al ámbito náutico: se compara, así, con en el enfermo, la vela, la medicina y el sol. Además, abundan las comparaciones con animales (con el topo, gato, cocodrilo, ciervo, simio, águila, grulla, cisne y perdiz), a manera de bestiarario y en imitación creativa del poema italiano medieval *Mare Amoro*, del siglo XII (Sarmati 2009: 113, Desideri 2009). Solo ocasionalmente surge la temática

37. Cf. Clavería (1999: 18-21) y Rodríguez-Pantoja Márquez (2015).

38. Cf. Sarmati (2005, 2009: 109-35) y Gómez Luque (2018: 160-166).

marina a lo largo del poema. En este texto, Boscán recurre repetidas veces al tópico de la Tortura de amor, al calificar insistentemente su sufrimiento amoroso como "tormento" (vv. 16, 109, 130, 161, 188, 290, 301, 336, 437). Por otro lado, también menciona la "tormenta" (376, 436) y la "tempestad" (433) del amor.

En la estrofa 38 aparece la tempestad de amor para el amante incauto que se engolfa en la navegación amorosa; en la desesperada situación, el amante-marinero está abocado a la muerte:

38	Antes fue muy atrevido mi atrevido atrevimiento, pues se entró con poco tiento por la mar de mi sentido sin esperar el buen viento.	375
	Y así va, con la tormenta, a la muerte tan cercano que esto sólo la sustenta: saber que de tal afrenta espera morir temprano.	380
	(Texto en Clavería 1999: 479)	

Pues bien, en la estrofa 44 el sujeto lírico se describe en contraste con las grullas, que se refugian en tierra cuando presienten la tempestad, mientras que él se alegra cuando se aproxima lo que le produce tormento (la amada), aceptando una paradoja muy propia del estilo y de la ideología cancioneril. En este contexto Boscán elabora el juego de palabras entre tormento y tormenta:

44	De las grullas en su vuelo se averigua ser verdad que, si sienten tempestad, se prostran luego en el suelo remiendo la adversidad.	435
	Yo, si siento la tormenta del furor de mi tormento, tengo el alma tan esenta, tan alegre y tan contenta, como el mismo pensamiento.	440
	(Texto en Clavería 1999: 481)	

Como era de esperar, la presencia de la imaginería náutica se intensifica en la parte de su producción de arte mayor y de carácter italianizante y petrarquista. Conviene citar, aunque no muestre el *conchetto* "tormenta" / "tormento", su soneto C, que constituye una *imitatio cum variatione* del famoso soneto 189 de Petrarca ("Passa la nave mia colma di oblio"), antes citado, pero introduciendo en los tercetos sutiles variaciones de intención:

En alta mar ronpido'stá el navío  
 con tempestad y temeroso viento,  
 pero la luz que ya'manecer siento,  
 y aun el cielo, me hazen que confío.

La'strella con la cual mi noche guío, 5  
 a bueltas de mi triste lasamiento,  
 alço los ojos por miralla atento,  
 y dize que, si alargo, el puerto es mío.

Da luego un viento que nos da por popa;  
 a manera de nubes vemos tierra; 10  
 y á rato ya que dizen que la vimos.

Ya començamos a enxugar la ropa,  
 y a encarecer del mar la brava guerra,  
 y a recontar los votos que hezimos.  
 (Texto en Clavería 1999: 208-9)

Boscán ofrece una visión de la navegación amorosa menos desesperanzada que Petrarca. Al final vislumbra un final feliz para la navegación, completamente ausente del original. El optimismo burgués de Boscán se impone. El soneto CXVI profundiza en la misma línea optimista:

Amor m'embía un dulce sentimiento  
 diziendo que's su mensajero cierto.  
 Las nuevas son que'stoy dentro en el puerto,  
 seguro de tormenta y de tormento.

Haze desto fiança el pensamiento, 5  
 mostrando, en mi pasado desconcierto,  
 que Amor me levantó de frío y muerto,  
 haziéndome quedar bivo y contento.

El milagro fue hecho'strañamente,  
 porque resucitando el mortal velo, 10  
 resucitó también la immortal alma.

Celebrado seré en toda la gente,  
 llevando en mi triumpho para'l cielo,  
 con el verde laurel la blanca palma.  
 (Texto en Clavería 1999: 227-228)

En este bellísimo soneto culmina la línea que estaba siguiendo Boscán. Como detalle que concierne al presente trabajo, el poeta juega con la paronomasia “tormenta” / “tormento” (v. 4: “seguro de tormenta y de tormento”), plasmando un concepto petrarquista mediante un procedimiento formal de carácter cancioneril.

Boscán compone poesía de sesgo petrarquista, en que el sufrimiento amoroso se pondera mediante la imagería de la tempestad (uno de los seis constituyentes del tópico de la Travesía de amor). Ahora bien, el sujeto lírico imagina un desenlace feliz para su penosa travesía amorosa, gracias a su arribada a puerto: "Las nuevas son que'stoy dentro en el puerto, / seguro de tormenta y de tormento" (vv. 3-4). En efecto, el código amoroso que solo comporta dolor (de tradición provenzal, cancioneril y petrarquista) no era congenial al poeta. Esta feliz arribada supone el cese de su peripecia ("tormenta") y de su sufrimiento ("tormento") amorosos. El submotivo de la llegada feliz a puerto evoca la imagen que el poeta latino Estacio insertó en su epitalmio en honor del noble Arruncio Estela (*Silvas* I 2; cf. Laguna Mariscal 1994b) para felicitarlo por haber llegado al feliz puerto del matrimonio (*Silvas* I 2, 201-3). Tras esta propicia arribada a puerto, Boscán pretende vivir según los ideales horacianos de la *aurea mediocritas* y del *beatus ille*, conciliados con el ideal burgués de la felicidad. Su motivación biográfica es clara: ya en su cincuentena, se casó en 1539 con una joven dama, doña Ana Girón de Rebolledo, que se convirtió en su colaboradora y acabó siendo su albacea y editora. La felicidad que esta unión le deparó se refleja en su poesía, destacadamente en la epístola "Respuesta de Boscán a don Diego de Mendoza", cuyos versos 124-132 conviene reproducir aquí, aunque no incluyan imagen náutica alguna:

El estado mejor de los estados  
es alcanzar la buena medianía,  
con la cual se remedian los cuidados. 125

Y así yo, por seguir aquesta vía,  
éme casado con una muger  
que's principio y fin del alma mía.

Ésta m'á dado luego un nuevo ser,  
con tal felicidad, que me sostiene  
llena la voluntad y el entender.  
(Texto en Clavería 1999: 364) 130

Ana Girón de Rebolledo salvó a Boscán de la tormenta del tormento, al acogerlo en el puerto de la felicidad conyugal. Más aún, a la muerte del poeta en 1542, la viuda asumió el deber de publicar la edición *princeps* de su poesía (1543), en un volumen conjunto con la de Garcilaso de la Vega. En gran medida, le debemos a ella la preservación de la poesía de Garcilaso y de Boscán.

## Hurtado de Mendoza

Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), seguidor de Garcilaso, pertenece a la segunda generación petrarquista (1540-1580). La crítica, sin reconocerle un va-

lor cimero como poeta, le concede el mérito de haber mantenido viva la llama petrarquista e italianizante en España, desde Garcilaso hasta la llegada de otro gran poeta (Fernando de Herrera). Opina Cossío que, si Boscán y Garcilaso fueron los introductores de la métrica y estilo italianos en la poesía española, Don Diego fue el “consolidador de la nueva conquista métrica” (Cossío 1998: I 106). Y Díez Fernández (1989) expone la misma idea: “Mendoza [...] contribuye con sus poemas y su prestigio personal a acelerar la aclimatación y aceptación de los nuevos metros” (1989: X).

Hurtado de Mendoza trata en numerosos pasajes el tópico de la Travesía de amor (Sarmati 2009: 112-126, Gómez Luque 2018: 173-178). Incide especialmente en el submotivo de los marineros sujetos a la tempestad del amor (la “amorosa tormenta”: Canción III, v. 33), en la estela de Petrarca y de Garcilaso, y también recogiendo el sentimiento desesperanzado propio de la poesía cancioneril. En esta Canción III, “Tiempo bien empleado”, el sujeto expone que ha llegado a una situación límite de abatimiento (vv. 1-28). La razón es que ha perdido el favor de su señora (40 “disfavor”), quien ha dado crédito a falsas acusaciones, provocadas por la envidia (29-56). El sujeto hace un denuesto de la Envidia (43-56), una queja ante la amada (57-84) y, finalmente, proclama su fe y su constancia para sufrir cualesquiera pruebas (85-118). En los versos 29-42 caracteriza su desazón con la imagen del marinero sufriendo tempestad; es interesante destacar el juego de palabras entre “tormenta” (33) y “tormento” (40), que es el objeto de la presente investigación: el tormento de amor se identifica con una tormenta marina:

Dichoso el que a sus solas, con ánimo constante,	30
de buena o mala suerte se contenta, y las mudables olas de amorosa tormenta no le truecan propósito o semblante.	
Dichoso aquel instante	35
alegre o descontento, que da sosiego al miedo o la esperanza. Mas ¡ay de mí! que siento en cualquiera mudanza con nuevo disfavor, nuevo tormento,	40
escogílo por bueno cuando crié la víbora en mi seno.	
(Texto en Díez Fernández 1989: 9)	

### Gutierre de Cetina

En Gutierre de Cetina (1520-1557) se aúnan la condición de guerrero y la de poeta, ideal renacentista que encontramos en otros autores de la época, como

Garcilaso de la Vega y Hurtado de Mendoza. Vivió largo tiempo en Valencia, donde sirvió en las tropas de Carlos I (participó en 1541 en la Jornada de Argel). Posteriormente residió en Italia, donde trató y leyó a los autores italianos contemporáneos, entre ellos Luigi Tansillo<sup>39</sup> (autor de varios sonetos que desarrollan el tópico de la Travesía de amor), Ludovico Ariosto y Pietro Bembo. Pero será el poeta Francesco Petrarca quien más influirá en su obra. En Italia vive en un ambiente refinado, cultivando la amistad del Príncipe de Ascoli, Luis de Leyva y el poeta y humanista Diego Hurtado de Mendoza, estudiado en el anterior epígrafe. En aquel contexto escribió un cancionero de claro tenor petrarquista que le dio fama. En dicho cancionero adopta el sobrenombre pastoril de Vandalio. Sus composiciones fueron inspiradas por la dama Laura Gonzaga, a quien está dedicado su celeberrimo madrigal "Ojos claros, serenos".

De su propia biografía se deducen las influencias de su poesía. En primer lugar, destacan los poetas italianos citados, con Petrarca y Tansillo a la cabeza. Durante su estancia en Valencia también recibe influencias del poeta Ausiàs March. Por influencia de Ausiàs March, de Petrarca y de los petrarquistas italianos (Luigi Tansillo, Francesco Coccio), Cetina cultiva con cierta profusión el tópico de la Travesía de amor, casi siempre en sonetos, como vehículo de expresión de su programa petrarquista.<sup>40</sup> Concretamente, compuso un ciclo extenso dedicado a la Travesía de amor, integrado por siete sonetos contiguos (sonetos CLIV a CLX) en que la experiencia erótica queda plenamente alegorizada a través del tópico.

En relación con el giro que nos ocupa ("la tormenta del tormento"), Cetina caracteriza muy frecuentemente como "tormento" los sentimientos negativos asociados con el amor, especialmente provocados por los celos.<sup>41</sup> Pero lo cierto es que el poeta no combina ambas nociones, expresadas mediante lexemas de común etimología (tormenta y tormento), en una misma composición. Ahora

**39.** Se han detectado muchos pasajes en que Gutierre de Cetina elabora poemas de Luigi Tansillo. Según Ponce Cárdenas, "el andaluz Vandalio [= Cetina] trató de imitar hasta dieciséis composiciones tansillianas" (2014: 160). Para González Miguel, esto demuestra que Cetina "conoció extensamente la obra lírica de Tansillo" (1979: 87). Incluso recientemente se ha descubierto el medio por el cual la poesía de Tansillo (inédita en la época) se difundió en España: Tansillo elaboró un cartapacio, con una selección de sus poesías amorosas, para el duque de Sessa; Cetina debió de tener acceso a esa antología, que usó como fuente de inspiración y material para la imitación (Toscano en Tansillo 2011: t. I, 188 y 194).

**40.** Cf. Sarmati (2009: 159-170), Ponce Cárdenas (2014: 69-76, 891-893; 2015), Gómez Luque (2018: 179-192).

**41.** Hemos localizado una cuarentena de pasajes que abordan el motivo del tormento: Sonetos XVI 4, XVIII 13, XXIII 3, XXXII 4, XLIII 1, LXVIII 10 "gran dolor que me atormenta", LX 10, LXVIII 8, LXX 6, LXXII 12, LXXV 12, XCI 7, XCV 3, CIII 4, CX 4, CXXII 3, CXXX 1, 8 "atormentar", 10, CXXXVII 9, CXXXIX 12, CXLIII 9, CLVII 3, CLVIII 1, CLXI 9, CLXVII 1, CLXXII 8, CLXXVI 1, CLXXVII 4, CLXXX 1 "no me atormentes", CXCIX 7, CCXXXX 9, CCXXXVI B 5 "atormenta", 11 "atormenta", Madrigales IV 7, Canciones I 11, X 83, XI 85, Odas I 25 "otros martirios de amadores".

bien, si consideramos como una cierta unidad el ciclo o “cluster” de sonetos CLIV a CLX, que presentan variaciones sobre la Travesía del amor, entonces sí documentamos las dos nociones juntas. En efecto, dentro de este grupo de siete sonetos destacamos los siguientes rasgos literarios: en todos ellos se presenta la experiencia amorosa equiparada con una tempestad marina, en dos se habla expresamente de “tormenta” (CLVI 2; CLX 4 “tormentar”) y en tres se menciona el “tormento” (CLVII 3; CLVIII 1 “la mar de su tormento”; CLIX 14) como metáfora para caracterizar el sufrimiento.

Citaremos como ejemplo el soneto CLIX, que es una traducción-imitación de otro de Francesco Coccio (fl. 1525)<sup>42</sup> y que se puede encuadrar en la línea alegórica de las “Naos de amor”. En los cuartetos se muestra la situación desesperada de la “nave” (v. 1) de amor, que está inmersa en una peligrosa tormenta y abocada a la muerte. En cambio, los tercetos proponen detalladas correspondencias entre un término real (relativo al amor) y otro figurado (relativo a la navegación), de modo que la sarta de parejas constituye una alegoría: Desdén – timón; furor – vela; trabajo – mástil; celos – escota; lágrimas – mar; suspiros – viento; soberbia – nublado; pena, dolor, afán, rabia y tormento – cielo.

#### CLIX

Si no socorre amor la frágil nave,  
combatida de vientos orgullosos,  
que entre bravos peñascos peligrosos  
la hizo entrar un fresco aire suave,

tal carga de dolor lleva y tan grave 5  
de pensamientos tristes, congojosos,  
que no pueden durar tan enojosos  
días sin que el morir me desagrave.

Desdén rige el timón, furor la vela,  
trabajo el mástil, y la escota el celo; 10  
lágrimas hacen mar, suspiros viento.

Nublado oscuro de soberbia cela  
el norte mío, y solo veo en el cielo  
pena, dolor, afán, rabia y tormento.  
(Texto en Ponce Cárdenas 2014: 521)

42. “Deh porgi mano a la mia fragil barca”, incluido como núm. 4 del apartado LXXIX de *Rime Diverse* (1545) de Giolito. Por la edición de Domenichi (2001: 324) los tercetos dicen: “Sdegno regge il timon, furor la vela, / Travaglio i remi e gelosia le sarte, / Le lagrime fanno onde e i sospiri venti. / Oscuro nembo di superbia cela / Sua stella, e solo scorge in ogni parte / Pene, affanni, martir, fiamme e tormenti” (vv. 9-14).

## Luis Martín de Plaza

Luis Martín de la Plaza<sup>43</sup> (Antequera 1577-1625) es un poeta bastante desconocido hoy, pero con 21 composiciones ocupa el segundo lugar en representación en la antología manierista *Flores de poetas ilustres* (1605), editada por Pedro Espinosa.<sup>44</sup> Este poeta perteneció al círculo antequerano, se graduó en Cánones en la Universidad de Osuna y fue capellán y cura en la Colegiata de Antequera. Se conoce de él una producción poética cuantitativamente estimable, que consta de 104 sonetos, 26 poesías de arte mayor y seis de arte menor, y que fue recogida en antologías colectivas de la época (*Flores* y *Cancionero antequerano*), pero no en ninguna edición individual. Las opiniones críticas consideran, en general, que por razones coyunturales este poeta no ha recibido la estimación que merece (Morata Pérez 1995).

Su Canción 33 de *Flores* es bastante extensa, ya que consta de 82 versos, distribuidos en 13 sextetos alirados (con estructura aBaBcC), culminados por un envío tetrástico (con estructura ABaB). En esta canción el sujeto describe su estado emocional como una enfermedad (*morbus amoris*)<sup>45</sup>, motivada por no hallar correspondencia en el amor<sup>46</sup>. Hoy diríamos que presenta un cuadro clínico grave de depresión, con tristeza (6, 10, 43), llanto (1, 13-14, 37, 53-54, 73-74, 80), insomnio (7-12), desesperanza (32) y deseos de suicidio (25-30, 35-36, 82). Una de las numerosas imágenes que usa para caracterizar su estado depresivo es de carácter náutico, pues se presenta como un marinero inmerso en la tempestad, sin esperanza de bonanza (v. 34) ni de arribar al puerto de la muerte (vv. 35-36). Precisamente en ese contexto sombrío recurre al juego de palabras "tormenta" / "tormento" (vv. 31-36):

Desmaya el sufrimiento  
faltando de morirme la esperança,  
y es mi mayor tormento  
d' esta tormenta no esperar bonança,  
ni estar, ¡ay triste!, cierto 35  
de ver la muerte, de los males puerto.

Hemos completado un periplo naval, zarpando de la concepción del amor propia del amor cortés, navegando por el sentimiento petrarquista de desazón amorosa y arribando a la desesperación barroca.

43. Pueden consultarse sobre este poeta la edición con comentario de Morata Pérez (1995), las notas de Marasso Rocca (1921) y la semblanza de Pepe Sarno y Reyes Cano (2006: 185-186).

44. Sobre esta antología pueden consultarse las ediciones de Molina Huete (2005: XI-LXIII), Pepe Sarno y Reyes Cano (2006: 19-97) y el estudio de Martínez Sariego, Laguna Mariscal y Gómez Luque (2021: 41-42).

45. Sobre la enfermedad del amor o mal de amores, cf. Traver Vera (2011).

46. Sobre el motivo del amor no correspondido (*ingratus amor, unrequited love*), cf. Moreno Soldevila (2011) y Nazemi (2022).

## A modo de conclusión

Como primer acercamiento al tópico de la Travesía de amor, hemos recordado sus seis componentes o submotivos básicos: doble naturaleza de Venus/Afroditá, la relación sexual comparada con la acción de navegar o remar, la comparación entre el amor o la amada con el mar, la tempestad del amor, la arribada a puerto y la ofrenda votiva. El submotivo de la tempestad del amor, al que Hurtado de Mendoza denominó con el sintagma metaliterario de “amorosa tormenta” (Canción III 33) y Quevedo con el de “borrasca de amor” (soneto 454 Bleuca, v. 13), es el más frecuente entre los poetas que desarrollan el tópico de la Travesía de amor.

A su vez, dentro del tópico de la Travesía de amor, algunos poetas elaboran un giro o *conchetto* especial, que podemos denominar “la tormenta del tormento”. Conceptualmente, este juego de palabras es producto de la combinación de dos tópicos amatorios (el de la Travesía de amor y el de la Tortura del amor) y sirve para expresar una percepción negativa sobre el amor (entendido como sufrimiento y experiencia penosa), propia del llamado amor cortés. Formalmente, el *conchetto* se basa en la paronomasia y *figura etymologica* que se establece en castellano entre los lexemas “tormenta” y “tormento”, que comparten étimo latino; por ello, aunque ambos tópicos (la Travesía del amor y la Tortura del amor) son frecuentes por separado en la poesía clásica grecolatina y en otras literaturas europeas (como la italiana), lo cierto es que el *conchetto* “la tormenta del tormento”, documentado y estudiado en este trabajo, es exclusivo de la poesía castellana.

Ese *conchetto*, basado en la combinación de dos tópicos y en un juego de palabras conceptual, es propio del estilo cancioneril. En efecto, lo hemos documentado en poetas de cancionero del siglo xv, como el Arcediano de Toro, Nicolás Guevara y Gil Vicente (*Nao de amores*). Ya en el siglo xvi, el giro aparece representado en los textos de poetas con orientación petrarquista y cultivadores de formas italianizantes de poesía, como Juan Boscán, Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina y Luis Martín de la Plaza. Estos poetas petrarquistas recurren al tópico de la Travesía de amor, siguiendo la estela de los petrarquistas italianos, para caracterizar negativamente su experiencia del amor. Por tanto, el *conchetto* de la tormenta del tormento funciona como “guiño de intertextualidad”<sup>47</sup> a los códigos del amor cortés y petrarquista.

47. Genette propuso que un autor suele sugerir la conexión intertextual mediante un indicio, insertado normalmente en el título de la obra: “l’hypertextualité se déclare le plus souvent au moyen d’un indice paratextuel qui a valeur contractuelle” (Genette 1982: 17). Ahora bien, postulamos igualmente la posibilidad de marcadores intertextuales más atenuados, que no tienen que aparecer necesariamente en el título, y a los que preferimos denominar “guiños de intertextualidad”: “Nous postulons que nous pouvons également rencontrer des allusions avec une valeur contractuelle, non nécessairement présentes dès le titre, que nous nommerons « clins d’œil d’intertextualité »” (Laguna Mariscal 2021b: 201-2).

Ahora bien, ni Petrarca ni los petrarquistas italianos, aunque desarrollan por separado los tópicos de la Travesía de amor y de la Tortura de amor, abordaron el submotivo combinado de "la tormenta del tormento". Podríamos postular que los petrarquistas españoles, tomando como punto de partida y referencia a Petrarca y a algunos poetas petrarquistas italianos (como Luigi Tansillo, Francesco Coccio y Torquato Tasso), aportan al tópico un plus de complejidad propiamente hispánica, al añadir un *conchetto*, el de "la tormenta del tormento", que se remontaba a la poesía cancioneril hispana del siglo xv. Documentamos aquí un interesante ejemplo de influencia de la poesía cancioneril en la poesía italianizante.<sup>48</sup>

48. Para la mutua relación entre las dos corrientes, véase la interesante discusión de Beltran (2018).

## Bibliografía

- ARCAZ POZO, Juan Luis, “El *navigium amoris* en los sonetos de Medrano”, en Υγεία και γελως. *Homenaje a I. Rodríguez Alfageme*, eds. Jesús Ángel y Espinós *et al*, Zaragoza, Pórtico, 2015, pp. 51-60.
- BELTRAN, Vicenç, “Guevara, Nicolás”, en *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia Española, 2009, pp. 100-101.
- BELTRAN, Vicenç, “Desequilibrio genérico y ampliación del repertorio. La poesía española entre Edad Media y Renacimiento”, en *Aspectos actuales del hispanismo mundial: literatura, cultura, lengua*, ed. Christoph Strosetzki, Boston-Berlín, De Gruyter, 2018, pp. 26-59, en línea, <<https://doi.org/10.1515/9783110450828-003>>.
- BISTUÉ GUARDIOLA, Ana María, “«Vistiendo de naufragios los altares»: un motivo horaciano en algunos poetas del Siglo de Oro”, en *Tradició Clàssica. Actes de l' XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, ed. Mercè Puig Rodríguez-Escalona, Andorra la Vella, 1996, pp. 177-184.
- BURKE, Peter, *El Renacimiento europeo. Centros y periferias*, Barcelona, Crítica, 2000.
- CABELLO PINO, Manuel, “El tópico del *navigium amoris* en *El amor en los tiempos del cólera*: de Propercio y Ovidio a Gabriel García Márquez”, en *Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas*, eds. Paola Bellomi *et al*, Coimbra, Universidade de Coimbra, pp. 19-38, en línea, <[https://doi.org/10.14195/978-989-26-1550-9\\_1](https://doi.org/10.14195/978-989-26-1550-9_1)>.
- CALAME, Claude, *The Poetics of Eros in Ancient Greece*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
- CALAME, Claude, *Eros en la Antigua Grecia*, Madrid, Akal, 2002.
- CALDERÓN DORDA, Esteban, “Los tópicos eróticos en la elegía helenística”. *Emerita* LXV, 1 (1997), pp. 1-15, en línea, <<https://doi.org/10.3989/ememrita.1997.v65.i1.214>>.
- CARAVAGGI, Giovanni, “La Nao de amor de Juan de Dueñas”, *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, XXX, 1 (1988), pp. 123-127.
- CARAVAGGI, Giovanni, “La ‘Nao de Amor’ del Comendador Juan Ram Escrivà”, en *Literatura hispánica. Reyes Católicos y Descubrimiento. Actas del Congreso internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y del Descubrimiento*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 248-258.
- CETINA, Gutierre de, *Rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2014.
- CLAVERÍA, Carlos (ed.), *Juan Boscán. Obra completa*, Madrid, Cátedra, 1999.
- CORTINES, Jacobo (ed.), *Francesco Petrarca. Cancionero*, Madrid, Cátedra, 1989, 2 vols.
- COSSÍO, José María, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998, 2 vols.
- CYRINO, Monica S., *Aphrodite*, Londres-Nueva York, Routledge, 2010.

- DAVIS, Elizabeth B., "La promesa del naufrago: el motivo marinero del ex-voto, de Garcilaso a Quevedo", en *Studies in Honor of James O. Crosby*, ed. Lia Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 111-125.
- DEMETRIOU, Denise, "Τῆς πάσης ναυτιλίας φύλαξ: Aphrodite and the Sea", *Kernos*, XXIII (2010), pp. 67-98, en línea, <<http://journals.openedition.org/kernos/1567>>.
- DESIDERI, Giovannella, "«Morire a torto». Appunti sul *Mare Amoros*", *Critica del testo. Romania Romana*, XII, 1 (2009), pp. 115-132.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia de la Lengua Española, 1726-1739, en línea, <<https://apps2.rae.es/DA.html>>.
- Diccionario de la Real Academia Española*, 23.<sup>a</sup> edición, Madrid, Real Academia de la Lengua Española, 2014, en línea, <<https://dle.rae.es/>>.
- DOMENICHI, Ludovico, *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, Venecia, Gabriel Giolito, 1545, ed. Franco Tomasi y Paolo Zaja, Padua, Edizioni Res, 2001.
- DRONKE, Peter, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Second Edition, Oxford, Clarendon Press, 1968.
- DUTTON, Brian, y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA (eds.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor Libros, 1993.
- ESTÉVEZ SOLA, Juan Antonio, "Torturas de amor", en *Diccionario de Motivos Amatorios en la Literatura Latina (Siglos III A.C.–II D.C.)*, ed. Rosario Moreno Soldevila, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2011, pp. 418-419.
- FEDELI, Paolo (ed.), *Properzio. Il Libro terzo dell'Elegie*, Bari, Adriatica Editrice, 1985.
- FEDERICI, Marco, "Tormento y tormenta de amor: dos reescrituras de un soneto de Petrarca", *Cuadernos de Filología Italiana*, XXVI (2019), pp. 143-166, en línea, <<https://doi.org/10.5209/cfit.62037>>.
- FERNÁNDEZ, Natalia, "Góngora y Lope ante la herencia petrarquista: una introducción", *Boletín Hispánico Helvético*, XXIII (2014), pp. 33-55, en línea, <<https://doi.org/10.2307/j.ctvt9k4rc.7>>.
- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Juan, "Algunos aspectos de la temática amorosa en el *Cancionero de Baena*", en *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero*, ed. Jesús L. Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez, Baena (Córdoba), Ayuntamiento de Baena, 2001, pp. 145-152.
- FISHER, Tyler, "Nautical Votive Offerings and Imaginative Speculation in Góngora's *Soledad primera*", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, XC, 1 (2013), pp. 1-18.
- GARRISON, Daniel H., *Mild Frenzy. A Reading of Hellenistic Love Epigram*, Wiesbaden, Steiner, 1978.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Éditions du Seuil, 1982.
- GERLI, Michael, *Poesía cancioneril castellana*, Madrid, Akal, 1994.
- GIOLITO, Gabriel, *Rime di diuersi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana. Libro secondo*, Venecia, Gabriel Giolito di Ferrarii, 1547.

- GLARE, Peter G. W. (ed.), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1982.
- GÓMEZ LUQUE, Juan Antonio, *El tópico de la Travesía de amor: de la literatura clásica a la poesía española*, Tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2018, en línea, <<http://hdl.handle.net/10396/16791>>.
- GÓMEZ LUQUE, Juan Antonio, Gabriel LAGUNA MARISCAL y Mónica M. MARTÍNEZ SARIEGO, “«Córdoba tiene mar»: el tópico literario de la *travesía de amor* en la poesía de Góngora”, *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, XXXVI (2016), pp. 75-85.
- GONZÁLEZ MIGUEL, J. Graciliano, “Las traducciones e imitaciones de Gutierre de Cetina”, en *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979, 169-196.
- GONZÁLEZ RINCÓN, Manuel (ed.), *Estratón de Sardes. Epigramas. Introducción, edición revisada, traducción y comentario*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1996.
- GREEN, Otis H., “Courtly Love in the Spanish Cancioneros”, *Publications of the Modern Language Association*, LXIV (1949), pp. 247-301, en línea, <<https://www.jstor.org/stable/459681>>.
- HIGHET, Gilbert, *La Tradición Clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, F. C. E., 1954.
- HUALDE, Pilar, “Metáforas del amor en la poesía de la Grecia antigua (I): la épica y la lírica arcaicas”, *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, XXVI (2016), pp. 17-47, en línea, <<https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/52243>>.
- HUALDE, Pilar, “Metáforas del amor en la poesía de la Grecia antigua (II): de la tragedia ática a la poesía helenística”, *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, XXVIII (2018), pp. 41-81, en línea, <<https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/59385>>.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Poesía completa*, ed. José Ignacio Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989.
- JORDAN, Annemarie, *Catarina de Áustria. “A Rainha colecionadora”*, trad. Maria do Carmo e João Quina, Lisboa, Temas e Debates, 2017.
- LA PENNA, Antonio, “Note sul linguaggio erotico dell’ elegia latina”, *Maia*, IV (1951), pp. 187-209.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel, “El texto de Ovidio, *Amores* II 10, 9 y el tópico del *navigium amoris*”, *Emerita*, LVII (1989), pp. 309-315, en línea, <<https://doi.org/10.3989/emerita.1989.v57.i2.567>>.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel, “Literatura comparada y Tradición Clásica: Quevedo y sus fuentes clásicas”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XVII (1994), pp. 283-293.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel, “Invitación al matrimonio: en torno a un pasaje estaciano (*silu.* I 2, 161-200)”, *Emerita*, LXII, 2 (1994b), pp. 263-288, en línea, <<https://doi.org/10.3989/emerita.1994.v62.i2.391>>.

- LAGUNA MARISCAL, Gabriel, "La poesía epigramática griega en su relación con la literatura romana: el tema amoroso", en *Actitudes literarias en la Grecia Romana*, ed. Máximo Brioso y Francisco Javier González Ponce, Sevilla, Libros Pórtico, 1998, pp. 93-121.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel, "El tópico de la tormenta del amor de la poesía grecolatina a la tradición clásica", en *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración*, ed. Miguel Ángel Márquez et al, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 1999, pp. 435-442.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel, "«En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada»: historia de un tópico literario (II)", *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIII (2000), pp. 243-254.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel, "Ofrendas votivas", en *Diccionario de Motivos Amatorios en la Literatura Latina (Siglos III A.C.–II D.C.)*, ed. Rosario Moreno Soldevila, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2011a, pp. 301-302.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel, "Travesía de amor", en *Diccionario de Motivos Amatorios en la Literatura Latina (Siglos III A.C.–II D.C.)*, ed. Rosario Moreno Soldevila, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2011b, pp. 424-426.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel, "Amor más allá de la muerte: o cómo imaginan los poetas a los enamorados en el Infierno", en *Apocalipsi, catàbasi i mil.lenarisme a les literatures antigues i la seua recepció*, eds. Jordi Redondo, Ramón Torné i Teixidó, Ámsterdam, Adolf M. Hakkert, 2014, pp. 11-41.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel, "Regalos para enamorar (*munera amoris*): un tópico literario de ayer y de hoy", en *Amor y Sexo en la literatura latina*, eds. Rosario Moreno Soldevila y Juan Martos, Huelva, Universidad de Huelva, 2014b, pp. 25-56.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel, "¿Por qué la llamáis divina?: la *religio amoris* en la poesía amorosa del *Cancionero de Baena*", *Revista de Filología Románica*, XXXVIII (2021), pp. 63-76, en línea, <<https://doi.org/10.5209/rfrm.78808>>.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel, "«Material girl in a material world»: *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan comme roman philosophique épicurien", *Littératures*, LXXXIV, 1 (2021b), pp. 187-202.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel, Juan Antonio GÓMEZ LUQUE y Mónica María MARTÍNEZ SARRIEGO, "«Entre golfos anda el juego»: el tópico del *navigium amoris* en la poesía goliárdica latina", *Minerva*, XXX (2017), pp. 123-152, en línea, <<https://doi.org/10.24197/mrfc.30.2017.123-152>>.
- LAKOFF, George, y Mark JOHNSON, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 2005.
- LIER, Bruno, *Ad topica carminum amatoriorum symbolae*, Stettin, Herrcke & Lebeling, 1914, reimpresión facsímil, Nueva York-Londres, Garland Publishing, Inc., 1978.

- MANERO SOROLLA, María Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990.
- MANN, Nicholas, “The Origins of Humanism”, en *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, ed. Jill Kraye, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, en línea, <<https://doi.org/10.1017/CCOL0521430380.001>>.
- MARASSO ROCCA, Arturo, “Luis Martín de la Plaza (Apuntes para un estudio)”, *Humanitas* (La Plata) I (1921), pp. 247-286.
- MARSH, David, “Petrarch”, en *The Classical Tradition*, ed. Anthony Grafton et al, Cambridge (Mass.)-Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 2010, pp. 703-706.
- MARTÍNEZ NAVARRO, María del Rosario, “Amantes náufragos en el mar de la corte: la visión antiáulica del amor en la obra de Cristóbal de Castillejo”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, XXXIII (2015), pp. 137-149, en línea, <[https://doi.org/10.5209/rev\\_DICE.2015.v33.48355](https://doi.org/10.5209/rev_DICE.2015.v33.48355)>.
- MARTÍNEZ SARIEGO, Mónica María, Gabriel LAGUNA MARISCAL y Juan Antonio GÓMEZ LUQUE, “El tópico literario de la Travesía de amor en *Flores de poetas ilustres de España*”, *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, XXXIX (2021), pp. 37-57, en línea, <<https://doi.org/10.5209/dice.76404>>.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos. Vol. III. Parte primera: La poesía en la Edad Media*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944; Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo, en línea, <<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1000&idUnidad=100286&posicion=1>>.
- MOLINA HUETE, Belén (ed.), *Pedro de Espinosa. Flores de poetas ilustres*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.
- MORATA PÉREZ, Jesús M. (ed.), *Luis Martín de la Plaza. Poesías completas*, Málaga, Diputación, 1995.
- MORENO SOLDEVILA, Rosario, “Desdén”, en *Diccionario de Motivos Amatorios en la Literatura Latina (Siglos III A.C.–II D.C.)*, ed. Rosario Moreno Soldevila, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2011, pp. 141-143.
- MURGATROYD, Paul, “The Sea of Love”, *The Classical Quarterly*, XXXV (1995), pp. 9-25, en línea, <<https://doi.org/10.1017/S0009838800041641>>.
- NÁPOLI, Juan Tobías, “El mar y la tempestad: un tópico literario desde el *Yambo de las mujeres* de Semónides de Amorgos a la *Andrómaca* de Eurípides”, *Letras Clásicas*, XII (2008), pp. 9-24, en línea, <<https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i12p9-24>>.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, *El mar en la literatura medieval castellana*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1962.
- NAZEMI, Zahra, “Unrequited Love as a Literary Topos: From Virgil to O’Neill”, *Esféras Literarias*, V (2022), en prensa.
- NISBET, Robin G. M., y Margaret HUBBARD, *A Commentary on Horace Odes, Book I*, Oxford, Oxford University Press, 1970.

- PARATORE, Ettore, "Da Plauto al *Mare amoroso*", *Rivista di cultura classica e medioevale*, VII (1965), pp. 825-860.
- PEPE SARNO, Inoria, y José María REYES CANO (eds.), *Pedro Espinosa. Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, Madrid, Cátedra, 2006.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, Óscar, *Las cortes literarias hispánicas del siglo XV: el entorno histórico del Cancionero general de Hernando del Castillo (1511)*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2003.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, ed. e intr. Gianfranco Contini, notas de Daniele Ponchiroli, Turín, Einaudi, 1964.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (ed.), Gutierre de Cetina, *Rimas*, Madrid, Cátedra, 2014.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, "Cupido Navigans: Varia fortuna de un motivo iconográfico", *Caliope*, XX, 2 (2015), pp. 39-79, en línea, <<https://doi.org/10.5325/caliope.20.2.0039>>.
- PRESOTTO, Marco (ed.), Juan de Dueñas, *La Nao de amor, Misa de Amores, Viareggio-Lucca*, Mauro Baroni, 1997, pp. 11-93.
- PULEGA, Andrea, *Da Argo alla nave d'amore: contributo alla storia di una metafora*, Florencia, La Nuova Italia, 1989.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1990.
- RAMAJO CAÑO, Antonio, "La execración de la navegación, el *navigium amoris* y el Propempticón en la lírica aurea", *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXI (2001), pp. 507-528.
- RAVASINI, Inés (ed.), Comendador Escrivá, *Poesie*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni editore, 2008.
- REYNOLDS, Leighton D., y Nigel G. WILSON, *Copistas y filólogos*, Madrid, Gredos, 1995 (Oxford, University Press, 1974).
- RICO, Francisco, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza, 1993.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid, Alianza, 1995.
- RODRÍGUEZ-PANTOJA MÁRQUEZ, Miguel, "Juan Boscán y su manejo de los clásicos grecolatinos", *Calamus renascens: Revista de humanismo y tradición clásica*, núm. 16 (2015), pp. 221-248.
- ROVIRA SOLER, José Carlos, "Fabent camins duptosos per la mar (Acerca del 'topos' de la navegación de amor)", en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, III, 2, Madrid, Castalia, 1992, pp. 311-324.
- RUSCELLI, Girolamo, *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuouamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli*, In Venetia, per Gio. Battista & Melchior Sessa fratelli, 1558.
- SANDYS, John Edwin, *A History of Classical Scholarship*, Cambridge, University Press, 1903-1908, 3 vols. (reimp. Nueva York, Hafner, 1958).
- SARMATI, Elisabetta, "Dalla tempesta alla bonanza: variazioni iconografiche

- all'interno del lessico marino boscaniano", *Critica del testo*, VIII, 1 (2005), pp. 427-446.
- SARMATI, Elisabetta, *Naufragi et tempeste d'amore. Storia de una metafora nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Roma, Carocci, 2009.
- SARMATI, Elisabetta, "La Nave de la Iglesia de Bernardo de Toro y el Bajel de la Magdalena de Luis de Alcázar: Recepción a lo divino de motivos clásicos en el *Cancionero Sevillano de Fuenmayor* (Siglos XVI-XVII)", *Revista de Poética Medieval*, XXVIII (2014), pp. 377-392.
- SARMATI, Elisabetta, "«Entre los restos de un naufragio / que no ha conocido el mar»: variaciones de un tópico en la poesía española contemporánea", en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. V. Moderna y Contemporánea*, ed. Patrizia Botta et al., Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 542-549.
- SCHWARTZ, Lía (2004), "Las elegías de Propercio y sus lectores áureos", *Edad de Oro*, XXIV (2004), pp. 323-350, en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/las-elegas-de-propercio-y-sus-lectores-ureos-0/>>.
- SCHATZMANN WILLVONSEDER, Martin, "El abrazo del mar. Acerca de la metáfora del mar y la simbología del agua en la poesía erótica española e hispanoamericana", *Revista de Filología Románica. Anejo VIII: Metáforas y espacios del erotismo*, 2015, pp. 117-135, en línea, <[https://doi.org/10.5209/rev\\_RFRM.2015.49321](https://doi.org/10.5209/rev_RFRM.2015.49321)>.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *La construcción de la modernidad en la literatura española*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015.
- TANSILLO, Luigi, *Rime*, ed. Tobia R. Toscano, Roma, Bulzoni, 2011, 2 vols.
- THORNTON, Bruce S., *Eros. The Myth of Ancient Greek Sexuality*, Boulder (Colorado), Westview Press, 1997.
- TRAVER VERA, Ángel J., "Mal de amores", en *Diccionario de Motivos Amatorios en la Literatura Latina (Siglos III A.C.–II D.C.)*, ed. Rosario Moreno Soldevila, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2011, pp. 259-262.
- VÄÄNÄNEN, Veikko, *Introducción al latín vulgar*, Madrid, Gredos, 1988.
- VICENTE, Gil, *As obras de Gil Vicente*, ed. José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, 2002.
- WEST, David (ed.), *Horace Odes I. Carpe diem*, Oxford, Oxford University Press, 1995.



# Una poética de la lectura en las *Soledades* de Góngora<sup>1</sup>

Eva María Martínez Moreno

Universidad de Córdoba  
z52marme@uco.es

Recepción: 05/02/2022, Aceptación: 08/11/2022, Publicación: 31/12/2022

## Resumen

Este estudio plantea la posibilidad de un nuevo sentido del título *Soledades* en el poema de Góngora, referido a la “soledad” como requisito de toda lectura. Se aprecia en que uno de los objetivos del vate cordobés es enseñarnos a leer su obra y el mundo que la rodea. Para ello, don Luis modeliza intratextualmente el perfil del receptor de su obra que debe actuar como el peregrino del poema, es decir, debe valerse de la capacidad hermenéutica de su mirada, en la que se funden los sentidos y el intelecto, para alcanzar el sentido de la obra. De ahí que, tras largos años de inmanentismo estructuralista, se proponga una lectura de las *Soledades* de Góngora desde las modernas teorías filosóficas, literarias y psicológicas que se han ocupado del análisis de las obras literarias desde la perspectiva de la recepción, las cuales destacan la importancia de la interacción texto-lector y de la integración de sujeto y objeto textual. Nos referimos a la fenomenología de Husserl y su discípulo Ingarden, que se relaciona con la filosofía de Hegel y la hermenéutica de Gadamer, y a los presupuestos de la estética de la recepción de la escuela alemana de Constanza, encabezada por Jauss e Iser, quien se basa asimismo en la fenomenología de Ingarden, en la psicología de la percepción de Gombrich y en el pensamiento visual de Arnheim, que enlaza con la *Gestalt*, lo que es de especial relevancia para nuestro estudio por el protagonismo que Góngora concede a las imágenes.

## Palabras clave

*Soledades*; Góngora; poética; lectura; receptor; lector; hermenéutica; mirada; fenomenología

1. Este trabajo forma parte de las investigaciones realizadas en el marco del Grupo de Investigación “Lenguajes” (HUM 224) del Plan Andaluz de Investigación, Desarrollo e Innovación.

logía; estética de la recepción; psicología de la percepción; pensamiento visual; *Gestalt*, imágenes.

### Abstract

*English Title.* A poetics of reading in the Góngora's *Soledades*.

This study raises the possibility of a new meaning of the title *Soledades* in Góngora's poem, referring to "loneliness" as a requirement of any reading. It can be seen that one of the objectives of the Cordovan bard is to teach us to read his work and the world that surrounds it. To do this, Don Luis intratextually models the profile of the receiver of his work, who must act as the pilgrim of the poem, that is, he must use the hermeneutical capacity of his gaze, in which the senses and the intellect merge, to reach the sense of the work. Hence, after long years of structuralist immanentism, a reading of Góngora's *Soledades* is proposed from the modern philosophical, literary and psychological theories that have dealt with the analysis of literary works from the perspective of reception, which they highlight the importance of text-reader interaction and the integration of subject and textual object. We are referring to the phenomenology of Husserl and his disciple Ingarden, which is related to Hegel's philosophy and Gadamer's hermeneutics, and to the presuppositions of the reception aesthetics of the German school of Constance, headed by Jauss and Iser, who It is also based on Ingarden's phenomenology, on Gombrich's psychology of perception and on Arnheim's visual thought, which links with *Gestalt*, which is of special relevance for our study due to the prominence that Góngora grants to images.

### Keywords

*Soledades*; Góngora; poetics; reading; receiver; reader; hermeneutics; gaze; phenomenology; aesthetics of reception; perception; visual thought; *Gestalt*; images.

## Otro sentido de “soledad”

Desde que las *Soledades* de Góngora vieran la luz en 1613-1614, muchos eruditos de su época y de ulteriores centurias han intentado explicar el título de esta obra.

Pedro Díaz de Rivas en sus *Anotaciones y defensas a la primera “Soledad”*, basándose en el significado otorgado al sustantivo “soledad” en algunas obras de la Antigüedad y de ciertos poetas italianos, como Guarino y Sannazaro, cree que el racionero cordobés quiso aludir a los “lugares despoblados” que el peregrino recorre tras el naufragio, pues en ellos el hombre “vive apartado del tumulto” (Díaz de Rivas 1615-1624: ms. 3906, f. 183).

Por el contrario, para Vossler (1946: 148-149), Góngora pretendía expresar la “falta de compañía” del peregrino por el desdén de su “enemiga amada”, que le había llevado a una vida errante desde hacía cinco años, como evoca en la *Soledad II* (1614, vv. 144-157):

Esta pues culpa mía  
el timón alternar menos seguro  
y el báculo más duro  
un lustro ha hecho a mi dudosa mano,[...]  
Muera, enemiga amada,  
muera mi culpa, y tu desdén le guarde  
arrepentido tarde,  
suspiro que mi muerte haga leda,  
cuando no le suceda,  
o por breve, o por tibia, o por cansada,  
lágrima antes enjuta que llorada.

(Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 441)<sup>2</sup>

Por su parte, el Abad de Rute (con quien Robert Jammes 1994: 63 coincide) considera válidas ambas acepciones en su *Examen del “Antídoto”*, aunque Jáuregui lo estimara erróneo porque el peregrino aparece con frecuencia acompañado. El Abad afirma: “ya se denomine *Soledades* nuestro poema de la persona principal, que es el pobre náufrago [...], o ya del lugar [...], muy a pelo le viene el nombre de *Soledades*” (Artigas 1925: 402-405).

Roses Lozano (2007: 90-91), quien identifica al peregrino con el poeta, observa un correlato entre la soledad del peregrino por el desengaño amoroso y la soledad del propio Góngora por la decepción de la Corte, lo que le llevó a retirarse a su Córdoba natal, en cuya “soledad” (apartamento voluntario) compuso sus *Soledades*, según los datos biográficos señalados por Jammes (1994: 10-14).

2. Cito siempre por la edición de las *Soledades* de Góngora de Robert Jammes (1994).

Por último, también Alatorre (2007: 54) cree que Góngora equipara la soledad de su enunciación poética con la soledad del peregrino que “vaga en íntima soledad con lo que lleva puesto, sin plan de viaje, pero con los ojos muy abiertos. Y, por inspiración de una dulce Musa, Góngora ha identificado con la del joven héroe su propia soledad íntima, su altísimo ideal poético, su incansable búsqueda de la forma”.<sup>3</sup>

Sin embargo, la crítica no ha vinculado hasta el momento la elección del título con el propósito que movió a don Luis a componer sus *Soledades*, a pesar de que él mismo lo explicitara en su *Carta en respuesta de la que le escribieron* (¿septiembre de 1613 o 1614?) para convencer a su remitente de que su poema era “una acción constituida en bien” por ser “útil y deleitable” (Góngora, *Obras completas*, ed. Millé y Giménez, p. 956), invocación a la dualidad clásica “doce-re et delectare” que el poeta latino Horacio defendió en su *Epístola a los Pisones* o *Ars Poética*.

En su *Carta en respuesta...* Góngora justifica su elección del género lírico porque precisamente le permite alcanzar el primero de esos fines. Declara: “¿han sido útiles al mundo las poesías [...]? Sería error negarlo;”. Y seguidamente expone las dos utilidades de su obra: “es en ella la educación de cualesquier estudiantes” y exige “avivar el ingenio, y eso nació de la obscuridad del poeta”, recuerdo de la de Ovidio “tan oscuro en las *Transformaciones*” con la que se identifica el poeta barroco: “Eso mismo hallará V. m. en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren” (Góngora, *Obras completas*, ed. Millé y Giménez, p. 956).

Asimismo, para Góngora (*Obras completas*, ed. Millé y Giménez, p. 957) sus *Soledades* son deleitosas porque “descubierto lo que está debajo de [los] tropos [...] el entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho: demás que, [...] quedará más deleitado, cuanto, obligándole a la especulación [...], fuera hallando [...] asimilaciones a su concepto”, es decir, cuando el lector de las *Soledades* comprenda que puede aprender con su obra porque lo que aparece en ella se relaciona con lo que ya sabe y esto le permite enriquecer su conocimiento.

Pues bien, para alcanzar estas metas, en el siglo XVII la lectura era una vía insustituible puesto que, sobre todo desde la democratización de la escritura con la imprenta de Gutenberg (1452), el libro se había convertido en herramienta esencial de aprendizaje, de revelación del mundo y de adquisición de sabiduría. Además, con el desarrollo de la ciudad como espacio de vida estructurado, se había producido un incremento notable del tiempo de ocio y con él de la lectura (Collard 1967; Runcini 1991). Góngora debió darse cuenta de todo ello y, para hacer frente al materialismo que la sociedad barroca había encumbrado

3. También, Sandoval (2019: 42) ha señalado la equivalencia entre el poeta y el peregrino y considera a este “la figura simbólica con la que se identifica el yo lírico [...] y es, esencialmente, el modo de concebir el proceso de escritura y lectura del texto”.

como valor, quiso reivindicar la sabiduría y el conocimiento que se podían adquirir a través de la lectura.

Y ¿acaso en la lectura no es primordial la “soledad”? Entendemos que sí y por ello planteamos la posibilidad de que Góngora eligiera el título de su obra con este sentido complementario, que a través de ella también pretendiera enseñar a leer, actividad para la que es vital la “soledad”. Es como si Góngora hubiera querido decir que la lectura podía ser una actividad muy fértil para conocer el mundo, pero que debía hacerse en “soledad” para que ese conocimiento resultara fructífero.

De tal manera que las *Soledades* de Góngora poseen una valía más: enseñan a leer, lo que requiere una lectura atenta en “soledad” para estimular las conciencias y entendimientos.

En sus *Soledades* Góngora estructura esta enseñanza de la lectura en dos direcciones: por un lado, nos muestra qué leer y cómo hacerlo y, por otro, deja constancia de los réditos que sus propias lecturas le han granjeado, es decir, en su obra podemos descubrir qué ha leído él y, por ende, lo que estima digno de ser leído.

Por tanto, Góngora concibe sus *Soledades* desde una perspectiva fenomenológica, pues su poema no es un mero artificio textual, sino un acto de comunicación en el que la participación del receptor es indispensable para lograr su pleno ser como obra de arte. Con ello, Góngora está reconociendo la dimensión pragmática de la Literatura cuyo significado, como sistema específico inserto en un sistema mayor, la cultura, es resultado de la interacción entre los signos y sus receptores (Villanueva 1994).

De ahí que la interpretación de las *Soledades* de Góngora se deba hacer atendiendo a la recepción. Y aquí es donde resultan especialmente provechosos los postulados teóricos que modernamente han enfatizado la perspectiva del receptor. Hablamos de la fenomenología de Husserl<sup>4</sup> (aplicada a la comprensión de las obras literarias por Ingarden), relacionada a su vez con la filosofía de Hegel<sup>5</sup> de la que parte la hermenéutica de Gadamer<sup>6</sup> (que integra a Heidegger, discípulo de Husserl),<sup>7</sup> y la estética de la recepción de la escuela alemana de Constanza, cuyos máximos representantes son Robert Jauss y Wolfgang Iser, que a su vez se apoya en la fenomenología de Ingarden, en la psicología de la percepción de Gombrich y en el pensamiento visual de Arnheim, que sigue la estela de la *Gestalt* lo que es enormemente significativo para nuestro estudio por la relevancia que Góngora confiere a sus imágenes.

4. Su obra de referencia, *Investigaciones lógicas* V, aparece en el año 1929, pero para nuestro estudio seguimos la edición de 1985.

5. Para la que usamos la traducción de 1971.

6. Su obra es de 1960, aunque citamos por la edición de 1991.

7. Su libro de referencia se publica en 1950, diez años antes del de Gadamer, aunque remitimos a la edición más reciente de 1995.

Como hemos señalado, gracias a su *Carta en respuesta...* sabemos que el poeta cordobés quiso incrementar el conocimiento de sus lectores con sus *Soledades*. Y, en efecto, en su poema vemos desplegados conocimientos de todo lo que puede preocupar a la condición humana: desde ideales como la libertad a necesidades básicas como el alimento o el cobijo. A la libertad se refiere Góngora en su *Dedicatoria al duque de Béjar*, a quien según Jammes (1994: 22) pide protección: “a la real cadena de tu escudo,/ honre suave, generoso nudo/ libertad de Fortuna perseguida” (1613, vv. 32-34) (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 191). De las segundas, hay cuantiosos ejemplos en sus minuciosas descripciones donde demuestra un prodigioso dominio del lenguaje, pues otro de sus objetivos es que su obra sea “entendida para los doctos”, con el fin de llevar a la lengua castellana a la “perfección y alteza de la latina”. De ahí que confiese: “honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa [es] la distinción de los hombres doctos” (Góngora, *Obras completas*, ed. Millé y Giménez, p. 956), lo que reiteró en su soneto *Contra los que dijeron mal de las “Soledades”* (¿1613?) y en las décimas “Por la estafeta he sabido” (1615).<sup>8</sup> Sirvan de ejemplo los versos de la *Soledad I* en los que describe pormenorizadamente esas necesidades primarias, la comida frugal y el humilde lecho que los pastores ofrecen al peregrino en el primer albergue (1613, vv. 136-166):

No pues de aquella sierra, engendradora  
 más de ferezas que de cortesía,  
 la gente parecía  
 que hospedó al forastero  
 con pecho igual de aquel candor primero  
 que, en las selvas contento,  
 tienda el fresno le dio, el roble alimento.  
 Limpio sayal, en vez de blanco lino,  
 cubrió el cuadrado pino,  
 y en boj, aunque rebelde, a quien el torno  
 forma elegante dio sin culto adorno,  
 leche que exprimir vio la alba aquel día,  
 mientras perdían con ella  
 los blancos lilios de su frente bella,  
 gruesa le dan y fría,  
 impenetrable casi a la cuchara,

8. En su soneto leemos: “Con poca luz y menos disciplina / (al voto de un muy crítico y muy lego) / salió en Madrid la *Soledad*, y luego / a Palacio con lento pie camina. / Las puertas le cerró de la Latina / quien duerme en español y sueña en griego, / pedante gofo, que, de pasión ciego, / la suya reza, y calla la divina. [...]” (Góngora, *Obras completas*, ed. Millé y Giménez, p. 561) y en las décimas: “Por la estafeta he sabido / que me han apologizado: / y a fe de poeta honrado, / ya que no bien entendido, / que estoy muy agradecido/ de su ignorancia tan grasa, / que aun el sombrero les pasa; / pues imputa obscuridad / a una opaca Soledad / quien luz no enciende en su casa. [...]” (Góngora, *Obras completas*, ed. Millé y Giménez, p. 435).

del sabio Alcimedón invención rara.  
 El que de cabras fue dos veces ciento  
 esposo casi un lustro (cuyo diente  
 no perdonó a racimo, aun en la frente  
 de Baco, cuanto más en su sarmiento,  
 triunfador siempre de celosas lides,  
 lo coronó el Amor; mas rival tierno,  
 breve de barba y duro no de cuerno,  
 redimió con su muerte tantas vides),  
 servido ya en cecina,  
 purpúreos hilos es de grana fina.  
 Sobre corchos después, más regalado  
 sueño le solicitan pieles blandas,  
 que al Príncipe entre holandas,  
 púrpura tiría o milanés brocado.

(Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 227-231)

Por todo esto, Góngora elige el género lírico que, desde la Antigüedad griega (en Jenófanes de Colofón, Píndaro, Heráclito, Eurípides o Aristóteles en su *Poética* (García Yebra 1974) y romana (en Cicerón, Horacio, Quintiliano...) y más tarde en el Clasicismo<sup>9</sup>, había sido un medio particularmente propicio para el conocimiento (Domínguez Caparrós 2002).

En este contexto, el plan originalmente ideado por Góngora con cuatro soledades, como expuso Díaz de Rivas (una, la de los campos, otra de las riberas, otra de las selvas y la última del yermo),<sup>10</sup> tendría pleno sentido puesto que el vate cordobés habría concebido su obra con un remate en la paz del yermo (lugar inhabitado) para enaltecer la actividad de conocimiento que es toda lectura en “soledad”, como confirmó su extremado adversario, don Francisco de Quevedo (1990: 178), en su célebre soneto: “Retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos, pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos / [...]. // Si no siempre entendidos, siempre abiertos, / o enmiendan, o fecundan mis asuntos; [...].”<sup>11</sup>

Finalmente, de lo leído por Góngora, contamos con numerosos estudios que han detallado la presencia, latente o expresa, en esta obra de los vastos conocimientos de don Luis sobre historia antigua, mitología, astrología, geografía,

9. Esta tendencia se mantuvo en el Neoclasicismo (Luzán), llegó al s. XIX (con el “efecto de vida” de Lukács), alcanzó al Simbolismo y luego al Surrealismo en el s. XX (Domínguez Caparrós 2002).

10. En sus *Anotaciones y defensas a la primera “Soledad”* (BNE, ms. 3726, f. 105r), Díaz de Rivas declara: “La primera soledad se intitula *La soledad de los campos*, y las personas que se introducen son pastores; la segunda, *La soledad de las riberas*; la tercera, *La soledad de las selvas*; y la cuarta, *La soledad del yermo*”.

11. Quevedo compuso este soneto en la Torre de Juan Abad, un pueblo de la Mancha a donde solía retirarse del bullicio de la Corte.

emblemática (Poggi 2014), lenguas clásicas, literatura latina, italiana y española (Romanos 2014). Por consiguiente, en este estudio no nos detenemos en ellos, sino que nos centramos en dilucidar cómo Góngora nos enseña a leer en sus *Soledades*, es decir, pretendemos aclarar qué poética de la lectura subyace tras la experiencia estética propuesta en este poema.

### El lector intratextual

En la *Dedicatoria al duque de Béjar* que abre su obra, Góngora desvela la necesaria complementación del receptor que esta exige. Para ello, recurre al modo imperativo con una clara intención perlocutiva. Góngora intenta así provocar la reacción del receptor, es decir, que este emprenda su lectura. Leemos (la cursiva es nuestra; también en próximos ejemplos):

¡oh Duque esclarecido!,  
*templa* en sus ondas tu fatiga ardiente,  
 y entregados tus miembros al reposo  
 sobre el de grama césped no desnudo,  
*déjate* un rato hallar del pie acertado  
 que sus errantes pasos ha votado  
 a la real cadena de tu escudo. (1613, vv. 26-32)

(Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 189-191)

Con ello, Góngora ya está manifestando el tipo de lector que ha proyectado para su obra, el *lector implícito* en términos de Iser 1989a: 265-269)<sup>12</sup> y el *lector modelo* en Eco (1979):<sup>13</sup> un lector como el “esclarecido” duque de Béjar, agudo y perspicaz (en el sentido de docto), capacitado para afrontar la lectura de su poema en la “soledad” que esta actividad exige. No en vano en su *Carta en respuesta...* Góngora (*Obras completas*, ed. Millé y Giménez, p. 956) opina que esta poesía le ha sido honrosa porque “si entendida para los doctos, causarme ha autoridad, siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina”.

Pero, ¿qué poética de la lectura propone Góngora en sus *Soledades*? Según esta obra, ¿cómo debemos leer? Lo primero que advertimos en el poema gongorino es el papel principal otorgado a la capacidad hermenéutica de la mirada, por eso nuestro autor áureo emplea una multiplicidad de ópticas: primero, como encarnación de la mirada del lector que ha ideado, Góngora elige el perfil

12. Este artículo de Iser es de 1970, pero lo citamos por la edición de Warning de 1989.

13. La obra de Umberto Eco vio la luz en su lengua original, el italiano, en 1962. Aquí seguimos la primera edición en castellano de 1979.

intelectual del duque de Béjar -que para algunos (Bonilla Cerezo 2020: 295-312) se descubre posteriormente tras la figura del cabrero del sayal de la *Soledad I*- y, en segundo término, hallamos la propia mirada del poeta, ahora bien metafórica en la del peregrino y restantes personajes de su fábula. Con esta amplitud de ópticas, Góngora persigue hacer visible que todo sujeto dispone de esta facultad para aprehender el mundo. Esta comunidad de miradas la sintetiza Góngora en varios momentos del poema con la forma verbal inclusiva “vemos”: en la *Soledad I*, v. 603 (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 317) y en la *Soledad II*, v. 665 (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 515). Con este recurso, recoge tanto su propia lectura del mundo a través del peregrino y de otros personajes, como la del tú del duque de Béjar, como ejemplo del *lector implícito* que ha imaginado, como de los lectores potenciales de su obra.

De modo que en las *Soledades* se aprecian los dos *polos intencionales* que, según la fenomenología de Husserl (1985), condicionan toda *poiesis*: el texto u objeto textual y el sujeto o receptor. El primero es resultado del *horizonte de mundo* del autor. Por ello, en la lectura del mundo que realiza Góngora a través de la mirada de su peregrino encontramos imágenes de lo que aquel conoce, a lo que se añaden los saberes y visiones de los restantes personajes con los que el protagonista dialoga. Su control de esta lectura se observa en la utilización esporádica de formas verbales en primera persona del singular: “dudo” en la *Soledad I*, vv. 252, 1061 (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 251 y 415) y en la *Soledad II*, v. 778 (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 541) y “digo” en la *Soledad II*, v. 961 (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 583).

En su lectura, el caminante se vale de la doble vía de conocimiento de la mirada: la intelección y la sensibilidad, pues como dijo el filósofo alemán Kant:

[...] el conocimiento humano nace de dos fuentes principales [...]. La primera es la facultad o poder de recibir impresiones; por ella nos es dado el objeto [...]. La segunda [...] es la facultad de pensar los datos por medio de conceptos. La receptividad del espíritu para con las impresiones se llama sensibilidad. La facultad de producir espontáneamente representaciones se llama entendimiento. Y la cooperación de ambas facultades es necesaria para el conocimiento de objetos (en Turpin 2004: 211).

También, Hegel, precursor de la fenomenología de Husserl, afirma que “la tarea intrínseca del arte consiste precisamente en conciliar [...] estas dos partes: la idea y su representación sensible” (Hegel 1971: 151).

En este punto, conviene recordar la prevalencia de las imágenes en las *Soledades* gongorinas. La construcción imaginante del peregrino, para la que recurre a la dimensión cognitiva y sensitiva de su mirada, le permite leer el mundo y esto le genera conocimiento. Por eso, el poder de esta obra reside en las imágenes que su *lector intratextual* crea por medio de esta doble vía. De ahí que Góngora sitúe la historia en un segundo plano y las imágenes en primer término.

Por tanto, Góngora crea su peregrino para que todos los lectores sepan lo que deben hacer como receptores de su obra y del mundo que esta contiene:

unir sus impresiones sensoriales e intelectivas para leerla. Por este motivo, sin olvidar la potencialidad de la mirada, Góngora también presta atención a los sonidos. Según la fenomenología de Husserl (1985), estos ayudan a que los receptores capten fielmente cómo se produce la manifestación de las imágenes a la conciencia del autor. Son numerosas las muestras que ofrece Góngora: flautas de pan, gaitas, salterios, zampoñas, trompas, ruido de batidas, ladridos de canes, cantos, cohetes, relinchos de caballos, gritos y aleteos de aves...; ejemplificarlo sería demasiado extenso.

Esta necesidad de que en la lectura confluyan lo sensorial y lo cognitivo, la deja clara Góngora desde el inicio. Así, en la *Soledad I* el peregrino, después de divisar desde un risco una lumbre y seguir los ladridos de un “can vigilante”, llega hasta el grupo de cabreros que lo acogen y entona una alabanza de la vida primitiva en el albergue (1613, vv. 52-135):

[...] con pie ya más seguro  
declina al vacilante  
breve esplendor de mal distinta lumbre,  
farol de una cabaña [...]  
El can ya, vigilante,  
convoca despidiendo al caminante,  
y la que desviada  
luz poca pareció, tanta es vecina,  
que yace en ella la robusta encina  
mariposa en encinas desatada.  
Llegó pues el mancebo, y saludado  
sin ambición, sin pompa de palabras,  
de los conductores fue de cabras,  
que a Vulcano tenían coronado.  
«¡Oh bienaventurado  
albergue, a cualquier hora, [...]

(Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 209-217)

También, se aprecia cuando a continuación desde el lentisco “mira la campaña” y “a vista tanta [...]./ Muda la admiración habla callando,/ y ciega un río sigue [...]” (1613, vv. 185, 189 y 197-198) (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 237 y 239). Luego, escucha “un torrente de armas y de perros” (1613, v. 223) (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 243), el “venatorio estruendo” (1613, v. 230) (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 245), así como “el canoro instrumento” de una serrana (1613, v. 239) (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 247) que le hace detenerse a observar tras una encina a los invitados que llegan a la boda. Finalmente, sale a saludarlos y el “político serrano/ de canas grave” (1613, v. 364-365) (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 271) pronuncia un discurso contra la navegación en la Antigüedad y la Codicia de las exploraciones modernas (1613, vv. 366-502) (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 271-299). He aquí algunos versos:

Piloto hoy la Codicia, no de errantes  
 árboles, mas de selvas inconstantes,  
 al padre de las aguas Océano  
 (de cuya monarquía  
 el Sol, que cada día  
 nace en sus ondas y en sus ondas muere,  
 los términos saber todos no quiere)  
 dejó primero de su espuma cano,  
 sin admitir segundo  
 en inculcar sus límites al mundo. [...]
 Tú, Codicia, tú, pues, de las profundas  
 estigias aguas torpe marinero,  
 cuantos abre sepulcros el mar fiero  
 a tus huesos desdeñas. (1613, vv. 403-412 y 443-446)

(Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 279, 281 y 289)

Esta alternancia de lo sensitivo y lo intelectual se mantiene a lo largo de todo el poema en los posteriores encuentros del peregrino con otros personajes, lo que no ejemplificamos para no alargar en exceso este punto.

En esta poética lectora del racionero cordobés se atisban, sin duda, las determinaciones de su época en la que la imagen se consideró una vía fundamental de conocimiento. La preponderancia de la cultura visual en el siglo XVII debió influir también en el planteamiento estético de Góngora y, quizás, por eso incluyó en su obra esta enseñanza.

Con el acto lector del peregrino, trasunto de su propia lectura del mundo, Góngora enfatiza la capacidad hermenéutica de la mirada, lo que se comprueba en que el peregrino puede registrar y ordenar sensorial e intelectivamente todas las formas del mundo que va conociendo y el receptor de su obra solo tiene que emularle.

Góngora diseña, pues, en sus *Soledades* una innovadora poética de la lectura en la que el receptor debe servirse simultáneamente de su cognición y sensibilidad. Con esta novedosa *episteme*, resalta la capacidad del receptor para conocer el mundo desde la visión, como acción implicada en la lectura ya que para leer hay que ver.

La presencia de la mirada de Góngora a través de la mirada de su protagonista explicaría los componentes biográficos que Jammes (1994: 10-13) advirtió. Para él, muchos elementos de las *Soledades* gongorinas provienen de los recuerdos y experiencias personales de su autor. A este respecto, también Roses Lozano (1994: 87) sostiene que Góngora rescata en sus *Soledades* la vieja metáfora del “texto del mundo” pues esta obra no es una *mimesis* de la naturaleza que recorre el peregrino, sino una invención pasada por el tamiz de su propia experiencia del mundo.

Por tanto, Góngora integra en el espacio textual de sus *Soledades* el segundo polo intencional del que hablaba Husserl, el sujeto de la recepción, y además,

como hemos visto, lo modeliza. Idea en la figura de su peregrino al lector activo que por medio de su dinamismo debe crear durante su recorrido imágenes de lo que se le manifiesta a la conciencia, lo que al mismo tiempo es correlato del acto creador de Góngora, que plasma en su obra su propia lectura del mundo, su mirada, de ahí que en el poema estén todos sus conocimientos y recuerdos. Con la creación de este *lector intratextual*, Góngora muestra el patrón que debemos seguir para leer su obra y asimismo, es ejemplo de la lectura que requiere nuestra existencia. Góngora nos orienta para esa lectura y nos invita a un novedoso deleite estético basado en el mismo juego visual-intelectivo del peregrino.

Por ello, la hermenéutica de la *reconstrucción* inmanentista que se venía aplicando en su época al análisis de las obras literarias no bastaba para leer sus *Soledades*. Esta obra exige la integración del sujeto y objeto textual en la línea de la hermenéutica de la *integración* defendida por Gadamer (1991: 222) quien se basó en la filosofía hegeliana antes citada, pero también en la noción de *vivencia* (*Erlebnis*) del filósofo alemán Dilthey (1978),<sup>14</sup> según la cual toda recepción es una *vivencia*, entendida como el conjunto de operaciones para comprender (la *reproducción de la vivencia* en Dilthey,<sup>15</sup> la *vivencia intencional* en Husserl, a quien Hegel sigue,<sup>16</sup> y la *vivencia estética* en Gadamer)<sup>17</sup> con la cual el receptor construye la verdad de la obra. A esto también se refiere Góngora (*Obras completas*, ed. Millé y Giménez, p. 957) en su *Carta en respuesta...*: “[...] el fin de el entendimiento es hacer presa en verdades, que por eso no le satisface nada, si no es la primera verdad, conforme a aquella sentencia de san Agustín: *Inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*”. Así sucede en sus *Soledades*. Góngora presenta una vivencia del peregrino -su desengaño amoroso y el naufragio derivado de aquel-, la cual tiene que ver con la del propio Góngora en la Corte, y pretende que esta lectura del mundo sirva al lector real de su obra para descubrir en la “soledad” de su recepción el camino que debe transitar para leer su propia existencia, incrementar su conocimiento del mundo y mejorar su vida gracias a esa experiencia.

14. Su obra sobre la psicología de conocimiento se publica en 1945, aunque aquí seguimos la edición de 1978.

15. Dilthey, anticipándose a la fenomenología husserliana, a finales del siglo XIX defendió la necesaria implicación del sujeto y su experiencia interna en la comprensión de las obras objeto de estudio de las *ciencias del espíritu o humanas* (que él distinguía epistemológicamente de las *ciencias de la naturaleza*). En palabras de Bobes Naves (2008: 137-144): “Dilthey fundamenta la autonomía de las ciencias del espíritu en el nexo entre vivir (*erleben*) y entender (*verstehen*) que constituye la especificidad de lo humano; [...] La literatura, como objeto cultural, [...] puede ser comprendida, mediante la recreación de la vivencia que le dio origen [...] La comprensión [...] intenta penetrar psíquicamente en el objeto cultural, apoyándose en que el lector tiene la misma disposición vivencial que el autor de la obra y es capaz de vivir las mismas experiencias (*Erlebnis*)”.

16. Puellas Romero (2011: 117) evoca a Hegel para quien la obra de arte debía ser intencional, es decir, debía provocar una experiencia en el ánimo del receptor.

17. Gadamer (1991: 107) habla de la *vivencia estética* como aquella que “representa la forma esencial de la vivencia en general. [...]”. La obra de arte “se entiende como realización plena de la representación simbólica de la vida, hacia la cual toda vivencia se encuentra siempre en camino”.

De suerte que con la integración de los dos polos intencionales de la fenomenología husserliana en su obra, Góngora nos instruye sobre la necesidad de leer su poema y el mundo desde la mirada. Por tanto, los presupuestos teóricos de la filosofía de Husserl validan una poética lectora de las *Soledades*, que ilumina una obra rodeada de sombras y polémicas durante largo tiempo.<sup>18</sup>

Góngora en sus *Soledades* no solo reivindica un espacio para el receptor, sino que además pone en primer plano la relevancia que puede tener la mirada para comprender el mundo. Parece que estuviera diciéndonos que debemos aprender a ver, oír y sentir más, porque esta es la clave para incrementar nuestro conocimiento e interpretar las obras de arte como construcciones de él, lo que coincide con la propuesta hermenéutica de Sontag (1984: 26-27).

Por otro lado, Caner (2007: 223) sitúa el término de Dilthey “vivencia” en la tríada *vivencia misma, expresión y comprensión* ya que piensa que la comprensión de toda vivencia es indirecta pues siempre se produce a partir de signos o símbolos, lo que hace patente que todo lector va de la expresión a la vivencia. Esto explicaría el cuidado que Góngora ha puesto en la forma de su poema con el que también buscaba su honra y eternidad. Don Luis debió percibir que en toda lectura lo exterior e interior se funden y por ello contestó al remitente de su *Carta en respuesta...* que hallaría utilidad en sus *Soledades* si tenía “capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso” (Góngora, *Obras completas*, ed. Millé y Giménez, p. 957).

En virtud de lo cual se puede concluir que la experiencia estética en que Góngora ha pensado para el receptor de su obra se cimenta en la vivencia que propone toda lectura. El lector debe suspender momentáneamente su relación con el mundo (la *epojé* en Husserl 1985: 82) para quedarse en la “soledad” de la lectura, como el propio Góngora durante su enunciación lírica y el peregrino durante su recorrido como proyección de él. El lector debe apartarse temporalmente de la vida para experimentar la vivencia que el texto le plantea. Su obra es, pues, una lección de la necesaria “soledad” que exige toda lectura como metáfora de la que demanda la interpretación del mundo. Ahora bien, la experiencia de toda obra artística debe estar relacionada con las vivencias del lector porque este necesita de sus experiencias estéticas anteriores para interpretar lo que el objeto textual le ofrece, solo así conseguirá comprender plenamente su significación. De ahí que Gadamer (1991: 378) afirme: “La interpretación es la forma explícita de la comprensión”.

### La dimensión cognitiva, ética y antropológica

La dimensión cognitiva que proporciona la integración de sujeto y objeto textual en las *Soledades* de Góngora es también la que han señalado los teóricos

18. La polémica surgida a raíz de la oscuridad gongorina ha llenado cuantiosas páginas de la crítica y sigue haciéndolo. Cf. Osuna Cabezas (2014) para conocer el estado de esta cuestión.

alemanes de la estética de la recepción de la escuela de Constanza, Robert Jauss y Wolfgang Iser, cuando hablan de la necesaria interacción de texto y lector, ya que sus principios se basan también en la fenomenología (en este caso de Ingarden), aunque Iser los complementa con los postulados de la psicología de la percepción de Gombrich y el pensamiento visual de Arnheim que se relaciona con la *Gestalt*. Lo enunciamos a continuación.

En su teoría, Jauss reclama el protagonismo del receptor en relación con el autor y el texto desde una perspectiva diacrónica. Es decir, que el lector desde sus circunstancias históricas debe averiguar cómo actuar para comprender la obra y ejecutar su propia construcción durante la lectura (Jauss 1988: 358-359).<sup>19</sup> Con ello obtendrá placer estético (Jauss 1986: 71).<sup>20</sup>

De ahí la relevancia de que Góngora modelice este proceder en el interior mismo de su obra. En ella, el peregrino sabe que después de su naufragio solo le cabe afrontar su deriva emprendiendo el camino que se le abre, el cual resulta ser un proceso de lectura del mundo y en consecuencia una lectura de su propia existencia, un acto de autoconocimiento. Por eso, Góngora anticipa el llanto del peregrino por su desilusión amorosa y el naufragio en la *Soledad II* (1614, vv. 116-171):

Si de aire articulado  
no son dolientes lágrimas süaves  
estas mis quejas graves,  
voces de sangre, y sangre son del alma.  
Fíelas de tu calma,  
oh mar, quien otra vez las ha fiado  
de tu fortuna aún más que de su hado.  
¡Oh mar, oh tú, supremo  
moderador piadoso de mis daños!  
Tuyos serán mis años,  
en tabla redimidos poco fuerte  
de la bebida muerte,  
que ser quiso, en aquel peligro extremo,  
ella el forzado y su guadaña el remo.  
Regiones pise ajenas,  
o clima propio, planta mía perdida,  
tuya será mi vida,  
si vida me ha dejado que sea tuya  
quien me fuerza a que huya  
de su prisión, dejando mis cadenas  
rastros en tus ondas más que en tus arenas. [...]

19. La contribución de su teoría a la hermenéutica de la literatura es anterior, de 1982, pero aquí nos valemos de la edición de 1988.

20. Su monografía sobre la experiencia estética apareció en 1977, aunque las citas de nuestro trabajo corresponden a la edición de 1986.

Esta pues culpa mía  
 el timón alternar menos seguro  
 y el báculo más duro  
 un lustro ha hecho a mi dudosa mano,  
 solicitando en vano  
 las alas sepultar de mi osadía  
 donde el Sol nace o donde muere el día.  
 »Muera, enemiga amada,  
 muera mi culpa, y tu desdén le guarde,  
 arrepentido tarde,  
 suspiro que mi muerte haga leda,  
 cuando no le suceda,  
 o por breve, o por tibia, o por cansada,  
 lágrima antes enjuta que llorada.  
 »Naufragio ya segundo,  
 o filos pongan de homicida hierro  
 fin duro a mi destierro;  
 tan generosa fe, no fácil onda,  
 no poca tierra esconda:  
 urna suya el Océano profundo,  
 y obeliscos los montes sean del mundo. [...]

(Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 437-445)

Y *a posteriori*, se exhibe en su desprecio de la Ambición, la Adulación, la Soberbia, la Mentira y la Codicia, tras el que está lógicamente el rechazo de la Corte de Góngora, pues el peregrino es su equivalente ficticio. Lo escuchamos en el elogio de la vida primitiva de los pastores en el primer albergue (*Soledad I*, 1613, vv. 94-135):

[...] ¡Oh bienaventurado  
 albergue a cualquier hora!  
 No en ti la ambición mora  
 hidrópica de viento,  
 ni la que su alimento  
 el áspid es gitano;  
 no la que, en vulto comenzando humano,  
 acaba en mortal fiera,  
 esfinge bachillera,  
 que hace hoy a Narciso  
 ecos solicitar, desdeñar fuentes;  
 ni la que en salvos gasta impertinentes  
 la pólvora del tiempo más preciso;  
 ceremonia profana  
 que la sinceridad burla villana  
 sobre el corvo cayado.  
 ¡Oh bienaventurado  
 albergue a cualquier hora!

Tus umbrales ignora  
 la adulación, sirena  
 de Reales Palacios, cuya arena  
 besó ya tanto leño,  
 trofeos dulces de un canoro sueño.  
 No a la soberbia está aquí la mentira  
 dorándole los pies, en cuanto gira  
 la esfera de sus plumas,  
 ni de los rayos baja a las espumas  
 favor de cera alado.  
 ¡Oh bienaventurado  
 albergue a cualquier hora!

(Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 217-225)

Más tarde, retoma esta feroz crítica en el discurso del político serrano (*Soledad I*, 1613, vv. 366-502) (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 271-299), ya ejemplificado. Y por último, la reitera en la exhortación del peregrino de la vida retirada en el espacio piscatorio que puede llenar de felicidad al venerable isleño durante su vejez (*Soledad II*, 1614, vv. 363-387):

¡Oh bien vividos años!  
 ¡Oh canas, dijo el huésped, no peinadas  
 con boj dentado o con rayada espina,  
 sino con verdaderos desengaños!  
 Pisad dichoso esta esmeralda bruta,  
 en mármol engastada siempre undoso,  
 jubilandando la red en los que os restan  
 felices años, y la humedecida,  
 o poco rato enjuta,  
 próxima arena de esa opuesta playa,  
 la remota Cambaya  
 sea de hoy más a vuestro leño ocioso;  
 y el mar que os la divide, cuanto cuestan  
 océano importuno  
 a las Quinas, del viento aun veneradas,  
 sus ardientes veneros,  
 su esfera lapidosa de luceros.  
 Del pobre albergue a la barquilla pobre,  
 geometra prudente, el orbe mida  
 vuestra planta, impedida,  
 si de purpúreas conchas no istriadas,  
 de trágicas ruinas de alto robre,  
 que, el tridente acusando de Neptuno,  
 menos quizá dio astillas  
 que ejemplos de dolor a estas orillas.

(Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 473-475)

Idéntica función cumple la rememoración del cabrero de sus desolaciones por la guerra durante su milicia (*Soledad I*, 1613, vv. 212-221):

Aquéllas que los árboles apenas  
dejan ser torres hoy, dijo el cabrero  
con muestras de dolor extraordinarias,  
las estrellas nocturnas luminarias  
eran de sus almenas,  
cuando el que ves sayal fue limpio acero.  
Yacen ahora, y sus desnudas piedras  
visten piadosas yedras,  
que a rüinas y a estragos  
sabe el tiempo hacer verdes halagos.

(Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 243)

O la exaltación del Amor a través del himeneo del Coro de la boda a la que asiste el peregrino (*Soledad I*, 1613, vv. 767-844) (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 351-369), del que, por su longitud, solo transcribimos su expresivo arranque:

CORO I: Ven, Himeneo, ven donde te espera,  
con ojos y sin alas, un Cupido  
cuyo cabello intonso dulcemente  
niega el vello que el vulto ha colorido:  
el vello, flores de su primavera,  
y rayos el cabello de su frente.  
Niño amó la que adora adolescente,  
villana Psiques, Ninfa labradora  
de la tostada Ceres. Ésta ahora,  
en los inciertos de su edad segunda  
crepúsculos, vincule tu coyunda  
a su ardiente deseo.  
Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo. [...]

(Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 351-355)

Y, como cierre, las cuitas amorosas del amebeco de Lícidas y Micón (*Soledad II*, 1614, vv. 542-611) (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 497-505) de quienes el peregrino se compadece por estar también enfermo de amor. De ahí que se empeñe en convencer al anciano isleño para que “admita yernos los que el trato hijos/ litoral hizo” (*Soledad II*, 1614, vv. 642-643) (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 511):

LÍCIDAS: ¿A qué piensas, barquilla,  
pobre ya cuna de mi edad primera,  
que cisne te conduzgo a esta ribera?

A cantar dulce, y a morirme luego;  
 si te perdona el fuego  
 que mis huesos vinculan, en su orilla  
 tumba te bese el mar, vuelta la quilla.

MICÓN:  
 Cansado leño mío,  
 hijo del bosque y padre de mi vida,  
 de tus remos ahora conducida  
 a desatarse en lágrimas cantando,  
 el doliente, si blando,  
 curso del llanto métrico te fio,  
 nadante urna de canoro río. [...]

(Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 497)

Desde las circunstancias de cada personaje, todas estas miradas complementan la mirada del peregrino, por ello sostenemos que Góngora emplea una multiplicidad de ópticas.

Al mismo tiempo, la actitud estoica del peregrino dota de una dimensión ética a las *Soledades* gongorinas pues muestra la faceta positiva de la personalidad de don Luis, que pretende vencer al desengaño barroco con esta lección de sabiduría que nos proporciona su lectura. Góngora parece querer transmitirnos que la esperanza está en el conocimiento del mundo, de ahí el elogio implícito de la lectura en “soledad”.

Para Jauss (1988: 27), la interpretación de las obras depende siempre de la situación del receptor, de lo que llama *horizonte de expectativas*, concepto que toma de la hermenéutica de Gadamer, que se basa en la noción de *horizonte de mundo* de la fenomenología de Husserl. Según Jauss (1971: 74),<sup>21</sup> el *horizonte de expectativas* lo forman las ideas anteriores que el receptor posee y las actitudes que rodean a la obra en el momento en que aparece. A partir de ahí, la interacción del lector con el texto responde a una dialéctica de pregunta y respuesta, a un juego de hipótesis y refutaciones, que adopta de Gadamer (1991: 447).

Por ello, Jauss considera necesario que el receptor lleve a cabo una actividad cognitiva, es decir, que experimente la vivencia presentada en la obra y la relacione con su propia experiencia, como hace el peregrino en las *Soledades*. Por eso, el receptor debe vivir la misma vivencia que aquel, debe ir construyendo con sus sentidos y su intelecto las imágenes de todo lo que se le manifiesta a su conciencia. El dinamismo de su recorrido impulsa la dinámica de la lectura y esta a su vez la movilidad cognitiva que apela a la capacidad hermenéutica de su mirada, donde se funden lo visual y lo intelectual. Igual debe ocurrirle al receptor en la lectura de su obra.

Percatémonos de que las *Soledades* de Góngora incluyen ya esta lectura diacrónica que Jauss sostiene porque son producto de la situación histórica de su

21. Este trabajo de Jauss es de 1967. Nosotros seguimos una edición posterior.

primer lector de mundo, Góngora, de su equivalente ficcional, el peregrino, que arrastra sus circunstancias vitales, y de la situación histórica del receptor al que Góngora dedica su obra, el duque de Béjar, personaje real de su época que posee el perfil del *lector implícito* en que el poeta barroco ha pensado, es decir, de un lector “esclarecido” (docto).

Por lo que a Iser se refiere, su teoría también tiene una vertiente cognitiva aplicable al análisis de la lección lectora de las *Soledades*. Para Iser, las obras literarias forman parte de un sistema que se inserta en un entramado donde hay otros muchos sistemas (sociales, históricos, culturales).<sup>22</sup> Es lo que sucede con las *Soledades* de Góngora, que se integran en el Barroco donde se ubican otros sistemas.

Iser propone aplicar la teoría del efecto estético a la interpretación de las obras literarias. Con ella pretende explicar el papel del lector ya que los textos poseen un efecto potencial que se produce en el acto de lectura. Su propuesta hermenéutica se fundamenta en la fenomenología y en la *Gestalt* porque esta se relaciona con aquella (Iser 2006). Según Iser, esta conexión permite abordar la recepción de las obras literarias como una actividad cognitiva en la que se unen los contenidos verbales y sensibles, como hace el peregrino de las *Soledades* de Góngora. La fenomenología se centra en los primeros y la *Gestalt* en los segundos, en concreto en las imágenes, lo que es especialmente valioso por su trascendencia en el poema gongorino.

Ambas teorías sostienen que previamente a la lectura de un texto y a la observación de las imágenes, los receptores llevan consigo *esquemas mentales y ópticos*,<sup>23</sup> a los que Gadamer llama *prejuicios* (1991: 337). Estos esquemas ayudan al lector a comprender la obra, pues configuran un contexto de sentido en el que este intenta acoplar la obra que lee (Acosta, 1989: 67-68). Según Iser (1987: 150-159 y 2006: 43-56),<sup>24</sup> además de estos esquemas, el receptor debe utilizar el *par esquema-corrección* que Gombrich (1998: 271-272)<sup>25</sup> propone para los descubrimientos visuales en el arte,<sup>26</sup> lo que se corresponde con la dialéctica pregunta-respuesta que Jauss toma de la hermenéutica de Gadamer. Como hace el peregrino en las *Soledades*, el lector debe proyectar sus conocimientos anteriores e ir confirmando o refutando con ellos sus hipótesis de lectura del mundo.

22. Base de la teoría de los polisistemas de Even-Zohar (Iglesias, 1994: 329 y 331 y 1999) y Lambert (1987: 64).

23. Serían el equivalente del *horizonte de expectativas* de Jauss.

24. La primera publicación en alemán de *El acto de leer* es de 1976, pero aquí utilizamos la traducción de 1987.

25. Su estudio *Arte e ilusión...* sobre la psicología de la percepción es de 1959. En este trabajo remitimos a la edición de 1998.

26. Gombrich lo toma de la metodología de Popper (1991: 72) para determinar el conocimiento en el método científico.

Un ejemplo lo tenemos durante el paseo del peregrino con el venerable isleño donde confirma su encomio inicial de la vida sencilla en un lugar apartado. La primera vez fue en el campo y la segunda es en la ribera, como ya mostramos (*Soledad II*, vv. 363-387) (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 473-475).

Otro ejemplo es su insistente detracción de la Codicia. En un primer momento, la encontramos en su alegato de la vida en el humilde albergue de los cabreros, lejos de toda Ambición, Adulación, Soberbia y Mentira (*Soledad I*, vv. 366-502) (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 271-299). Posteriormente, aflora en el discurso del político serrano a propósito de la navegación en la época antigua y de las exploraciones en la era moderna, como hemos ejemplificado con anterioridad (1613, vv. 366-502) (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 271-299).

Otra muestra es la asombrada descripción final de los esplendores de la cacería en la *Soledad II*, vv. 735-979 (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 527-587) que hace presente la inicial de las ofrendas que portaban los zagales invitados a la boda (*Soledad I*, vv. 288-334) (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 259-267). He aquí la segunda:

Quién la cerviz oprime  
 con la manchada copia  
 de los cabritos más retozadores,  
 tan golosos, que gime  
 el que menos peinar puede las flores  
 de su guirnalda propia. [...]  
 Sobre dos hombros larga vara ostenta  
 en cien aves cien picos de rubíes,  
 tafiletos calzadas carmesíes,  
 emulación y afrenta  
 aun de los Berberiscos,  
 en la inculta región de aquellos riscos. [...]  
 la orza contenía  
 que un montañés traía.  
 No excedía la oreja  
 el pululante ramo  
 del ternezuelo gamo  
 que mal llevar se deja,  
 y con razón, que el tálamo desdeña  
 la sombra aun de lisonja tan pequeña. (1613, vv. 297-334)

(Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 263-267)

Como estos, podríamos aducir otros muchos ejemplos que verificarían el proceso de lectura expuesto.

A juicio de Iser, los esquemas mentales y ópticos precedentes sirven para poner en marcha la mirada interior, los datos guardados en la memoria, a los que se refieren Sánchez y Spiller (2004: 183). Así sucede cuando en las *Soledades*

el peregrino evoca el desdén de su amada (*Soledad II*, vv. 116-171) (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 437-445). Igualmente, cuando el cabrero relata su pasado de armas (*Soledad I*, vv. 212-221) (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 243), el político serrano, las conquistas de la Antigüedad y sus desgracias marinas, desde la pérdida de su hacienda a la de su propio hijo (*Soledad I*, vv. 366-502) (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 271-299) y el viejo isleño, las hazañas piscatorias de sus hijas (*Soledad II*, vv. 418-511) (Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 479-491). Veamos el comienzo de esta última:

Tal vez desde los muros destas rocas  
cazar a Tetis veo,  
y pescar a Dïana en dos barquillas;  
náuticas venatorias maravillas  
de mis hijas oirás, ambiguo coro,  
menos de aljaba que de red armado,  
de cuyo, si no alado,  
arpón vibrante, supo mal Proteo  
en globos de agua redimir sus focas.  
Torpe la más veloz, marino toro,  
torpe, mas toro al fin, que, el mar violado  
de la púrpura viendo de sus venas,  
bufando mide el campo de las ondas  
con la animosa cuerda, que prolija  
al hierro sigue que en la foca huye,  
o grutas ya la privilegien hondas,  
o escollos desta isla divididos.  
Láquesis nueva mi gallarda hija,  
si Cloto no de la escamada fiera,  
ya hila, ya devana su carrera,  
cuando desatinada pide, o cuando  
vencida restituye  
los términos de cáñamo pedidos.  
Rindiose al fin la bestia, y las almenas  
de las sublimes rocas salpicando,  
las peñas embistió, peña escamada,  
en ríos de agua y sangre desatada.  
Éfire luego, la que en el torcido  
luciente nácar te sirvió no poca  
risueña parte de la dulce fuente  
(de Filódoces émula valiente,  
cuya asta breve desangró la foca),  
el cabello en estambre azul cogido,  
celoso alcaide de sus trenzas de oro,  
en segundo bajel se engolfó sola.  
¡Cuántas voces le di! ¡Cuántas (en vano)  
tiernas derramé lágrimas, temiendo,  
no al fiero tiburón, verdugo horrendo

del náufrago ambicioso mercadante,  
 ni al otro cuyo nombre  
 espada es tantas veces esgrimida  
 contra mis redes ya, contra mi vida,  
 sino algún siempre verde, siempre cano  
 sátiro de las aguas, petulante  
 violador del virginal decoro,  
 marino dios que, el vulto feroz hombre,  
 corvo es delfín la cola! [...] (1614, vv. 418-464

(Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 479-485)

De tal forma que, según Iser, al leer cualquier texto partimos de esos esquemas previos que nos permiten ordenar los datos que percibimos en nuestro avance, pero cuando observamos particularidades que no se ajustan a lo esperado, corregimos nuestra lectura inicial. En consecuencia, como sostiene Iser (1989b: 158-159),<sup>27</sup> sobre una lectura va surgiendo otra que, sin anular la anterior, se destaca. Es el vaivén descrito por Gombrich en el *par esquema-corrección*, movimiento de ida y vuelta en el cual los elementos que emergen en un segundo momento se relacionan con los precedentes. Para Iser es parecido a lo que ocurre cuando miramos figuras gestálticas: al principio nos fijamos en el primer plano y luego en el fondo, así alternativamente vamos interpretando (Iser 1989c: 213 y 1993: 301).<sup>28</sup> Esto es lo que le sucede al peregrino de las *Soledades*: sus esquemas previos activan su percepción, de modo que primero capta lo que tiene ante sí y después lo más alejado, luego al contrario, siempre alternando sus sentidos e intelección hasta conseguir aprehender lo que en un primer momento escapaba a su conocimiento. Todo lo relaciona con sus recuerdos y saberes. Es el método que el receptor de las *Soledades* debe adoptar en su lectura de las imágenes gongorinas si quiere alcanzar el sentido de la obra. Por tanto, Góngora supo ver precursoramente que la interacción de texto y lector es necesaria, pues como sostiene Gombrich (1987: 145): “La interpretación que parte del autor de la imagen ha de ser siempre correspondida por la interpretación del observador. Ninguna imagen cuenta su propia historia”.<sup>29</sup>

Aún más, según Iser (1989a: 135-136), la literatura está siempre relacionada con nuestro mundo, aunque lo organice de otra manera en la ficción. La realidad constituye la literatura, lo que sucede es que al ser ficcional su comprensión depende de nuestra interacción con el texto en el proceso de lectura (Iser 1989a: 134). Por ello, Iser describe el acto de leer a partir de los conceptos de

27. Seguimos para este trabajo la edición posterior de Warning (1989), aunque apareciera en 1972.

28. Son los dos estudios que se ocupan de las implicaciones antropológicas de la ficción. Para el segundo, usamos la edición de 1993.

29. Este segundo estudio sobre la psicología de la representación en el arte, aplicado a la pintura, es de 1981, si bien citamos por la edición de 1987.

*concretización y objeto estético*, acuñados por Ingarden en su fenomenología (1989: 35-53),<sup>30</sup> heredada de Husserl. Para Ingarden, los textos literarios se pueden comprender a través de la concreción que la interconexión de los diferentes estratos que constituyen el objeto estético propicia en la lectura (Iser 1987: 44).

Anteriormente, Ingarden (1998: 46)<sup>31</sup> había declarado que la organización de los textos responde en una primera instancia a la intención del autor (la de Góngora en este caso) y en segundo lugar a la del receptor porque la experiencia estética de su lectura es también una vivencia, lo que comparte Iser (1987: 208-209). En este acto hermenéutico, el receptor suspende temporalmente la realidad (la *epoché* de Husserl ya mencionada) para conjeturar y construir su propia imagen del mundo llenando los *huecos* o *vacíos* que le ofrece el texto, concepto de Iser (1987: 264 y 280-309), inspirado en los *lugares de indeterminación* de Ingarden (1998: 80). El autor los deja en la obra para la intervención de aquel. Es lo que hace Góngora en sus *Soledades*: estructura su obra como una cadena de imágenes con múltiples referentes porque piensa en un lector docto que, valiéndose de la doble vía de su mirada, podrá interpretar, como lo hace su peregrino. En el acto de lectura, el receptor debe experimentar la vivencia que le propone Góngora en la estructura de su obra (Iser 1987: 64 y 70), lo que dependerá de lo que Iser (1987: 117) denomina *repertorio*, es decir, de los textos anteriores que el receptor conozca relacionados con él, así como de las normas sociales, históricas y culturales que también le condicionen. Además, le influirán las *estrategias* establecidas por el autor (Iser 1987: 143) para facilitarle en sus *Soledades* la comprensión del texto organizando su repertorio. Por ello, Góngora alterna estratégicamente en su obra diferentes visiones, intercalando las intervenciones del peregrino con las de otros personajes (el cabrero, el político serrano, el viejo isleño...). El peregrino de las *Soledades* lee su mundo con los *esquemas ópticos y conceptuales* previos que formarían parte de ese repertorio. Lo ve y lee de modo continuado durante su caminar. Esta continuidad de la lectura se la proporcionan sus pasos cuyo equivalente son los versos regulares de la silva.<sup>32</sup> Por eso, Góngora declara que en su lectura en “soledad confusa” unas veces acierta y otras no, lo que reflejan los pasos de su peregrino:

Pasos de un peregrino son errante  
 cuantos me dictó versos dulce Musa,  
 en soledad confusa  
 perdidos unos, otros inspirados. (1613, vv. 1-4)

(Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 183-185)

30. Para este temprano trabajo de Ingarden de 1936 seguimos la edición de Warning (1989).

31. Su primer acercamiento a la obra de arte literaria es de 1931. Aquí seguimos la edición en español de 1998.

32. Recordamos las equivalencias *versos=pasos* y *silva=silva* que observó Molho (1977: 51-56), rechazadas por unos (Jammes 1978) y compartidas por otros (Bonilla Cerezo 2020: 304-305 y 318).

Igual le sucederá al receptor: unas veces avanzará y otras se encontrará perdido, dudará y le resultará arduo descubrir lo “misterioso” que esconden sus imágenes tras los tropos que configuran la “corteza” gongorina.

Por lo tanto, el lector debe leer usando su imaginación (Iser 1987: 132 y 141). Esta es también la propuesta de Góngora en sus *Soledades*. Para ello, construye su poema con imágenes de lo que el peregrino percibe en los diferentes espacios que recorre, pues es trasunto de las que se manifiestan a su conciencia durante la creación y el lector tiene que lograr aprehenderlas con su mente y sus sentidos durante la lectura porque no le presenta todo explícitamente. Por ello, en su conferencia “Imaginación, inspiración, evasión”, Lorca (1997: 104) encuadra a Góngora dentro del primer concepto pues la hermenéutica de su poesía exige el perfil de un lector de imágenes capacitado para percibir a través de ellas relaciones ocultas en lo real. Si los receptores ven y leen este poema de Góngora, como el peregrino ve y lee el mundo que va conociendo, fluirán en su conciencia una corriente de imágenes que coincidirá con la que se le manifestó a Góngora durante su enunciación lírica, de ahí la dificultad de esta obra y la necesidad de integrar el sujeto en el objeto textual, como hizo el vate barroco.

Por tanto, Góngora compone su obra pensando visualmente o lo que es lo mismo, viendo intelectivamente. Es lo que Arnheim (1998: 27)<sup>33</sup> denomina *pensamiento visual*: “No parece existir ningún proceso del pensar que, al menos en principio, no opere en la percepción. La percepción visual es *pensamiento visual*”. Arnheim sigue la teoría de la *Gestalt* que postula que el receptor ve según lo que su mente crea, pues la información contenida en ella causa efectos en su percepción. Lo vemos en las *Soledades* de Góngora. Las imágenes de esta obra no son miméticas, no presentan la realidad tal cual, sino como resultado de la visión del peregrino-poeta que ve interpretando según lo que tiene en su mente. Este peregrino-poeta recurre a sus recuerdos y experiencias de mundo y los proyecta en las imágenes que va construyendo, formándolas y modificándolas de acuerdo con su historia personal, conocimientos, intereses y motivaciones. Quizás, por ello, encontramos en esta obra una constante alternancia de los tiempos verbales de pasado y presente.

Góngora traslada su juego creativo, que es el de su peregrino como trasunto de él, a los receptores reales de su obra que deben actuar del mismo modo. Por tanto, su lectura de la ficción gongorina dependerá también de su conciencia individual, de sus conocimientos y experiencias, como le sucede al propio peregrino-poeta cuando se enfrenta a los objetos de los distintos lugares y los capta sensorial e intelectivamente.

Por ello, la hermenéutica de este poema reclama una actividad cognitiva consistente en que la lectura de las imágenes lleva al receptor al concepto y la lectura del texto le permiten crear imágenes mentales que hacen que vea con su capacidad intelectual aquello que se esconde externamente a su conocimiento,

33. Aunque esta obra es de 1969, la citamos por la edición de 1998.

pero que se manifiesta interiormente a su conciencia a partir de su propia experiencia. Husserl (1985) ya afirmó en su fenomenología la existencia de fenómenos de la conciencia en los cuales se perciben internamente los objetos del mundo exterior en forma de imágenes.

En atención a lo cual, Iser habla del potencial de los textos para presentar lo que de otro modo es inaprehensible. De tal manera que esos elementos del mundo pueden ser observados en las obras y estimular reacciones en los lectores (Iser 1993: 16). Así, la literatura hace posible la percepción de la condición humana en los aspectos que pasa desapercibida. Según Iser (1993: 301), los autores y lectores, ante la dificultad de explicarse a sí mismos, acuden a la representación literaria, y en ello reside la dimensión antropológica de la ficción. Las *Soledades* son un ejemplo de ello porque Góngora explica su propio “naufragio” a través del naufragio de su protagonista, con lo que avisa a sus lectores de lo que les puede acontecer a ellos y al mismo tiempo les demuestra que las obras literarias les pueden ayudar a explicar su existencia. El único requisito es que hagan esa lectura del mundo, como la de su obra, en “soledad” para ser capaces de aprehenderlo. Como ya dijimos, para algunos críticos, como Jammes (1994: 10), la experiencia del naufragio del peregrino es metáfora del que sufrió el propio autor en la Corte y por ello Góngora llevó a cabo en sus *Soledades*, en tanto que primer lector sensible y cognoscente de su mundo, su particular escritura-lectura-visión de este.

Pero para que los lectores puedan contemplar esta realidad desde diversas perspectivas, Góngora decidió ofrecer la multiplicidad de ópticas aquí mostrada. Para ello, incluyó diálogos, discursos y cantos de otros personajes que dan réplica a la mirada del peregrino, le ayudan a conformar su punto de vista y también el nuestro. Todas estas visiones llegan al peregrino y a los receptores en forma de imágenes, con lo que Góngora trata de facilitar su comprensión (Iser 1993: 197) ya que estas pueden penetrar más inmediata y directamente en la conciencia (Iser 1993: 301). Por eso, para lograr leer las imágenes de las *Soledades*, los receptores solo tienen que asociarlas a lo que ya conocen y a la sazón se produce lo que Iser denomina *espiral recursiva* (Iser 2005: 168-223 y 2006: 60-69): el lector va de lo conocido a lo desconocido, y viceversa. Gombrich (1987: 152) también lo apreció así: “Solo podemos reconocer lo que ya conocemos”. Y, efectivamente, de ese modo lo hace el peregrino y consigue ensanchar su conocimiento. El lector debe aprender a leer a partir de su ejemplo y proceder de igual manera si quiere incrementar también su propio conocimiento.

En suma, Góngora en sus *Soledades* pone el acento en transmitir, a través de la acción vidente y pensante que “en soledad” lleva a cabo su peregrino en su lectura del mundo, la necesidad de unir las facultades de ver y leer para alcanzar una lectura plena de las obras y del entorno. Es decir, se alinea con la concepción aristotélica que confía en la experiencia de los sentidos para llegar a lo esencial, pues como afirmó el filósofo griego: “[...] el alma jamás entiende sin el concurso de una imagen” (Aristóteles, *Acerca del alma*, trad. Calvo Martínez, p. 239).

## Conclusiones

Tras todo lo expuesto, se puede afirmar que los versos de las *Soledades* gongorinas muestran una moderna concepción de autoría de Góngora, pues manifiestan que toda obra artística debe ser resultado de la hibridación de la *poiesis* autorial y la *aisthesis* receptiva, es decir, que la relación de autor y texto exige la interacción de texto y lector a través de la integración de sujeto y objeto textual.

Con esta propuesta estética, Góngora quiere demostrarnos el poder que tenemos en la mirada para dominar el mundo en tanto que sujetos sensoriales y cognoscentes. Leer es ver y, como su obra está cubierta de imágenes, los receptores, para leerla, debemos usar nuestra mirada, en la cual se aúnan los sentidos y la intelección. De esta forma, Góngora nos da su particular lección de la lectura: nuestra mirada, sensible e intelectiva, es un atributo con el que podemos ordenar la realidad para configurar nuestra propia visión del mundo, como sujetos autónomos y críticos.

En sus *Soledades*, Góngora nos plantea pioneramente la necesidad de aprovechar la capacidad cognitiva de la mirada para lograr una lectura hermenéutica. Por tanto, los receptores podrán construir el sentido de su poema, como el de otros muchos productos artísticos, si interactúan sensorial e intelectivamente con ellos. Las rentas de esta interacción será el acrecentamiento de su saber.

Este enfoque estético encierra la clave para afrontar la hermenéutica de las *Soledades* y también la de nuestra propia existencia: debemos percatarnos de que somos dueños de nuestra subjetividad para leer racional y sensiblemente el mundo que nos ha tocado vivir. Desde esta perspectiva, sus *Soledades* muestran un prisma más de la inagotable modernidad del autor áureo.

Por ello, Góngora decide universalizar el sujeto de su obra. Con el recurso de la anonimia y la multiplicidad de ópticas extiende su lección a todos los receptores posibles, superando fronteras espaciales y temporales.

Si es posible interpretar las *Soledades* gongorinas dándonos cuenta de que la dimensión de ver (lo sensible) está conectada a la dimensión de saber (al concepto), es viable una poética de la lectura desde los postulados de las diversas teorías que se han ocupado de la interpretación de las obras literarias y artísticas desde la perspectiva del receptor.

Lo innovador de las *Soledades* es que esta actividad hermenéutica está modelizada dentro de la obra misma con un *lector intratextual*, porque el peregrino ve y piensa cuando percibe los objetos de los espacios por los que pasa y va creando paulatinamente sus imágenes, es decir que para su acción interpretativa usa tanto los sentidos como los conceptos, lo que propone Góngora que haga el receptor de su obra. En sus *Soledades*, estas dos dimensiones están fusionadas en las imágenes y nos señalan la *episteme* lectora que los receptores debemos adoptar para desentrañar su sentido.

Góngora defiende con esta poética que existen otras formas de conocer el mundo, como la basada en la visión ya que percepción y pensamiento actúan

recíprocamente, lo que confirma la naturaleza cognitiva de la percepción visual que sostienen algunos críticos, como Villafañe (2000: 99-103): “[...] no es posible el pensamiento sin imágenes [...], en el origen de cualquier concepto intelectual se encuentra siempre una experiencia sensorial” y Arnheim (1998: 20-22) quien niega la creencia platónica de que los sentidos engañan. Arnheim (1998: 26) declara: “No existe diferencia básica en este respecto entre lo que sucede cuando una persona contempla directamente el mundo y cuando se sienta con los ojos cerrados y ‘piensa’ ”.

De ahí que se pueda concluir que en esta arriesgada apuesta de las *Soledades* gongorinas por una lección lectora del mundo a través de la mirada está el inicio del cambio de paradigma de lo textual a lo visual. Góngora logra esta transformación con una novedosa concepción del arte como vivencia, como hecho de experiencia que hay que vivir en “soledad”. Por eso, pone a la misma altura al creador y al receptor de la obra artística haciendo reflexionar a este último sobre las reglas que aquel fija para que durante su actor lector participe en el juego de aprehensión y construcción del mundo que le propone.

Además, la primacía de las imágenes en la obra gongorina se explica por su función de activadoras inmediatas y directas del papel del receptor que debe atender a sus dos vías cognitivas, la sensorial y la intelectual, para penetrar en la significación de la obra durante su lectura hermenéutica.

Por todo lo dicho, también concluimos que Góngora en sus *Soledades* nos enseña una poética de la lectura que puede tener una trascendencia evidente pasados los siglos para la revalorización de su poesía y de otras muchas obras artísticas, amén de enseñarnos el valor de la Literatura como vía para la formación integral del individuo en muy diversos planos: el expresivo, el estético, el cognitivo, el ético, el antropológico e incluso el universal por los vastos conocimientos con los que nutre nuestra sabiduría.

## Bibliografía

- ACOSTA, Luis A., *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989.
- ALATORRE, Antonio, “Avatares barrocos del romance”, en *Cuatro ensayos sobre arte poética*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2007, pp. 11-85.
- ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, trad. Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1988.
- ARISTÓTELES, *Poética de Aristóteles*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- ARNHEIM, Rudolf, *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1998.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Crítica del conocimiento literario*, Madrid, Arco, 2008.
- BONILLA CEREZO, Rafael, “El peregrino confuso (Góngora, *Soledades*, 1613, vv. 1-4)”, *Studia Aurea*, XIV (2020), pp. 271-324, en línea, <<https://studiaaurea.com/article/view/v14-bonilla/378-pdf-es>>.
- CANER, Robert, “La interpretación de la obra literaria”, en *Teoría literaria y literatura comparada*, coord. Jordi Llovet, Barcelona, Ariel, 2007.
- COLLARD, Andrée, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967.
- DÍAZ DE RIVAS, Pedro, *Anotaciones y defensas a la primera “Soledad”* (BNE, ms. 3726 (f. 105r); también en ms. 3906 de la B.N.M. (f. 183).
- DILTHEY, Wilhem, *Psicología y teoría del conocimiento. Obras de W. Dilthey*, VI, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Teoría de la literatura*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2002.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Abad de Rute, Francisco, “Examen del *Antídoto*” (1617), en *Don Luis de Góngora y Argote: Biografía y estudio crítico*, ed. Miguel Artigas, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1925, pp. 400-467.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, I, Salamanca, Sígueme, 1991.
- GARCÍA LORCA, Federico, “Imaginación, inspiración, evasión”, en *Obras completas*, III, ed. Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997, pp. 98-112.
- GOMBRICH, Ernst Hans J., *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Alianza, 1987.
- GOMBRICH, Ernst Hans J., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1998.
- GÓNGORA, Luis de, “Carta en respuesta de la que le escribieron. La batalla”, en *Obras completas de don Luis de Góngora y Argote*, ed. Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 954-958, The Internet Archive, Editor The Internet Archive, en línea, <<https://archive.org/details/obrascompletased00gn/page/958/mode/2up>>.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas de don Luis de Góngora y Argote*, ed. Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1972, The Internet Archive, Edi-

- tor The Internet Archive, en línea, <<https://archive.org/details/obrascompletased00gn/page/n5/mode/2up>>.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- HEGEL, Georg Wilhelm F., *Introducción a la estética*, trad. Ricardo Mazo, Barcelona, Península, 1971.
- HEIDEGGER, Martin, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995.
- HUSSERL, Edmund, *Investigaciones lógicas*, V, Madrid, Alianza, 1985.
- IGLESIAS, Montserrat, “El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas”, en *Avances en Teoría de la literatura*, comp. Darío Villanueva, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 309-356.
- IGLESIAS, Montserrat, “La Teoría de los Polisistemas como desafío a los estudios literarios”, en *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco/Libros, 1999, pp. 9-22.
- INGARDEN, Roman, “Concreción y reconstrucción”, en *Estética de la recepción*, ed. Rainer Warning Madrid, Visor, 1989, pp. 35-53.
- INGARDEN, Roman, *La obra de arte literaria*, Ciudad de México, Taurus, 1998.
- ISER, Wolfgang, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.
- ISER, Wolfgang, “La estructura apelativa de los textos”, en *Estética de la recepción*, ed. Rainer Warning, Madrid, Visor, 1989a, pp. 133-148.
- ISER, Wolfgang, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en *Estética de la recepción*, ed. Rainer Warning, Madrid, Visor, 1989b, pp. 149-164.
- ISER, Wolfgang, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, 1989c.
- ISER, Wolfgang, *The Fictive and The Imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, 1993.
- ISER, Wolfgang, *Rutas de la interpretación*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- ISER, Wolfgang, *How to Do Theory*, Londres, Blackwell Publishing, 2006.
- JAMMES, Robert, “Retrogongorisme”, *Criticón*, núm. 1 (1978), pp. 1-82.
- JAMMES, Robert, “Introducción y notas”, en Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- JAUSS, Hans Robert, “La historia literaria como desafío a la ciencia de la literatura”, en *La actual ciencia literaria alemana*, ed. Hans Ulrich Gumbrecht et alii, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 37-114.
- JAUSS, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une hermenéutique littéraire*, París, Gallimard, 1988.
- LAMBERT, José, “Un Modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La Littérature comme polyystème”, *Contextos*, núm. 9 (1987), pp. 47-68.
- MOLHO, Maurice, *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977.
- OSUNA CABEZAS, María José, “La polémica gongorina: estado de la cuestión y tareas pendientes”, en *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación, 2014, pp. 417- 453.

- POGGI, Giulia, “Las *Soledades*: una silva de figuras”, en *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación, 2014, pp. 281-300.
- POPPER, Karl Raimund, *Conjeturas y refutaciones: el desarrollo del conocimiento científico*, Barcelona, Paidós, 1991.
- PUELLES ROMERO, Luis, *Mirar al que mira: teoría estética y sujeto espectador*, Madrid, Abada, 2011.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1990.
- ROMANOS, Melchora, “La soledad confusa de la selva de los comentaristas gongorinos”, en *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación, 2014, pp. 365-385.
- ROSES LOZANO, Joaquín, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Londres-Madrid, Tamesis Books, 1994.
- ROSES LOZANO, Joaquín, *Soledades habitadas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007.
- RUNCINI, Romolo, *Il sigillo del poeta*, Chieti, Solfanelli, 1991.
- SÁNCHEZ, Yvette, y Roland SPILLER, *La poética de la mirada*, Madrid, Visor, 2004.
- SANDOVAL, Paola Encarnación, *El peregrino como concepto en las “Soledades” de Góngora*, Alcalá, Universidad de Alcalá de Henares, 2019.
- SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- TURPIN, Enrique, “La mirada de la «M». Un estudio de optometría literaria”, en *La poética de la mirada*, ed. Yvette Sánchez y Roland Spiller, Madrid, Visor, 2004, pp. 207-217.
- VILLAFAÑE, JUSTO, *Principios de teoría general de la imagen*, Madrid, Pirámide, 2000.
- VILLANUEVA, Darío, “Fenomenología y pragmática del realismo literario”, en *Avances en Teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 165-185.
- VOSSLER, Karl, *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Losada, 1946.



# Nuevos datos para la historia textual de la poesía áurea española: tres manuscritos en el fondo *Brancacciano* de la Biblioteca Nazionale di Napoli (noticia y textos)

**Antonietta Molinaro**

Università degli Studi di Napoli Federico II  
antonietta.molinaro@unina.it

Recepción: 16/12/2021, Aceptación: 13/09/2022, Publicación: 31/12/2022

## **Resumen**

El trabajo se propone ofrecer por primera vez la noticia completa de los tres manuscritos con poesía áurea en castellano conservados en el fondo *Brancacciano* de la Biblioteca Nazionale di Napoli: mss. II A 12, V A 16 y VI B 19. Para cada uno de ellos se proporciona una sintética descripción material del códice y un listado comentado de las composiciones copiadas, con un enfoque sobre los poemas de autores del canon (Góngora, Villamediana; Liñán de Riaza; Acuña; Espinel; Castillejo; etc.) y las composiciones, atribuidas o anónimas, con testimonio exclusivo.

## **Palabras clave**

Cancioneros de poesías variadas; manuscritos; poesía de academia; España-Italia; nuevos poemas.

## **Abstract**

*English Title.* New Documents for the Textual History of Spanish Golden Age Poetry: Three Manuscripts in the Brancacciano Collection of the Biblioteca Nazionale di Napoli (News and Texts)

This work aims to offer for the first time a complete account of the three manuscripts with Spanish golden poetry preserved in the *Brancacciano* Collection of the Biblioteca Nazionale di Napoli: mss. II A 12, V A 16 and VI B 19. For each of them a synthetic material description and an annotated list of the compositions that have been copied are provided, with a focus on the poems by authors of the canon (Góngora, Villamediana; Liñán de Riaza; Acuña; Espinel; Castillejo; etc.) and the poems with exclusive attestation.

## **Keywords**

Poetic miscellany; manuscripts; academic poetry; Spain-Italy; new poems.

## Poesía española en un fondo napolitano

En la Biblioteca Nazionale di Napoli se custodia un buen número de manuscritos con poesía española, testimonios valiosos de la circulación de la poesía en castellano en la corte y en los entornos culturales del virreinato. Sin embargo, con excepciones aisladas (Candelas Colodrón 2019), este patrimonio es poco conocido y estudiado, sobre todo por faltar todavía un catálogo central informatizado y una digitalización completa y accesible de los códices. Además, muchos de los catálogos en uso acusan el hecho de haber sido realizados hace muchas décadas y, sobre todo, antes de que se definieran criterios uniformes para la elaboración de estas herramientas bibliográficas fundamentales.<sup>1</sup> En particular, la relativa escasez de manuscritos poéticos del fondo *Brancacciano* ha determinado la limitada atención que hasta el momento le han dedicado los estudiosos de poesía.

El fondo *Brancacciano* procede en su mayoría del legado del cardenal Francesco Maria Brancaccio (1592-1675), un hombre de Dios que, al mismo tiempo, se distinguía por ser un intelectual particularmente interesado en la literatura y en las artes. Participó en actividades y reuniones de diferentes entornos académicos, como los *Umoristi* de Roma, los *Oziosi* de Nápoles y los *Intrecciati* de Florencia (Volpi 2005). A finales de su vida, dispuso en su testamento el traslado de su patrimonio bibliográfico de Roma a Nápoles, con el propósito de fundar la primera biblioteca pública napolitana que, tras algunos inconvenientes, fue finalmente inaugurada en 1690 (Trombetta 2002: 13-68). La discreta colección de libros impresos y manuscritos del cardenal engrosó la biblioteca ya constituida por su antepasado, el cardenal Rinaldo Brancaccio (-1427), en el complejo de Sant'Angelo a Nilo, surgido a finales del siglo xv (Trombetta 2002: 15-19; Regina 2004: 109-111). Este conjunto de alrededor de 17.000 volúmenes se fue posteriormente incrementando, a lo largo de los siglos y en varias etapas, primero a través de la actividad de sus propios herederos y, después, gracias a la gestión política de la biblioteca. En particular, durante los años del dominio austriaco, la biblioteca *Brancacciana* se convirtió provisionalmente en la sede de la biblioteca de los Estudios Reales (*Regi Studi*). Por este motivo, el gobierno estableció con una pragmática de 1714 la donación a la institución, por parte de los librerías napolitanos, de un ejemplar de cada libro que se publicase en Nápoles. También jugaron un papel significativo en su historia las diferentes incorporaciones de fondos particulares de personajes nobles o acaudalados de la ciudad y, desde principios del siglo xix, las adquisiciones procedentes de las bibliotecas de algunas órdenes religiosas suprimidas. Finalmente, tras más de un siglo de decadencia —en correspondencia con la rivalidad de la nueva Biblioteca Real—, en

1. Véase, por ejemplo, el catálogo de los manuscritos neolatinos del fondo general de la Biblioteca Nazionale di Napoli realizado por Miola (1895) y el sucesivo inventario —más detallado aunque parcial (mss. IA 1-I G 9) — del mismo fondo realizado por Martini y Ortiz (1915-1918).

1922 la biblioteca fue adquirida por la Biblioteca Nazionale di Napoli (Trombetta 2002: 501).

Para acercarse a la sección manuscrita de este antiguo fondo se utiliza todavía el catálogo de Alfonso Miola (1899-1900), realizado por este excelente bibliógrafo a finales del siglo XIX y publicado solo parcialmente en 1918.<sup>2</sup> Se trata de un catálogo de gran utilidad puesto que la descripción de los códices no se ciñe solo a los aspectos básicos (tamaño, factura, autor, fecha o periodización, título, etc.), sino que también describe con minuciosidad el contenido de cada manuscrito, permitiendo al estudioso interesado detectar aspectos y textos particulares incluso en los casos, bastante frecuentes, de que se trate de misceláneas más o menos heterogéneas. Sin embargo, esta herramienta bibliográfica no consigue satisfacer todos los requisitos necesarios para el estudio de la poesía áurea española ya que, por ejemplo, carece de índices temáticos o de primeros versos; además, como toda obra de gran alcance, no está exenta de ciertos errores tipográficos en la individuación de las rúbricas y de los versos iniciales de las composiciones. Finalmente, no es posible acceder a la información que proporciona desde fuera de la propia biblioteca de Nápoles.

Esta contribución se propone, por tanto, dar por primera vez noticia completa de los tres manuscritos del fondo *Branccacciano* con poesía española. Dos de ellos, el II A 12 y el V A 16 ya son parcialmente conocidos por la crítica mientras que el tercero, el VI B 19, que copia poco más de media docena de composiciones en verso en sus últimos dos folios, no parece —hasta donde llegamos a conocer— que haya sido nunca señalado como testimonio poético. En las páginas siguientes se ofrece, para cada uno de los manuscritos, una sintética descripción material del códice y un elenco comentado de sus textos poéticos en castellano, centrando la atención, en particular, en las composiciones menos conocidas, por ser textos exclusivos de estos florilegios.<sup>3</sup>

### Ms. Branc. II A 12. Poetas del canon y poesía de academia

El ms. II A 12 es un grueso volumen facticio, formado por dos partes de contenido y tamaño diferentes (215x150 y 205x140 mm), ambas del siglo XVII, encuadradas juntas en época moderna en un conjunto de 515 folios, más dos hojas de guarda delanteras, modernas, con diferentes firmas antiguas, y otra trasera, moderna, en blanco. Lo dieron a conocer Eugenio Mele y Adolfo Bonilla (1925), quienes, sin embargo, se centraron en su primera parte, que destaca

2. De aquí procede el catálogo de fichas del fondo.

3. Quiero expresar mi agradecimiento al profesor Ralph A. Di Franco por facilitarme la información contenida en el BIPA, cuya consulta ha sido fundamental para completar la reconstrucción de la tradición textual de las composiciones mencionadas en las páginas siguientes.

por ser un cancionero con poemas casi exclusivamente del conde de Villamediana y de Luis de Góngora.<sup>4</sup> Sin embargo, además de los estudiosos de estos dos autores, el cancionero, por su amplia presencia de romances, fue objeto de atención también por parte de Bertini y Acutis (1970: 286-312) en su trabajo sobre la difusión de este género en Italia.

La primera parte del códice (ff. 1r-317v, más un folio al principio, sin numerar; el último está en blanco) consta de 25 fascículos, de entre 12 y 14 hojas cada uno. El primero y el último son irregulares debido a la pérdida de algunas hojas iniciales y finales, aunque su falta no afecta a la unidad de ninguna de las composiciones copiadas. Fue compilado por un único copista, con una grafía bastante clara y esmerada, quizás para su uso personal o con el propósito de obsequiar a algún personaje ilustre. Los poemas, todos en castellano, están dispuestos en una sola columna central y van precedidos casi siempre por su epígrafe; los titulillos en las dos caras de los folios facilitan la orientación del lector a través de las diferentes secciones métrico-temáticas.

La portada anuncia una colección poética de Juan de Tassis: “Sonetos y otras cosas del conde de Villamediana” y, en una segunda línea, con una letra diferente, se lee una nota de posesión: “S. Conventus Sanctae Mariae Salutis Ordinis Praedicatorum”. Tras la sección dedicada al conde, del que se copian 55 composiciones (ff. 1r-55v), sigue, anunciada por una portada interna formalmente muy parecida a la primera, la copia de dos poemas mayores de Góngora, el *Panegírico al duque de Lerma* (ff. 56r-70r) y el *Polifemo* (ff. 70v-80v), y, a continuación, más de cien composiciones del poeta cordobés —entre las cuales figuran también las *Soledades* (ff. 107r-154r)—, organizadas en secciones métrico-temáticas (ff. 80v-283r). Con los *Sonetos heroicos* se concluye la antología gongorina y se interrumpe la foliación antigua del florilegio. Sin embargo, probablemente para aprovechar los cuadernos que quedaban, el mismo copista añadió —aunque dejando una hoja en blanco (f. 283v), a modo de separación— otras 10 composiciones menos conocidas por la crítica. Esta última sección del manuscrito (ff. 284r-316v), de carácter misceláneo, fue realizada con mucho menos cuidado y, en algunos casos —quizás debido a errores o, incluso, a algún cambio de planes—, el texto de las composiciones está escrito en trozos de papeles cortados y pegados sobre las hojas originales. En parte debido a la corrupción de la tinta en estos folios y, en parte, por los desgarros causados por la

4. Los dos estudiosos proporcionaron una descripción topográfica del contenido del florilegio y una transcripción de una selección de textos; en concreto, transcriben: las 60 composiciones de la sección de Villamediana —las 59 de la sección inicial, a él dedicada, y el soneto “Si el señor almirante es necio y ruin”, de la parte miscelánea, que lleva la autoría señalada en la rúbrica—; las dos “poesías anónimas acerca de Pedro Vergel”; y el soneto de don Jacinto de Aguilar y Prado (Mele, Bonilla 1925: 13-57), que retomaremos más adelante. Nótese que el códice está catalogado en Simón Díaz (1960-1973: IV, 64-68, núm. 72) a partir de esta descripción; por tanto, solo se incluyen las composiciones de la primera parte.

presión descuidada de la pluma sobre el papel, algunos de estos poemas presentan dificultades de lectura. La foliación es moderna, a lápiz, y prosigue la anti-gua. Las composiciones son las siguientes:<sup>5</sup>

- a) *Soneto de don Luis de Góngora en la muerte de / la duquesa de Lerma*: Ayer deidad humana, hoy poca tierra; / aras ayer, hoy túmulo, ¡oh, mortales! (f. 284r)
- b) *Soneto de autor incógnito al celeberrimo o / celebrado Vergel*: Cual toro a sacrificio dedicado / entró Vergel en galas eminente (f. 284v)
- c) *Décimas de otro autor incógnito en el mismo asunto*: De un toro mal ofendido / se vio Vergel derribado (f. 285r)
- d) *Soneto a don Nicolás de Prada en un escrito que / hacía del viaje de la reina de Hungría, por don Jacinto / de Aguilar y Prado*: Erigió a Julio simulacros Roma / que el orbe en urnas de oro resucita (f. 285v)
- e) *Soneto del conde de Villamediana*: Si el señor almirante es necio y ruin / ¿qué importa que la cámara le den? (f. 285[286]r)
- f) *Soneto del reverendísimo padre maestro fray Hortensio Félix / Paravicino a un famoso pintor llamado el Griego / alabando la pintura de un retrato*: Divino Griego, con tu obrar no admira / de que naturaleza venza el arte (f. 286v)
- g) *Del padre maestro fray Hortensio Félix Paravicino [romance]*: De aquella montaña al ceño, / fatigados tornasoles (ff. 288r-293r)
- h) *De don Juan de Enciso en la comedia de Carlos Quinto [cuartetas de romance]*: Publicose por España, / magno invicto Augusto César (ff. 293v-300v)
- i) *De don Juan de Enciso en la misma comedia / de Carlos Quinto [cuartetas de romance]*: Vasallos los más leales / que tuvo ningún monarca (ff. 301r-307v)
- j) *Sátira escrita a lo faceto y a lo apócrifo [pareados de heptasílabos y endecasílabos]*: Envidioso que tantos / fuesen a hacer los ejercicios santos (ff. 308r-316v)

Lo primero que se puede destacar es que también en esta sección miscelánea el copista incluyó un soneto fúnebre de Góngora y dos composiciones satíricas de Villamediana que habían quedado fuera de su selección principal, probablemente debido a su ausencia en el/los antígrafo/s originariamente utilizado/s —en el caso del gongorino “Ayer deidad humana, hoy poca tierra” y del soneto “Si el señor almirante es necio y ruin”, de Villamediana— o por no

5. Debido al corte del trabajo y, sobre todo, por uniformidad interna con el índice de primeros versos puesto en apéndice, el texto de las composiciones se transcribe según las normas ortográficas en uso. Se moderniza también la puntuación, la acentuación y el uso de las mayúsculas; sin embargo, en relación con este último aspecto, se preserva el uso de la mayúscula con finalidad estilística —acrósticos, juegos de palabras, etc.—. Se resuelven las abreviaturas sin que conste en el texto. Se regularizan asimismo los italianismos y se corrigen los errores evidentes.

tener conocimiento de su autoría —es lo que, quizás, pasa con las décimas “De un toro mal ofendido”, que son del conde y que, sin embargo, se introducen en la rúbrica como obra de un “autor incógnito” (f. 285r). Las dos décimas del conde tienen como protagonista al alguacil Pedro Vergel, experto en las corridas de toros y blanco privilegiado de la pluma cáustica de Tassis.<sup>6</sup> Es este, además, el mismo asunto del soneto anónimo que las precede, “Cual toro a sacrificio dedicado”, del que hasta la fecha no se han llegado a detectar ni otros testimonios ni datos sobre su autoría. Tras este díptico de asunto taurino, se encuentra copiado el soneto “Erigió a Julio simulacros Roma”, composición encomiástica de testimonio único atribuida por el epígrafe al granadino Jacinto de Aguilar y Prado, hombre de espada y pluma y autor de algunas relaciones de sucesos que confluyeron, junto con un epítome de sus composiciones en prosa de raigambre académica, en un *Compendio histórico de diversos escritos* (Pamplona, 1629). Tanto Aguilar y Prado como el autor de la obra histórica que el soneto celebra,<sup>7</sup> Nicolás de Prada, fueron contertulios de la Academia de Madrid a comienzos del siglo xvii (Sánchez 1961: 54 y 70-82). Dos son las composiciones de fray Hortensio Paravicino, un soneto a un retrato que El Greco le hizo al autor (“Divino Griego, con tu obrar no admira”) y un largo romance a la Pasión de Cristo (“De aquella montaña al ceño”), ambas con bastantes variantes con respecto a la versión publicada en las *Obras póstumas divinas y humanas* (Madrid, 1641) (Paravicino 2002: 134-136 y 170).<sup>8</sup> Los dos largos textos sucesivos, “Publicose por España” y “Vasallos los más leales”, en su gran parte de difícil lectura debido a la fuerte alteración de la tinta, son dos discursos en cuartetas de romance, del príncipe Felipe y del rey Carlos V respectivamente, extraídos —según se desprende de las rúbricas— de la exitosa comedia *La mayor hazaña de Carlos Quinto* (Valencia, 1642) del sevillano Diego Jiménez de Enciso. El nombre del autor, quizás debido a una mala interpretación de las iniciales D. J. con que pudo ser anotado en el antígrafo, se convierte erróneamente en “don Juan” en las rúbricas de este testimonio *Branccacciano*. Por último, “Envidioso que tantos” figura en los testimonios más autorizados de la poesía del sevillano Juan de Salinas (1987: 257-275). Se trata de un texto de carácter satírico sobre la vida conventual de los clérigos teatinos que cuenta la aventura de un peregrino, huésped en un conven-

6. Emilio Cotarelo individuó a este personaje madrileño que fue “alguacil de la Corte y muy distinguido en toda clase de ejercicios caballerescos” y al que Lope, por razones desconocidas, satirizó en diferentes sonetos y décimas, a menudo tachándolo de cornudo (Tassis 1990: 439 y 953-958). Para más información sobre el alguacil Vergel véase Martín Ortega (1965).

7. No hemos encontrado noticias sobre el escrito al que se hace referencia en la rúbrica. Podemos suponer que se tratase de una relación de sucesos dotada de un paratexto literario del que formaba parte, entre otros, este soneto.

8. Nótese que el testimonio *Branccacciano* no figura entre la bibliografía de los manuscritos conocidos de la obra del fraile (Paravicino 2002: 109-110). El romance “De aquella montaña al ceño”, entre los más copiados, imitados y publicados de Paravicino, fue estudiado y editado por separado por Cerdán (1978).

to, el cual, encontrándose ya en la agonía del hambre debido a la dura vida monástica, descubre una inmensa sala escondida en la que de noche los clérigos se entregan sin freno al vicio de la gula. Aunque el manuscrito napolitano copie una versión reducida del texto, presenta al mismo tiempo variantes singulares de cierto interés, cuyo análisis reservamos para otra ocasión.

Por todo lo visto hasta ahora, no parece que se pueda detectar un criterio homogéneo de selección de los textos de este apartado final, aunque emergen conexiones de dos en dos entre muchos de ellos, como el díptico sobre Vergel o los poemas de un mismo autor o, incluso, procedentes de una misma obra. Con relación a este aspecto, una hipótesis seductora sería que también la elección de la última composición satírica sobre la vida conventual estuviera en parte conectada por contraste con la que la precede, “Vasallos, los más leales”, ya que en la parte final de su discurso, el emperador Carlos V comunica a sus súbditos más fieles la decisión de retirarse al monasterio de Yuste y perfila sus últimos años de vida retirado en una humilde celda, “con la ración de los frailes / y una silla y una cama” (f. 307r).

El segundo de los dos manuscritos de este códice facticio (ff. 318r-515v) es mucho más heterogéneo que el primero y tuvo que componerse a mediados del siglo xvii. Es un manuscrito trilingüe (italiano, latín y castellano) y contiene tanto composiciones poéticas como algunos escritos en prosa de diversa índole. Se compone de 14 cuadernos irregulares que dejan suponer que se cortaron bastantes hojas durante el proceso de escritura. Fue redactado por manos diferentes, alternando grafías más o menos claras y ordenadas, con probable uso de borrador. Uno de los aspectos más interesantes es que los textos llevan a menudo información complementaria como fecha, autor, destinatario, ocasión de escritura o claves de lectura de los textos; algunos poemas presentan correcciones y, en otros casos, variantes alternativas, colocadas en el interlineado o al margen de la hoja. El manuscrito tiene una foliación propia que, por un lado, revela la falta de las primeras 8 hojas y, por el otro, no es del todo coherente por encontrarse unas hojas sin numerar y otras, en cambio, duplicadas. A esta foliación se le añade una moderna, a lápiz, señalada cada 5 folios, que prosigue la del primer manuscrito.

Según señaló Miola, el autor principal de la miscelánea es fray Giacinto Ruggiero que, al comienzo de la colección, expresa la voluntad de presentar sus obras al juicio de la Iglesia (f. 318r). Este escrito en prosa va acompañado por una nota final que permite datar por lo menos la primera parte del códice, a mediados del siglo xvii y, como en el caso precedente, ubicarlo en el entorno de los frailes dominicos: “Anno salutis 1649, die 15 mensis Augusti in conventu meo Sancti Ludovici de Aversa. Frater Hyacinthus Rugerii de Atripalda ordinis praedicatorum Pron. Regni” (Miola 1899-1900).

Los textos españoles están copiados por diferentes manos, responsables asimismo de algunos textos en italiano y en latín; entre ellas figura también la del propio Ruggiero. Aunque somos conscientes de la necesidad de analizar los textos en su contexto y en cuanto conjunto significativo de por sí, damos a conti-

nuación una lista de las 14 composiciones en español copiadas en el códice que solo pretende ofrecer una información preliminar al estudioso interesado:

- a) *De fray Jacinto Rugeros, entre los Inciertos / nombrado el Incrédulo [soneto]:* Cercado de ciprés la clara frente / para que al muerto dado sea sosiego (f. 330r)
- b) *Al ilustrísimo y excelentísimo señor Francisco Marino Caráchol / Príncipe de Avelino, Duque de Atripalda [soneto]:* Jabalina, señor, con diestra airada / Apolo no trató por el río Anfriso [*nota en alto:* Atripalda, 28 agosto, presso la Salsola, del señor Rinaldo Cicconi] [*nota al margen derecho:* Il signor don Emanuel Carafa dice che non se dice [...]] (f. 346r)
- c) [*soneto*]: Ya descendían del cielo amigo y claro / los dioses a la tierra por estrada (f. 379r)
- d) *Clorido a Lauril y Armelina [soneto]:* Nobles esposos que por dulce y santo / Himeneo de los dioses descendido (f. 379v)
- e) [*soneto*]: Después que de Partenope famosa / echando el ALBA con ZAFIR y PLATA (f. 380r)
- f) [*soneto*]: Trompa de sueño eterno y milagroso / a celebrar los dioses en el cielo [*nota final:* Questo ultimo verso si cava dalle prime lettere delli / due sonetti precedenti. Le prime lettere del primo sonetto / fanno il nome e cognome dell'illustrissimo Crassi] (f. 381v)
- g) [*soneto*]: Bien tú deciste [*sic*] amores que maldita / era aquella agua de la clara fuente (f. 387r)
- h) *Prima stanza di canzona:* Antiguo es el proverbio de los sabios / que dice: si muy sabe la raposa (f. 391v)
- i) [*soneto*]: El hombre que desea cercar su frente / de laurel siempre verde y siempre hermoso (f. 400v)
- j) *Al ilustrísimo señor don... [sic] [soneto]:* Limpio señor, que desde nace el día / ufano y claro hasta el poniente umbroso [*nota en alto:* Aversa, 10 Julii 1649] [*nota final:* Perpetuo servidor de vuestra illustrísima / fray Hiacinto Rugeros de Atripalda] (f. 500r)
- k) [*soneto*]: Es la sabiduría nombrada sal / como nombrada la bontad es miel [*nota en alto:* Vedi carte 38 / Epigramma fatto in nome dell'abbate don Angelo Di Martino / ma vuol dire Della Noce perché Martino è la madre o parenti] [*nota final:* Perpetuo servidor de vuestra reverendísima / fray Jacinto Rugeros] (f. 504r)
- l) [*soneto*]: Sabio señor bien MONTE soys SILVANO / en quien está la multitud dichosa (f. 505r)
- m) *Al ilustrísimo señor don Emanuel Carafa [soneto]:* DON grande y singular fue que del cielo / El rey siendo hombre y dios, mortal y eterno (f. 509r)
- n) [*estancia de canción*]: Quien de carne vistiose blanca y pura / mientras librar queríate del infierno (f. 510r)

Los nombres y seudónimos repartidos entre las rúbricas y las propias composiciones remiten a la actividad intelectual de unos entornos académicos activos en la provincia napolitana, como Aversa, Atripalda y Campagna, sedes estas últimas dos, respectivamente, de las academias de los *Incerti* y de los *Solitarii* que se mencionan diversas veces a lo largo de estas composiciones y de las que formaba parte el propio fray Ruggiero con los seudónimos de *Incredulo* y *Sicuro*.<sup>9</sup> Los destinatarios ilustres coinciden con unos personajes de rango nobiliario que debían de participar, o a veces incluso actuaban de mecenas, en estas tertulias literarias.

En cuanto a los autores de los sonetos y canciones, de carácter laudatorio en su mayoría, es muy probable que muchos —o, incluso, todos— sean italianos que se ponen a prueba poetizando en español, como por otra parte solían hacerlo en las antologías que vieron la luz en esos tiempos (Croce 1953; Cirillo 1989: 62-80; Lefèvre 2005). Es lo que sugieren, por ejemplo, las definiciones en italiano de algunos términos españoles usados en ciertos sonetos<sup>10</sup> o la nota puesta al margen del soneto “Jabalina, señor, con diestra airada”, obra de Rinaldo Cicconi, académico de los *Incerti* con el seudónimo de *Oscuro* (Maylender 1926-1930: III, 197):

Jabalina, señor, con diestra airada  
 Apolo no trató por el río Anfriso  
 como veloz y con muy raro aviso  
 invencible empuñáis la noble espada.  
 Ni por eso de horror la cara armada  
 tenéis, pues lindo sois más que Narciso,  
 ornado de beldad de paraíso,  
 rayando como el sol con vista amada.  
 Ufanos versos canta el rubio Febo,  
 gentil pero, y más digno al vuestro canto  
 estima, y dice que milagro es nuevo.  
 Razón luego es que os llame con mi espanto  
 ojo del cielo y, en tierra, dios mancebo,  
 sabiduría mayor del reino santo.

El cuarto verso de este soneto es el resultado de una corrección de otra mano. La primera versión del verso leía: “invencible tratáis la vuestra espada”. Sin embargo, el corrector que interviene en el texto no solo borra y reescribe

9. Véanse, por ejemplo, la rúbrica del soneto “Cercado de ciprés la clara frente” (cfr. *supra*) y los dos últimos versos de la estancia de canción “Antiguo es el proverbio de los sabios”: “[...] espero siempre estar dichoso / con los *Inciertos* de la cierta caña / y con los *Solitarios* de Campaña” (f. 400v). La Academia de los *Incerti* de Atripalda fue fundada en 1641 con el propósito de promover el estudio de las letras y el culto de la poesía. Los *Solitarii* de Campagna empezaron, en cambio, su actividad académica entre finales del siglo xvi y comienzos del xvii (Maylender 1926-1930: III, 197 y V, 206).

10. Véanse las definiciones de los términos “flaz” y “haz” al margen del soneto “Es la sabiduría nombrada sal” (f. 504r).

parte de él, sino que también apunta al margen un comentario que, por un lado, justifica las correcciones con razones lingüísticas de carácter sintáctico y léxico y, por el otro, proporciona asimismo una interesante muestra de la coyuntura cultural y lingüística ítalo-española de los entornos académicos y los nombres de algunos de sus protagonistas a mediados del siglo XVII:

Il signor don Emanuele Carafa dice che non si dice *tratar* per maneggiare propriamente e che non si dice *la vuestra* con <con> articolo ma nel *Crancionni* io leggo *tratar* per maneggiare oportunamente e nell'*Antimanifiesto* del Fuertes c'ho letto il primo sonetto che incomincia così:

*La pluma vuestra con que los errores  
de la nación que nunca fue cobarde  
reprimís, o gran Fuertes (y no es tarde,  
que duran siempre y crecen los ardores)  
vale esta vez por muchos vencedores*

nondimeno ho acomodato e detto *invencible empuñáis la noble espada*. (f. 346r)

El soneto que aquí se cita parcialmente procede del paratexto literario del *Antimanifiesto, o verdadera declaración del derecho de los señores Reyes de Castilla a Portugal* (Brujas de Flandes, 1643) del aragonés Antonio de Fuertes y Biota que fue, entre otros cargos, juez criminal de la Gran Corte de la Vicaría del Reino de Nápoles. Por lo que se refiere al responsable intelectual de las correcciones, Emanuele Carafa, proviene de una importante rama del ilustre linaje napolitano de los Caracciolo. Militó en el ejército imperial y fue también un hábil torador (Aldimari 1691: II, 260-263). Es asimismo el destinatario del soneto “Don grande y singular que fue del cielo”, cuyo uso de las mayúsculas a comienzo de cada verso revelan que se trata de una composición acróstica a partir de su nombre. En cambio, el destinatario del soneto encomiástico de Cicconi es Francesco Marino II Caracciolo (1631-1674), duque de Atripalda y príncipe de Avelino. Igual que su padre, fue gran mecenas de artistas y literatos; reavivó la Academia de los *Incerti* —a la que, como anticipamos, perteneció Cicconi— y estableció sus reuniones en su palacio (Fabris, Caracciolo 1966: tabla V).

Además del príncipe Francesco Marino Caracciolo y de Emanuele Carafa, merece la pena mencionar también a otra destinataria ilustre de las composiciones de este florilegio. Se trata de Adriana Basile, que residió en Nápoles y frecuentó la corte virreinal del duque de Alba, don Antonio Álvarez de Toledo, del 1624 al 1629.<sup>11</sup> A ella está dedicada la composición “Después que de Partenope

**11.** Con respecto a Adriana Basile, es muy conocido el cancionero de la Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. XVII 30. Fue originariamente concebido por Giambattista Basile, hermano de Adriana, para homenajear al virrey don Antonio Álvarez de Toledo; en un segundo momento, se con-

famosa”. Este soneto, que no lleva rúbrica pero que menciona a la cantante napolitana en sus versos, celebra la hermosura y, sobre todo, las reconocidas dotes canoras de Andreana (o Adriana), retratada en compañía de sus dos hijas, Leonora y Caterina,<sup>12</sup> cual milagrosa visión conjunta de sol, alba y estrella:

Después que de Partenope famosa  
 echando el ALBA con ZAFIR y PLATA  
 las sombras, escuchó cantar quien mata  
 cantando y como el sol parece hermosa  
 mirola y, requebrando ahí dichosa  
 harpa gentil que establecidos ata  
 con sus cuerdas los cielos y arrebata,  
 sol de belleza pareciole y diosa.  
 Supo su nombre y después viendo que ella  
 cercada estaba de sus hijas, llena  
 de espanto: “¡Ay! —dijo— ¡ay, qué corona bella!  
 ¿de ANDREANA es o de ananá? y en pena  
 yo partiré, no no. SOL, ALBA y estrella  
 vea siempre la ciudad de la serena”. (f. 380r)<sup>13</sup>

Dicho sea de paso, la referencia al “alba” del verso segundo —en mayúscula, como a menudo pasa con los nombres disfrazados en estas composiciones—, podría ocultar una alusión al duque de Alba, que en otras ocasiones se encuentra celebrado junto con la talentosa sirena napolitana.<sup>14</sup> En cambio, en la tríade astral del penúltimo verso (“SOL, ALBA y estrella”, v. 13), el mismo término parece más bien referirse a una de las hijas de la cantante, revelando en la probable duplicación un uso poco agudo del disfraz metafórico.

Tanto la mediocridad estilística —a veces, incluso, lingüística— que caracteriza parte de estas composiciones como, sobre todo, su evidente horizonte de

---

virtió en el florilegio personal de Adriana, recolectando composiciones de la propia cantante o escritas en su honor (Castaldo 2019: 21-28; Castaldo 2021).

**12.** Adriana y sus hijas fueron objeto de muchísimas composiciones encomiásticas donde, a menudo, los poetas ensalzaban las tres ninfas a la vez o dos de ellas. Un rico muestrario está representado por las dos colecciones plurilingües, *Il teatro delle glorie della Signora Adriana Basile alla virtù di lei dalle Cetre degli Ansioni di questo secolo fabricato, in Venetia et ristampato in Napoli, 1628* y *Applausi poetici alle glorie della signora Leonora Barone, in Bracciano, 1639*, dedicadas respectivamente a Adriana y a Leonora, donde, de manera parecida a este soneto, el nombre de Adriana suele aparecer abiertamente por entre los versos de las composiciones.

**13.** Desde la perspectiva filológica, nótese que el texto presenta una variante alternativa en correspondencia de la lección “hijas”, es decir “niñas”, escrita en el interlineado por la misma mano del autor-copista de la composición.

**14.** Véase, por ejemplo, el romance “Tristes partes del puerto” del cancionero napolitano XVII 30 (Castaldo 2019: 151-152 y 255-256). Más composiciones al respecto se encuentran en el ya citado *Teatro delle glorie*, como, por ejemplo, el soneto “Divina voz, destreza más que humana” y la canción “Canta sirena dulce, que al oído” (*Teatro delle glorie* 1628: 203-205).

poesía encomiástica y de entretenimiento académico<sup>15</sup> quizás expliquen por sí mismos la limitada fruición y circulación de estos textos, de los cuales no se ha conseguido encontrar otros testimonios.<sup>16</sup>

### Ms. Branc. V A 16. Un cancionero de poesía tradicional

El ms. V A 16 es un pequeño florilegio (tamaño 148x104 mm) de entre finales del siglo XVI y principios del XVII. Está formado por 16 cuadernos —todos regulares, menos el primero y el último— por un total de 125 folios, más 2 de guarda delante y 2 detrás. La hoja de guarda inicial contiene firmas antiguas y algunas notas ilegibles. El manuscrito presenta una foliación moderna, en tinta roja hasta el folio 30 y, en negro, del 31 hasta el final. Comprende 70 composiciones —2 de ellas repetidas en dos ocasiones—, principalmente romances, villancicos y otros textos tradicionales, acompañados de unos pocos poemas en endecasílabos. Las composiciones son, en su mayoría, anónimas; sin embargo, poetas de primera y segunda fila, como Luis de Góngora, Lope de Vega, Liñán de Riaza y Vicente Espinel, están variadamente representados. Fue copiado por una sola mano, probablemente por un aficionado que realizó la pequeña colección para su disfrute personal. No se encuentran datos textuales o extratextuales que permitan contextualizar más su entorno de composición y primera circulación; no obstante, un par de italianismos y la presencia de algunas composiciones cuyos testimonios se encuentran exclusivamente en Italia hacen pensar que fueron redactados en territorio italiano.<sup>17</sup>

Aunque Miola (1899) dio noticia de este cancionerillo ya antes de la elaboración de su catálogo manuscrito, Foulché-Delbosc, quien ignoraba el dato, lo presentó un par de décadas más tarde (1925) como un hallazgo suyo.<sup>18</sup> Al existir una edición moderna muy reciente (Molinaro 2019), se remite a este trabajo para una reconstrucción de la historia textual del códice y un estudio del florilegio. En cambio, destacamos aquí la presencia de 15 composiciones que resultan ser *única* de este testimonio:<sup>19</sup>

15. De las composiciones enumeradas, mención aparte merece la estrofa de canción final, “Quien de carne vistiose blanca y pura”, por ser la única de asunto religioso.

16. En relación con esto, conviene precisar que, aunque se haya realizado un escrupuloso trabajo de *recensio* en los catálogos de las principales bibliotecas de España, América e Italia con fondos españoles, faltan catálogos completos de las bibliotecas romanas y napolitanas que podrían con bastante más probabilidad conservar otros testimonios de la circulación de esta poesía de ocasión.

17. Sobre la difusión y el cultivo de las formas tradicionales en Italia véanse las consideraciones generales de Garribba (2019) que acompañan un estudio puntual sobre algunas composiciones de circulación italiana atestiguadas en el ms. romano Corsini 625.

18. De ahí procede la duplicación de la entrada sobre el cancionero en el catálogo de Simón Díaz (1960-1973: IV, 68-69, núm. 73, y 146-147, núm. 174).

19. Conviene precisar que, en algunos casos, la cabeza de la composición está atestiguada tam-

- a) *Otra* [*romancillo*]: Madre, una serranal / de buen parecer (ff. 8r-10v)
- b) *Letrilla* [*canción en redondillas menores*]: En justas de amor, / señora, más quiero [glosa: Si el que fe mantiene] (ff. 15v-16r)
- c) *Otra* [*canción en redondillas*]: Ningún remedio hay tan bueno / para un duro corazón [glosa: Cuando un corazón es duro] (f. 18rv)
- d) *Letrilla* [*canción en redondillas menores*]: La del abanillo / calor tiene, madre [glosa: El pecho se abrasa] (ff. 22v-23v)
- e) *Romance*: Haciendo fiestas la corte / del gran rey Felipe d'Austria (ff. 23v-26v)
- f) *Letra* [*canción en redondillas*]: Carillo, a risa provoca / una nueva maravilla [glosa: Entrando una tarde a vella] (ff. 34v-36r)
- g) *Zarabanda* [*estribote*]: Teniendo de vos tal prenda / no hay prenda que a mí me prenda [glosa: La prenda que me dejastes] (ff. 35v-36r)
- h) *Otro* [*letrilla*]: Que con cuatro mil reparta / fortuna de su tesoro [glosa: Que haya fortuna tratado] (ff. 40r-41r)
- i) *Letrilla* [*canción en coplas castellanas*]: Vuestro dolor desigual / me diera mortal tormento (ff. 68v-70r)
- j) *Letrilla* [*romancillo con estribillo*]: Siendo libre, niña / ¿quién te cautivó? [glosa: Si lograste un tiempo] (ff. 79v-80v)
- k) *Letrilla*: No me aprovecharon, / madre, las hierbas [glosa: Amor arraigado] (ff. 80v-81v)
- l) *Letrilla*: Púsoseme el sol, / salíome la luna [glosa: Si el sol anochece] (ff. 99v-100r)
- m) *Otra* [*letrilla*]: ¡Alarga, morenica, el paso, / que me canso! [glosa: Tardáis tanto en remediar] (ff. 105v-106r)
- n) *Otra* [*romancillo*]: ¡Ay, memoria amarga, / dulce tesorera! (ff. 115v-116v)
- o) *Letrilla*: ¡Qué se le da a mi madre / de mis cabellos! [glosa: Si el amor se ofrece] (ff. 118v-119v)

Conforme a la línea predominante de la colección, estos textos con testimonio único están compuestos todos en metros tradicionales. En cuanto a los temas, hay mucha variedad, puesto que se oscila entre composiciones burlescas y festivas, poesía de tipo popular de voz femenina y poesía amorosa de raigambre cancioneril y trovadoresca, sin que falten las usuales contaminaciones entre formas cultas y populares, propias de la época.

Asimismo, señalamos que, en cuanto a las composiciones con más de un testimonio, el cancionero *Brancacciano* atestigua en muchos casos una versión textual no solo con lecciones singulares sino también con estrofas únicas. Entre ellas, hay que mencionar por lo menos el *Romance del Zaragozano* (“Por las

---

bién en otros testimonios, mientras que su glosa o, en general, el desarrollo estrófico, resulta ser testimonio único de este manuscrito *Brancacciano*.

montañas de Jaca”) —cuyas diferentes versiones fueron comentadas por primera vez por el profesor Caravaggi (1979) y que han sido objeto de un análisis más detenido en un trabajo muy reciente de Garribba (2021)— y el exitoso *Testamento de Celestina* (“Celestina, cuya fama”) del que el testimonio *Brancacciano* atestigua una conclusión alternativa a la que propone casi unánimemente la tradición textual del poema (Molinaro 2020).

### Ms. Branc. VI B 19. Un testimonio desconocido de poesía española

Para terminar, el ms. VI B 19 es, como anticipamos, solo en mínima parte un testimonio poético. Se trata de un grueso códice facticio de 444 folios de varios tamaños y procedencia. A las foliaciones particulares de algunos documentos se añade, en el margen superior derecho, una foliación que abarca secciones más extensas y que parece atestiguar diferentes fases de constitución del códice. Modernamente, se ha añadido una foliación unitaria a lápiz en el margen inferior izquierdo. El códice está protegido por tres hojas de guarda anteriores —las primeras dos son modernas, la tercera, antigua— con algunas colocaciones precedentes y unas breves notas en latín, y dos hojas posteriores, ambas modernas. Se conserva en muy mal estado. La encuadernación de los fascículos se ha deshecho casi por completo y es imposible determinar con precisión su constitución original. Coherentemente con la primera foliación, parece que se han perdido una treintena de folios iniciales. El deterioro del papel es tal que dificulta sensiblemente la lectura de algunos textos e incluso el simple acto de hojear las páginas.

El contenido del códice es misceláneo. Reúne variados documentos en italiano, latín o castellano, sobre todo de carácter político, jurídico e histórico, entre los cuales destacan algunas relaciones de sucesos de España y cartas y documentos que remiten al ambiente eclesiástico papal. Las grafías y la calidad de las hojas son muy distintas y parecen corresponder a un arco temporal muy amplio de redacción de los diferentes documentos incluidos. Sin embargo, considerando que las fechas más recientes apuntan a las primeras décadas del siglo XVII, es verosímil fechar en este periodo la confección material del conjunto, aunque no se pueda excluir que dicha operación se haya realizado en épocas sucesivas.

Probablemente por quedar en blanco los últimos folios del fascículo final (tamaño 280x200 mm), fueron utilizados para copiar en ellos algunos textos totalmente ajenos al contenido general del conjunto. Tras un par de recetas en italiano para curar el dolor de las diferentes partes de la cavidad oral (f. 441r) y un folio en blanco, con algunas notas (f. 442r), en las cuatro caras de los dos folios finales se encuentran algunas composiciones poéticas y dos breves relatos en prosa, todos en castellano menos una breve composición en un italiano muy corrompido (ff. 443r-444v). A cada uno de estos dos folios finales le corresponde una letra diferente. La primera mano perteneció a un copista ocasional y con una escasa o casi nula competencia literaria; además, a los muchos errores orto-

gráficos y de copia, hay que añadir la incapacidad absoluta de transcribir un texto en italiano (“Da poy cho soto yl ciel cosa non vidi”). Fue él quien, en una grafía muy densa y reducida, copió la mayoría de los textos: 8 composiciones, 6 en verso y 2 en prosa, dispuestas en dos o, incluso, en tres columnas. El segundo copista, en cambio, copió en el folio final, en una letra cursiva más grande y elegante, un solo texto en dos columnas.

Dejando para otra ocasión un estudio más detenido de este conjunto, cuya posición liminar y función de relleno —como anticipamos— han determinado que pasase desapercibido hasta hoy, me limitaré aquí a enumerar y describir brevemente las 9 composiciones:

- a) *Octavas* [*octavas reales*]: Tan alto es el favor y el bien que siento / de verme cual estoy tan bien perdido (f. 443ra)
- b) *Octava* [*octavas reales*]: ¿Por qué te tardas, ninfa, en darme muerte / si sin verte ha de ser fin de nuestra vida? (f. 443rb)
- c) [*redondillas*]: Yo me partí de Alicante /y en trece días de sorna (f. 443va)
- d) *Letras discretas* [*quintillas dobles*]: Paz amigos, paz hermanos, / paz hermanos, y no guerra (f. 443va)
- e) *Dicho gracioso en letra*. *Gracia Dey, coronista del rey don Felipe el primero de Castilla hallándolo muerto en Miraflores que venía de Flandes a España y le había ofrecido favor, como lo halló muerto al rey, púsole esta letra en su sepulcro* [*copla mixta*]: Flor de las flores florida, / de las flores la mejor (f. 443vb)
- f) *Soneto* [*tercetos*]: Da poy cho soto yl ciel cosa non vidi / estavil firma tuto exvigotito [*sic*] (f. 443vb)
- g) *Cuento* [*en prosa*]: Una dama tenía dos galanes... (f. 443vb)
- h) *Cuento* [*en prosa*]: Un portugués andaba muy enamorado... (f. 443vc)
- i) [*quintillas con primer verso quebrado*]: En una noche desierta /andábammos otro y yo (f. 444rv)

Los primeros dos textos llaman la atención, habida cuenta de que se trata de dos composiciones amorosas, respectivamente de Hernando de Acuña (“Tan alto es el favor y el bien que siento”) y de Vicente Espinel (“¿Por qué te tardas, ninfa, en darme muerte?”), que convierten el manuscrito *Branccacciano* en un nuevo testimonio de estos dos autores que estuvieron ambos de estancia en Italia (Labrador, Di Franco 2011a; Labrador, Di Franco 2011b: 18 y 271-272). Siguen tres composiciones de tema y metro diferentes: una canción de viaje de ambientación italiana en redondillas (“Yo me partí de Alicante”); una quintilla doble de exhortación colectiva a la paz cristiana (“Paz amigos, paz hermanos”) y un elogio fúnebre en una copla mixta novena con ocasión de la muerte del rey Felipe el Hermoso —acaecida el 25 de septiembre de 1506— (“Flor de las flores florida”), atribuido por la larga rúbrica a Pedro de Gracia Dei (¿1465?- c. 1530), genealogista, historiador y poeta vinculado a la corte castellana (Infantes, *en línea*; Mangas Navarro 2020 y 2021). De estos tres textos no se ha conseguido

encontrar otros testimonios. Mención aparte merece la copia extremadamente corrompida de la única composición en italiano, “Da poy cho soto yl ciel cosa non vidi”, ya que, encabezados por la impropia clasificación de “soneto”, se copian los tres primeros tercetos del *Trionfo dell’Eternità* de Petrarca. Dos pequeños cuentos en prosa de asunto erótico y carácter burlesco completan el primer folio. El primero de ellos, copiado en un espacio sobrante al lado de la hoja formando una tercera columna, resulta de difícil lectura debido a la encuadernación alta del folio. Sin embargo, su texto resulta de discreto interés, ya que constituye una versión con variantes de un cuentecillo folclórico acogido también en dos colecciones áureas de cuentos, el *Liber facetiarum* de Luis de Pinedo y los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo (Chevalier 1999: 229). Por último, el texto copiado a solas en el folio final (“En una noche desierta”) es un cuentecillo satírico-burlesco de asunto amoroso procedente del *Sermón de amores* (1542) de Cristóbal de Castillejo, cuya compleja tradición textual todavía no se ha fijado en una edición crítica (López del Castillo 2013: 11-22). Es posible que el copista extrapolara del largo y sabroso poema burlesco los versos de este apólogo de raíz tradicional, despojándolo así de la función probatoria que le había asignado el autor y devolviéndole, a cambio, su supuesta autonomía narrativa.<sup>20</sup> Suponiendo, por el contrario, que lo encontrase así en algún antígrafo, el testimonio *Brancacciano* atestiguaría una circulación independiente del cuentecillo de la que no hemos encontrado otros testimonios.

## Conclusiones

Quizás resulte algo superfluo intentar sacar unas conclusiones de un trabajo de este tipo, cuyo enfoque descriptivo y analítico se configura como más apropiado y útil cuanto más se amplía en los detalles y, tanto más, cuando el vínculo entre los códices considerados resulta, como en este caso, tan fortuito como lo es su destino final en un mismo lugar de conservación, después de vicisitudes evidentemente diferentes. De hecho, desde la perspectiva de las composiciones poéticas reseñadas, es evidente el interés que presentan al permitir añadir nuevos testimonios de composiciones ya conocidas —como, por ejemplo, en el caso de Paravicino, Hernando de Acuña y Espinel— o, en el caso de los textos de testimonio único, por enriquecer el corpus —en continua expansión reconstructiva— de la poesía áurea española.

Sin embargo, al considerar estos códices desde la óptica de conjuntos poéticos y tratando asimismo de aproximarlos entre ellos, es evidente que todos —aunque con las muchas diferencias que los separan— resultan acomunados por un mismo

**20.** El texto del relato se corresponde a los versos 1336-1419 de la edición moderna (Castillejo 2013), aunque proporcione algunas variantes.

intento o, mejor dicho, un mismo afán de pervivencia. Al mismo tiempo, ofrecen un abanico bastante variado y, por ende, muy significativo, de las diferentes facetas que esta poesía asumía en los círculos cortesanos y literarios del reino: una poesía que resonaba entre las paredes de cortes y palacios para celebrar y entretener; que surgía a menudo originada de una urgencia social y colectiva, hija de unos contextos y unas ocasiones precisas, que la vinculaban y, en gran parte, la agotaban. Una poesía que, por un lado, conformaba ramilletes para uso personal o para homenajear a algún personaje ilustre, llevados por unos aficionados en sus viajes fuera de España o confeccionados en cortes lejanas y, por el otro, expresaba la curiosidad, el interés y, en parte, la necesidad, de unos poetas e intelectuales locales que se acercaban a unas tradiciones a ellos ajenas, copiando, asimilando y emulando —con variadas finalidades de auto o heterocelebración— formas y ritmos en un idioma más o menos dominado. El resultado —quizás algo pleonástico, pero nunca banal— es una polifonía de voces, temas y formas que constituyen una pequeña muestra de ese fecundo intercambio literario y cultural que se consumó entre dos culturas que convivían en la Italia española de los virreyes (Civil, Gargano 2011; Toscano 2012).

### Índice de primeros versos

El índice solo incluye el primer verso de las composiciones poéticas en castellano copiadas en los tres manuscritos descritos arriba. Se prescinde, por tanto, de las composiciones en otros idiomas y de los textos en prosa. Entre paréntesis se señala la autoría —cuando la haya—, cierta o presunta, extraída de los propios testimonios *brancacciani* o de otras fuentes primarias y secundarias. Para facilitar la consulta del índice se ha adoptado un criterio de modernización gráfica completa y, por la misma razón, se han enmendado los errores evidentes y se han desarrollado las abreviaturas sin que conste en el texto.

- B1**    Branc. II A 12  
**B2**    Branc. V A 16  
**B3**    Branc. VI B 19

¡A la Mamora, militares cruces! (Góngora) **B1**, f. 84r  
 A la sombra de un aliso **B2**, ff. 89r-90v  
 A la vista de Tarifa (Góngora) **B2**, ff. 111v-112v  
 A los campos de Lepe, a las arenas (Góngora) **B1**, f. 281v  
 A ti, Venus, invoco solamente (Melchor de la Serna) **B2**, ff. 49r-54r  
 A vos digo, señor Tajo (Góngora) **B1**, ff. 225r-226r  
 Ahora que estoy de espacio (Góngora) **B1**, ff. 241v-244v  
 Ahora vuelvo a templaros (Lope de Vega) **B2**, ff. 1r-4v  
 Ahora, Tirsi, qu'el tiempo **B2**, f. 62rv

- Al alma sola que lo siente toca (Villamediana) **B1**, f. 4r  
 Al camino de Toledo (Liñán de Riaza) **B2**, ff. 60r-61v  
 Al campo salió, el estío (Góngora) **B1**, ff. 162v-163r  
 Al pie de un álamo negro (Góngora) **B1**, ff. 235r-237v  
 ¡Alarga, morenica, el paso! **B2**, ff. 105v-106r  
 Alegre porque moría (Liñán de Riaza) **B2**, ff. 36v-37v  
 Amarrado al duro banco (Góngora) **B1**, ff. 200v-201v  
 Amor, Amor, tu ley seguí inconstante (Villamediana) **B1**, f. 9r  
 Anacreonte español, no hay quien os tope (Góngora) **B1**, f. 81r  
 Antes que alguna caja luterana (Góngora) **B1**, f. 84v  
 Antiguo es el proverbio de los sabios **B1**, f. 391v  
 Aquel pajarillo **B2**, ff. 110v-111r  
 Aquel rayo de la guerra (Góngora) **B2**, ff. 29r-32r  
 Aquella bella aldeana **B2**, ff. 74v-75r  
 Aquí donde el valor del nombre ibero (Villamediana) **B1**, f. 55v  
 Aquí yace Castañuelo (Villamediana) **B1**, f. 48v  
 ¡Arriba! gritaban todos **B2**, ff. 67r-68r  
 Arrojose el mancebito (Góngora) **B1**, ff. 232v-235r  
 Aunque entiendo poco griego (Góngora) **B1**, ff. 227r-232v  
 Aunque ya para morir (Villamediana) **B1**, ff. 38r-45r  
 ¡Ay, memoria amarga! **B2**, ff. 115v-116v  
 ¡Ayer deidad humana, hoy poca tierra! (Góngora) **B1**, f. 284r  
 Bella pastorcica **B2**, f. 59rv  
 Bien dispuesta madera en nueva traza (Góngora) **B1**, f. 87v  
 Bien haya aquel que no cura (Liñán de Riaza) **B2**, ff. 44v-48v  
 Bien pensara quien me oyere (Lupercio Leonardo de Argensola) **B2**, ff. 63r-64v  
 Bien tú deciste [*sic*] amores que maldita **B1**, f. 387r  
 Buscando siempre lo que nunca hallo (Villamediana) **B1**, f. 7r  
 Cantemos a la gineta (Góngora) **B1**, f. 90rv  
 Carillo, a risa provoca **B2**, ff. 34v-35r  
 Castillo de San Cervantes (Góngora) **B1**, ff. 172r-174v  
 Celestina, cuya fama (Liñán de Riaza) **B2**, ff. 91r-95v  
 Cercado de ciprés la clara frente (Giacinto Ruggiero) **B1**, f. 330r  
 Cierta opositor, si no (Góngora) **B1**, ff. 90v-91r  
 Cisnes de Guadiana y sus riberas (Góngora) **B1**, f. 283r  
 Cloris, el más bello grano (Góngora) **B1**, ff. 158r-159v  
 Como supe de mí solo perderme (Villamediana) **B1**, f. 54r  
 Con la estafeta pasada (Góngora) **B1**, f. 101v  
 Con mucha llaneza trata (Góngora) **B1**, f. 102v  
 Con poca luz y menos disciplina (Góngora) **B1**, f. 81v  
 Con tal fuerza en mi daño concertados (Villamediana) **B1**, f. 6r  
 Contando estaban sus rayos (Góngora) **B1**, ff. 164v-166r  
 Contradición, razón y entendimiento (Villamediana) **B1**, f. 52r

- Corona de Ayamonte, honor del día (Góngora) **B1**, ff. 282v-283r  
 Criábase el Albanés (Góngora) **B1**, ff. 199r-200v  
 Cruz pide y niega infiel (Villamediana) **B1**, ff. 45v-46r  
 Cual toro a sacrificio dedicado **B1**, f. 284v  
 ¡Cuán venerables que son! (Góngora) **B1**, ff. 99v-100v  
 Cuando el furor del iracundo Marte (Villamediana) **B1**, f. 52v  
 Cuando la rosada Aurora (Góngora) **B1**, ff. 203r-206v  
 Cuando las veloces yeguas **B2**, ff. 107r-108v  
 Cuando Menga quiere a Blas (Villamediana) **B1**, ff. 12r-14r  
 Cuando por ciegos pasos ha llegado (Villamediana) **B1**, f. 53v  
 ¡Cuántos silbos, cuántas voces! (Góngora) **B1**, ff. 163r-164v  
 Cuatro o seis desnudos hombros (Góngora) **B1**, ff. 159v-160v  
 Culpa, puedo la tener (Villamediana) **B1**, ff. 32v-33v  
 De aquella montaña al ceño (Paravicino) **B1**, ff. 288r-293r  
 De engañosas quimeras alimento (Villamediana) **B1**, f. 50v  
 De humildes padres hija, en pobres paños (Góngora) **B1**, f. 85v  
 De la armada de su rey (Góngora) **B2**, ff. 100v-101r  
 De la arrugada corteza **B2**, ff. 16v-17v; 103r-104r  
 De la semilla, caída (Góngora) **B1**, ff. 266v-269r  
 De puños de hierro ayer (Góngora) **B1**, f. 102v  
 De un daño no merecido (Villamediana) **B1**, ff. 33v-34r  
 De un monte en los senos, donde (Góngora) **B1**, ff. 277v-278v  
 De un toro mal ofendido (Villamediana) **B1**, f. 285r  
 Dejé las damas, cuyo flaco yerro (Góngora) **B1**, f. 82r  
 Del león, que en la Silva apenas cabe (Góngora) **B1**, f. 280v  
 Desde Sansueña a Paris (Góngora) **B1**, ff. 215r-218v  
 Después que de Partenope famosa **B1**, f. 380r  
 Despuntado he mil agujas (Góngora) **B1**, ff. 238r-239v  
 Diez años vivió Belerma (Góngora) **B1**, ff. 252r-255v  
 Divino Griego, con tu obrar no admira (Paravicino) **B1**, f. 286v  
 Domingo, por la mañana **B2**, ff. 117r-118r  
 Don grande y singular fue que del cielo **B1**, f. 509r  
 Donde espumoso el mar siciliano (Góngora) **B1**, ff. 70v-80v  
 Doña Blanca está en Sidonia **B2**, ff. 33v-34r  
 Dos conejos, prima mía (Góngora) **B1**, f. 104r  
 Duélete de esa puente, Manzanares (Góngora) **B1**, f. 87r  
 Dulce Filis, si me esperas (Lope de Vega) **B2**, f. 70rv  
 Dura, pensamiento **B2**, ff. 106r-107r  
 El aspeza qu'el rigor del cielo (Espinel) **B2**, f. 125r  
 El contrario destino que me aparta (Villamediana) **B1**, ff. 34r-37v  
 El hombre que desea cercar su frente **B1**, f. 400v  
 El lienzo que me habéis dado (Góngora) **B1**, f. 103v  
 El que más amaba, madre **B2**, f. 124rv

- El roto arnés y la invencible espada (Villamediana) **B1**, f. 53r  
 El tiempo y la razón piden olvido (Villamediana) **B1**, ff. 17v-21v  
 En dos lucientes estrellas (Góngora) **B1**, ff. 198v-199r  
 En el baile del ejido (Góngora) **B1**, ff. 167v-168v  
 En el más soberbio monte (Lope de Vega) **B2**, ff. 82r-83r  
 En fin, vuestra seña fue (Villamediana) **B1**, f. 45v  
 En hábito de ladrón (Góngora) **B1**, f. 92r  
 En justas de amor **B2**, ff. 15v-16r  
 En la pedregosa orilla (Góngora) **B1**, ff. 260r-261v  
 En los pinares de Júcar (Góngora) **B1**, ff. 166r-167v  
 En medios tan peligrosos (Villamediana) **B1**, ff. 29r-30v  
 En su balcón una dama (Góngora) **B2**, ff. 21v-22v  
 En tanto que mis vacas (Góngora) **B1**, ff. 174v-175v  
 En trescientas santas Claras (Góngora) **B1**, f. 92v  
 En un pastoral albergue (Góngora) **B1**, ff. 155r-158r  
 En una fortaleza preso queda (Góngora) **B1**, f. 82v  
 En una noche desierta (Castillejo) **B3**, f. 444rv  
 En vez de acero bruñido (Góngora) **B1**, f. 101v  
 En vez de las Helíades, ahora (Góngora) **B1**, ff. 279v-280r  
 Ensílleme el asno rucio (Góngora) **B1**, ff. 258r-259v  
 Éntrase el mar por un arroyo breve (Góngora) **B1**, ff. 132v-154r  
 Envidioso que tantos (Juan de Salinas) **B1**, ff. 308r-316v  
 Érase una vieja (Góngora) **B1**, f. 226rv  
 Erigió a Julio simulacros Roma (Aguilar y Prado) **B1**, f. 285v  
 Es la sabiduría nombrada sal (Giacinto Ruggiero) **B1**, f. 504r  
 Esa palma es, niña bella (Góngora) **B1**, f. 93r  
 Esperando están la rosa (Góngora) **B1**, ff. 178v-181r  
 Esperanza, qué procuras (Villamediana) **B1**, ff. 23v-26v  
 Esta bayeta forrada (Góngora) **B1**, f. 277v  
 Esta flecha de amor con que atraviesa (Villamediana) **B1**, f. 50r  
 Esta imaginación que, presumida (Villamediana) **B1**, f. 51r  
 Estas ansias de amor tan oficiosas (Villamediana) **B1**, f. 6v  
 Estas lágrimas culpadas (Villamediana) **B1**, ff. 14v-16r  
 Estas lágrimas, tristes compañeras (Villamediana) **B1**, f. 7v  
 Estas quejas de amor que, si a decillas (Villamediana) **B1**, f. 54v  
 Este fuego de amor que nunca muerto (Villamediana) **B1**, f. 51v  
 Estos hijos de amor mal conocidos (Villamediana) **B1**, f. 2v  
 Estos mis imposibles adorados (Villamediana) **B1**, f. 1v  
 Flechando vi, con rigor (Góngora) **B1**, ff. 271v-272v  
 Flor de las flores florida (Gracia Dei) **B3**, f. 4443v  
 Frescos aircillos (Góngora) **B1**, ff. 168v-171r  
 Galanes y caballeros **B2**, ff. 54v-56r  
 Grandes, más que elefantes y que abadas (Góngora) **B1**, f. 86r

- Haciendo fiestas la corte **B2**, ff. 23v-26v  
 Hado cruel, señora, me ha traído (Villamediana) **B1**, f. 3v  
 Hanme dicho, hermanas (Góngora) **B1**, ff. 246v-252r  
 Hazme, niña, un ramillete **B2**, ff. 11r-12v  
 Hermana Marica (Góngora) **B1**, ff. 263r-264v  
 Horas en llorar gastadas (Villamediana) **B1**, f. 17rv  
 Ícaro de bayeta, si de pino (Góngora) **B1**, f. 82v  
 Ilustre ciudad famosa (Góngora) **B1**, ff. 183v-189v  
 Inexpuñable roca, cuya altura (Villamediana) **B1**, f. 32r  
 Jabalina, señor, con diestra airada (Rinaldo Cicconi) **B1**, f. 346r  
 Jilguerillo mío **B2**, ff. 101v-102v  
 Jorge: pues que preso estáis (Villamediana) **B1**, f. 46r  
 Junto a esta laguna **B2**, ff. 73r-74r  
 Jura Pisuerga, a fe de caballero (Góngora) **B1**, f. 87v  
 La del abanillo **B2**, ff. 22v-23v  
 La del escribano (Juan de Salinas) **B2**, ff. 121v-123v  
 La desgracia del forzado (Góngora) **B1**, ff. 201v-202v  
 La más bella niña (Góngora) **B2**, ff. 39r-40r  
 La que ya fue de las aves (Góngora) **B1**, ff. 276v-277v  
 Larache, aquel africano (Góngora) **B1**, ff. 100v-101r  
 Las aguas de Carrión (Góngora) **B1**, f. 178rv  
 Las no piadosas martas ya te pones (Góngora) **B1**, f. 88r  
 Levantando blanca espuma (Góngora) **B1**, ff. 196v-197v  
 Limpio señor, que desde nace el día (Giacinto Ruggiero) **B1**, f. 500r  
 Llegué a este Monte fuerte, coronado (Góngora) **B1**, f. 281rv  
 Llegué a Valladolid; registré luego (Góngora) **B1**, f. 86r  
 Los edictos con imperio (Góngora) **B1**, f. 92r  
 Los montes que el pie se lavan (Góngora) **B1**, ff. 176v-178r  
 Los ojos negros no son (Villamediana) **B1**, f. 49r  
 Madre, la mi madre **B2**, ff. 109r-110r; 119v-121r  
 Madre, una serrana **B2**, ff. 8r-10v  
 ¡Mal hayan mis ojos! **B2**, ff. 75v-77r  
 Marco de plata excelente (Góngora) **B1**, f. 103r  
 Memorias de mi bien, si por venganzas (Villamediana) **B1**, f. 4v  
 Menguilla, la siempre bella (Góngora) **B1**, ff. 269r-271v  
 Mientras Corinto, en lágrimas deshecho (Góngora) **B1**, f. 83v  
 Mil veces afrentado en la vida (Villamediana) **B1**, f. 2r  
 Milagros en quien solo están de asiento (Villamediana) **B1**, f. 10v  
 Moriste, ninfa bella (Góngora) **B1**, ff. 264v-266r  
 Muerte, si te das tal prisa (Catalina Zamudio) **B2**, ff. 71r-73r  
 Murmuraban los rocines (Góngora) **B1**, ff. 210v-215r  
 Musa que sopla y no inspira (Góngora) **B1**, ff. 88v-89r  
 Musas, si la pluma mía (Góngora) **B1**, ff. 94v-96v

- Ningún remedio hay tan bueno **B2**, f. 18rv  
 Niña, acuérdate de mí **B2**, f. 65rv  
 Niña, pues en papo chico (Villamediana) **B1**, f. 49rv  
 No de extingüible luz comunes ceras (Villamediana) **B1**, f. 55r  
 No es alivio de un cuidado (Villamediana) **B1**, ff. 21v-23v  
 No me aprovecharon **B2**, ff. 80v-81v; 104v-105v  
 ¿No me bastaba el peligro? (Góngora) **B1**, ff. 192v-193v  
 No me pidáis más, hermanas (Góngora) **B1**, f. 104v  
 No os diremos, como al Cid (Góngora) **B1**, ff. 273v-276v  
 No quiero más amor vano **B2**, ff. 19r-20v  
 No sigas a Silvia, Bras **B2**, ff. 37v-38v  
 No sois, aunque en edad de cuatro sietes (Góngora) **B1**, f. 84v  
 No vengo a pedir silencio (Góngora) **B1**, ff. 181r-183v  
 Noble desengaño (Góngora) **B1**, ff. 255v-258r  
 Noble desengaño (Góngora) **B2**, ff. 41r-44v  
 Nobles esposos, que por dulce y santo **B1**, f. 379v  
 Ofensas son, señora, las que veo (Villamediana) **B1**, f. 1r  
 ¡Oh cuán bien avisa Alcino! (Góngora) **B1**, ff. 171v-172r  
 ¡Oh de alto valor, de virtud rara! (Góngora) **B1**, f. 280r  
 ¡Oh montañas de Galia! (Góngora) **B1**, ff. 93v-94v  
 ¡Oh qué malquisto con Esgueva quedo! (Góngora) **B1**, f. 88r  
 ¡Oh, volador dichoso que llegaste! (Villamediana) **B1**, f. 9v  
 Olvideme de mí si te olvidare (Villamediana) **B1**, ff. 26v-28v  
 Pasos de un peregrino son, errante (Góngora) **B1**, ff. 107r-132r  
 Pastor que en la vega llana (Góngora) **B1**, f. 103r  
 Paz amigos, paz hermanos **B3**, f. 443v  
 Pensé, señor, que un rejón (Góngora) **B1**, f. 101r  
 Pintado he visto al Amor (Góngora) **B1**, ff. 272v-273r  
 Por arrimo su albornoz (Liñán de Riaza) **B2**, ff. 97v-99r  
 Por la estafeta he sabido (Góngora) **B1**, f. 89rv  
 Por las montañas de Jaca (Lupercio Leonardo de Argensola) **B2**, ff. 86r-88v  
 Por tu vida, Lopillo, que me borres (Góngora) **B1**, f. 81v  
 ¿Porqué te tardas, ninfa, en darme muerte? (Espinel) **B3**, f. 443r  
 Presentado es el menudo (Góngora) **B1**, f. 103v  
 Publicose por España (Jiménez de Enciso) **B1**, ff. 293v-300v  
 Puede tanto la elección (Villamediana) **B1**, f. 31rv  
 Pues es lunes con que empieza (Góngora) **B1**, f. 91rv  
 Pues ya con salud aceta (Villamediana) **B1**, ff. 49v-50r  
 Púsose el sol **B2**, ff. 99v-100r  
 ¿Qué cantaremos ahora? (Góngora) **B1**, ff. 104v-105v  
 ¿Qué con cuatro mil reparta! **B2**, ff. 40r-41r  
 ¿Qué es, hombre o mujer, lo que han colgado? (Góngora) **B1**, f. 83v  
 ¿Qué fin tan imposible es el que sigo? (Villamediana) **B1**, f. 8v

- ¡Qué necio que era yo, Antonio! (Góngora) **B1**, ff. 193v-196r  
 ¡Qué se le da a mi madre! **B2**, ff. 118v-119v  
 Que se nos va la pascua, mozas (Góngora) **B1**, ff. 261v-262v  
 Quien de carne vistiose blanca y pura **B1**, f. 510r  
 ¿Quién es aquel caballero? (Góngora) **B1**, ff. 218v-220v  
 ¿Quién quiere un mozo galán y dispuesto? **B2**, ff. 56v-57v  
 Recibid ambas a dos (Góngora) **B1**, f. 104r  
 Regalando el tierno vello **B2**, ff. 65v-66v  
 Riñón con Juanilla (Liñán de Rianza) **B2**, ff. 26v-28v  
 Rogáselo, madre **B2**, ff. 113r-115r  
 Royendo sí, mas no tanto (Góngora) **B1**, f. 92v  
 Sabio señor bien monte sois silvano **B1**, f. 505r  
 Sacro pastor de pueblos, que, en florida (Góngora) **B1**, f. 280v  
 Saliéndome estotro día (Góngora) **B1**, ff. 220r-221v  
 Según vuelan por el agua (Góngora) **B1**, ff. 161r-162v  
 Segundas plumas son, oh lector, cuantas (Góngora) **B1**, f. 279rv  
 Senteme a las riberas de un bufete (Góngora) **B1**, f. 83r  
 Señora doña María (Juan de Salinas) **B2**, ff. 4v-8r  
 Señora doña puente Segoviana (Góngora) **B1**, f. 87r  
 Señora, por buena suerte (Villamediana) **B1**, ff. 16r-17r  
 Señora, yo me despido (Padilla) **B2**, ff. 96r-97v  
 Señores Académicos, mi mula (Góngora) **B1**, f. 84r  
 Servía en Orán al rey (Góngora) **B2**, ff. 12v-15v  
 Si arrebatado merecí algún día (Góngora) **B1**, ff. 57r-70r  
 Si de amor te dicen **B2**, ff. 32v-33v  
 Si de tu alcaide Caifás (Villamediana) **B1**, ff. 46v-48v  
 Si el señor almirante es necio y ruin (Villamediana) **B1**, f. 285[286]r  
 Si las damas de la Corte (Góngora) **B2**, f. 58rv  
 Si vos queréis que solo satisfaga (Villamediana) **B1**, f. 8r  
 Siendo libre, niña **B2**, ff. 79v-80v  
 Sin Leda y sin esperanza (Góngora) **B1**, ff. 197v-198v  
 Sobre los tres hijos muertos **B2**, ff. 83v-85v  
 Sobre unas altas rocas (Góngora) **B1**, ff. 175v-176v  
 Son celos un temor apasionado (Villamediana) **B1**, f. 3r  
 ¿Son de Tolú, o son de Puerto Rico? (Góngora) **B1**, f. 85r  
 Soror don Juan, ayer cilicio y jerga (Góngora) **B1**, f. 83r  
 Sotés, así os guarde Dios (Góngora) **B1**, ff. 89v-90r  
 Su remedio en el ausencia **B2**, ff. 77v-79v  
 Tan alto es el favor y el bien que siento (Acuña) **B3**, f. 443r  
 Tan peligroso y nuevo es el camino (Villamediana) **B1**, f. 10r  
 Temo tanto los serenos (Góngora) **B1**, ff. 240r-241v  
 Ten, Amor, el arco quedo **B2**, ff. 20v-21r  
 Tendiendo sus blancos paños (Góngora) **B1**, ff. 189v-192v

- Tenemos un doctorando (Góngora) **B1**, ff. 207r-210v  
 Téngoos, señora Tela, gran mancilla (Góngora) **B1**, f. 86v  
 Teniendo de vos tal prenda **B2**, ff. 35v-36r  
 Terneras cuyas borlas magistrales (Góngora) **B1**, f. 81r  
 Trepan los gitanos (Góngora) **B1**, ff. 221v-225r  
 Triste pisa, y afligido (Góngora) **B1**, ff. 244v-246r  
 Trompa de sueño eterno y milagroso **B1**, f. 381v  
 Truena el cielo, y al momento (Góngora) **B1**, f. 102r  
 Tú, que de Agosto en acordada lira (Villamediana) **B1**, f. 5r  
 Una moza de Alcobendas (Góngora) **B1**, f. 93v  
 Valladolid, de lágrimas sois valle (Góngora) **B1**, f. 85v  
 Valle en quien otro tiempo mi deseo (Villamediana) **B1**, f. 5v  
 Vasallos, los más leales (Jiménez de Enciso) **B1**, ff. 301r-307v  
 Velero bosque, de árboles poblado (Góngora) **B1**, f. 282rv  
 Vencidas de los montes Marianos (Góngora) **B1**, f. 282r  
 Vimo, señora Lopa, su epopeia (Góngora) **B1**, f. 82r  
 Vive en este volumen el, que yace (Góngora) **B1**, f. 279r  
 ¿Vos sois Valladolid? ¿Vos sois el valle? (Góngora) **B1**, f. 86v  
 Vuesa majestad me ahorque **B2**, f. 125v  
 Vuestro dolor desigual **B2**, ff. 68v-70r  
 Ya de mi dulce instrumento (Góngora) **B1**, ff. 97r-99r  
 Ya descendían del cielo amigo y claro **B1**, f. 379r  
 Ya que al de bajal te agrada (Góngora) **B1**, f. 102r  
 Yace debajo de esta piedra fría (Góngora) **B1**, f. 85r  
 Yo en justa injusta expuesto a la sentencia (Góngora) **B1**, f. 80v  
 Yo me partí de Alicante **B3**, f. 443v

## Bibliografía

- ALDIMARI, Biagio, *Historia genealogica della famiglia Carafa, scritta dal regio signore consigliere don Biagio Aldimari*, Nápoles, Antonio Bulifon, 1691, 3 vols.
- Applausi poetici alle glorie della signora Leonora Barone, in Bracciano*, 1639.
- BERTINI, Giovanni Maria, y Cesare ACUTIS, *La romanza spagnola in Italia*, Turín, Giappichelli, 1970.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, “La poesía española en los manuscritos de la Biblioteca Nazionale di Napoli: noticias y textos”, en Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta (eds.), *Docta y Sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2019, pp. 145-166.
- CARAVAGGI, Giovanni, “Il romance del Zaragozano, secondo il *cancionerillo* inedito della Biblioteca dell’Accademia dei Lincei”, en Franco Alessio, Angelo Stella (eds.), *Ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, Milán, Il Saggiatore, 1979, pp. 195-210.
- CASTALDO, Daria (ed.), “*Hay una flor que con el Alba nace*”. *Il Canzoniere ms. XVII. 30 della Biblioteca Nazionale di Napoli (Testi spagnoli)*, Pisa, ETS, 2019.
- CASTALDO, Daria, “‘Los acentos / de la graciosa Arдания’. Cantar a la spagnola en la corte virreinal del V duque de Alba”, *Etudes Epistémè*, núm. 39 (2021), en línea, <<https://doi.org/10.4000/episteme.10035>>.
- CASTILLEJO, Cristóbal de, *Sermón de amores*, ed. David López del Castillo, More Than Books, 2013.
- CERDÁN, Francis, “La pasión según fray Hortensio (Paravicino entre San Ignacio de Loyola y El Greco)”, *Criticón*, núm. 5 (1978), pp. 1-27.
- CHEVALIER, Maxime, *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1999.
- CIRILLO, Teresa, “*Valente Ercilla, mandami un sonetto*”. *Rime in lode di Giovanna Castriota*, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1989.
- CIVIL, Pierre, Antonio GARGANO, Matteo PALUMBO, Encarnación SÁNCHEZ GARCÍA, *Fra Italia e Spagna. Napoli crocevia di culture durante il vicereame*, Nápoles, Liguori, 2011.
- CROCE, Benedetto, “Italiani che scrissero in ispagnuolo nel Cinque e Seicento”, en Benedetto Croce, *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, Laterza, 1953, 4 vols., I, pp. 440-450.
- FABRIS, Francesco, y Ambrogino CARACCILO, *La genealogia della famiglia Caracciolo*, Nápoles, 1966.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, “Romancero de la Biblioteca Brancacciana”, *Revue Hispanique*, LXV (1925), pp. 345-396.
- GARRIBBA, Manuela Aviva, “Textos de difusión italiana en el Ms. Corsini 625”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, núm. 8 (2019), pp. 107-127.

- GARRIBBA, Manuela Aviva, “El romance *Por las montañas de Jaca* en el Ms. Corsini 625”, *Cultura Neolatina*, LXXXI, 1-2 (2021), pp. 113-145.
- INFANTES, Víctor, “Pedro de Gracia Dei”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, en línea, <<https://dbe.rah.es/biografias/73484/pedro-de-gracia-dei>>.
- LABRADOR, José J., y Ralph A. DI FRANCO, “Hernando de Acuña. Transmisión manuscrita e impresa”, en Gregorio Cabello Porras, Soledad Pérez-Abadín Barro (eds.), *Huir procuro el encarecimiento. La poesía de Hernando de Acuña*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011a, pp. 21-41.
- LABRADOR, José J., y Ralph A. DI FRANCO (eds.), *Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del s. XVI (Ms. B90-VI-08 de la Biblioteca Bartolomé March)*, con unos estudios de Álvaro Alonso, J. Ignacio Diez, Christopher Maurer y Juan Montero, México, Frente de Afirmación Hispánica, 2011b.
- LEFÈVRE, Matteo, “Lingua spagnola e italiana a confronto nelle antologie poetiche del secondo Cinquecento. Note su alcuni sonetti in castigliano di autori italiani nel Tempio per Giovanna d’Aragona (1555) e nelle Rime et versi per Giovanna Castriota Carafa (1585)”, *Philologia Hispalensis*, núm. 19 (2005), pp. 51-71.
- LÓPEZ DEL CASTILLO, David, *Introducción*, en Cristóbal de Castillejo, *Sermón de amores*, ed. David López del Castillo, More Than Books, 2013.
- MANGAS NAVARRO, Natalia Anaís, “La figura de Pedro de Gracia Dei: un bosquejo biográfico”, *Estudios Románicos*, núm. 29 (2020), pp. 297-318.
- MANGAS NAVARRO, Natalia Anaís, “Los testimonios de la obra poética de Pedro de Gracia Dei: cronología y catálogo”, *Criticón*, núm. 141 (2021), pp. 81-105.
- MARTÍN ORTEGA, Alejandro, *Pedro Vergel: alguacil de Casa y Corte de su Majestad*, Madrid, 1965.
- MARTINI, Emidio, y María ORTIZ, *Inventario de’ manoscritti della R. Biblioteca Nazionale di Napoli*, 1915-1918.
- MAYLENDER, Michele, *Storia delle Accademie d’Italia*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1926-1930, 5 vols.
- MELE, Eugenio, y Adolfo BONILLA Y SAN MARTÍN, *Un cancionero del siglo XVII. Descripción y poesías inéditas*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1925.
- MIOLA, Alfonso, *Notizie di manoscritti neolatini: mss. francesi, provenzali, spagnuoli, catalani e portoghesi della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Nápoles, Federigo Furchheim, 1895.
- MIOLA, Alfonso (ed.), “Un cancionero manuscrito brancacciano”, en Juan Valera (ed.), *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado: estudios de erudición española*, Madrid, Librería General de V. Suarez, 1899, 2 vols., II, pp. 683-692.

- MIOLA, Alfonso, *Catalogo topografico descrittivo dei Manoscritti della Biblioteca Brancacciana*, Nápoles, 1899-1900, 3 vols. (catálogo manuscrito).
- MIOLA, Alfonso, *Catalogo topografico-descrittivo dei manoscritti della R. Biblioteca Brancacciana di Napoli*, Nápoles, Lubrano, 1918, I (mss. I A 1 - II A 10).
- MOLINARO, Antonietta (ed.), *Il "Cancionero" ms. brancacciano V A 16 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Pisa, ETS, 2019.
- MOLINARO, Antonietta, "Poetas áureos y sus textos en el cancionero ms. *brancacciano V A 16*: Lope, Góngora, Catalina de Zamudio y Liñán de Rianza (con una nota final sobre el *Testamento de Celestina*)", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, núm. 23 (2020), pp. 9-31.
- PARAVICINO, fray Hortensio Félix, *Obras póstumas, divinas y humanas de don Félix de Arteaga*, ed. Francisco Javier Sedeño Rodríguez y J. Miguel Serrano de la Torre, Málaga, Universidad de Málaga, 2002.
- REGINA, Vincenzo, *Le chiese di Napoli*, Roma, Newton Compton, 2004.
- SALINAS, Juan de, *Poesías humanas*, ed. Hery Bonneville, Madrid, Castalia, 1987.
- SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1960-1973, 16 vols.
- TASSIS, conde de Villamediana, Juan de, *Poesía impresa completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990.
- Teatro delle glorie: Il teatro delle glorie della Signora Adriana Basile alla virtù di lei dalle Cetre degli Ansioni di questo secolo fabricato, in Venetia et ristampato in Napoli, 1628.*
- TOSCANO, Tobia R., "Tra corti e campi di battaglia: Alfonso d'Avalos, Luigi Tansillo e le affinità elettive tra petrarchisti napoletani e spagnoli", *e-Spania*, núm. 13 (2012), en línea, <<https://journals.openedition.org/e-spania/21383>>.
- TROMBETTA, Vincenzo, *Storia e cultura delle biblioteche napoletane. Librerie private, istituzioni francesi e borboniche, strutture postunitarie*, Nápoles, Vivarium, 2002.
- VOLPI, Caterina, "Salvator Rosa e il cardinale Francesco Maria Brancaccio tra Napoli, Roma e Firenze", *Storia dell'arte*, núm. 112 (2005), pp. 119-148.





# “Le mie vere academie e le mie scole”.

## Luigi Tansillo poeta dei Toledo

**Rossano Pestarino**

Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Pavia  
rossano.pestarino@unipv.it

Recepción: 08/05/2022, Aceptación: 31/10/2022, Publicación: 31/12/2022

### Resumen

*“Mis verdaderas academias y mis escuelas”*: Luigi Tansillo poeta de los Toledo. El ensayo trata de la relación entre Luigi Tansillo y sus mecenas españoles, el virrey Pedro de Toledo y su hijo García, como se muestra en las rimas del poeta a través de diferentes épocas y acontecimientos, con el objetivo de ilustrar la peculiar franqueza que el poeta se consideraba autorizado a usar con ellos, claramente dentro de los límites y de las reglas de la poesía encomiástica y celebratoria.

### Palabras clave

Luigi Tansillo; Pedro de Toledo; García de Toledo; poesía encomiástica; poesía petrarquista napolitana del siglo XVI.

### Abstract

*English Title*. “My actual academies and my schools”: Luigi Tansillo poet of the Toledo family.

The essay deals with the relationship between Luigi Tansillo and his Spanish patrons, Viceroy Pedro de Toledo and his son García, as shown in the poet’s *rime* through different times and events, focusing on the peculiarly open and frank approach that the poet deemed himself free to use with them, obviously within the boundaries of encomiastic and celebratory poetry.

### Keywords

Luigi Tansillo; Pedro de Toledo; García de Toledo; encomiastic poetry; Neapolitan Petrarchistic poetry of the XVIIth century.

È noto a tutti il ritratto di Luigi Tansillo, gentiluomo della piccola nobiltà provinciale, di ascendenza nolana per parte di padre, che fu per la miglior parte della sua giovinezza poeta-soldato, o forse meglio soldato-poeta, e a tutti gli effetti poeta-cortigiano, stipendiato della corte del viceré don Pedro de Toledo per il suo ruolo di “continuo”: un impegno che richiedeva, oltre alla residenza a corte, anche la partecipazione alle imprese militari, di terra e di mare. Altrettanto noto è quanto questa dimensione, in particolare quella della navigazione, sia fondamentale nell’opera tansilliana, nelle sue varie forme e registri.<sup>1</sup> Essa permea infatti non solo la poesia amorosa di stampo petrarchista, ma anche quella di elogio cortigiano indirizzata ai patroni (come ad esempio nello splendido *propempticon* di *Rime* 245), o, ancora, i molti passi dei *Capitoli giocosi e satirici* dove il poeta traccia spesso un vero e proprio diario dei suoi viaggi per mare sulla galea del figlio del viceré, don García; o ancora, quella vera e propria gemma che sono le stanze indirizzate nel 1540 a Bernardino Martirano, una sorta di *sermo* oraziano-bernesco in ottave con forti contaminazioni da altri registri, *in primis* quello della lirica amorosa ma anche quello encomiastico, nell’elogio congiunto di García e di Pedro (basti citare, per il viceré, in rapporto a Carlo V, il paragone conclusivo con Ercole che sostiene il cielo per Atlante che tanta ironia suscitò in Francesco Flamini commentatore delle *Stanze*).<sup>2</sup>

Poeta-cortigiano significa anche e soprattutto poeta celebrativo: e anche in questo senso Tansillo soddisfa egregiamente al suo ruolo, essendo autore di un cospicuo numero di rime ascrivibili al genere (ma anche qui, ancora una volta, si dovrebbero citare almeno le ottave dell’altro poemetto, le *Stanze al viceré Toledo*, noto con il nome di *Clorida*, poemetto encomiastico anche se genialmente aperto a moltissime suggestioni di vario genere). La poesia celebrativa di Tansillo, intendendo in questo senso primariamente la lirica strettamente intesa, è molto vasta ma tutto sommato rimane in gran parte inedita durante la vita del poeta (ma il discorso non è diverso ad esempio per i *Capitoli giocosi e satirici* in terza rima, che pure tanto spesso si risolvono nella lode del viceré).<sup>3</sup> Questo è già un primo elemento di valutazione importante, non sconosciuto ai precedenti editori delle liriche del poeta, ma che la nuova edizione critica delle *Rime* diretta da Tobia Toscano ha messo in luce finalmente in maniera inequivocabile, rico-

1. Afribo (1994).

2. Tansillo, *L’egloga e i poemetti*, a cura di Flamini: in particolare, per il luogo citato, riferito all’ottava ultima del poemetto, si veda la nota di Flamini (1893: 112-113): “Troppo esigua parte del ‘gran pondo’ di Carlo V sosteneva il marchese di Villafranca, perché gli si potesse adattare alle spalle, insieme con la volta del cielo, anche la pelle leonina dell’eroe di Tirinto. Quasi diresti, a sentire il Tansillo, il potentissimo sovrano esser lui, don Pietro; il quale ‘a tante genti dà legge’, e dal poeta è ‘adorato’. Ma, d’altra parte, che splendore di metafora, degna d’un grande di Spagna! Cortigiano, il Tansillo non ignorava l’arte del *gradire*”. Lo stesso *corpus* presente in Tansillo, *L’egloga e i poemetti*, a cura di Flamini, è ora edito criticamente e commentato in Tansillo, *L’egloga e i poemetti*, a cura di Toscano, Boccia, Pestarino, a cui si farà sempre riferimento per le citazioni.

3. Si veda ora Tansillo, *Capitoli giocosi e satirici*.

struendo le varie fisionomie testuali nelle quali Tansillo venne raccogliendo le proprie rime, in forma manoscritta, in diversi momenti della sua vita.<sup>4</sup> Ad esempio si potrebbe pensare alla piccola, selezionatissima raccolta per Ruy Gómez de Silva, del 1555, che è appunto un'offerta privata consegnata nelle mani del suo destinatario. Siamo qui in un momento un po' particolare anche della vita di Tansillo cortigiano dei Toledo, visto che il libro è confezionato a due anni dalla morte di don Pedro per offrire al potente ministro di Filippo, insieme a poche rime amorose, anche rime d'elogio: dello stesso Ruy Gómez de Silva, ovviamente, ma anche di Carlo V, di Filippo, del Marchese di Pescara. Don García de Toledo è invece presente nella raccolta attraverso il recupero delle tre più antiche canzoni piscatorie in persona del pescatore Albano, sua controfigura, tanto che Tansillo lo indica al destinatario Silva come l'unico in grado di farsi correttamente interprete dei testi (*Rime* 62-64). In uno dei paratesti in prosa presenti sul manoscritto del 1555, a proposito delle tante rime scritte "in lode di Sua Maestà [Filippo II] e del padre", si legge un autoritratto di Tansillo poeta e soldato, uomo di *spada* e di *penna*:

[...] avendo io servito da che possetti tenermi in piè, col corpo e con la spada in travagli et in perigli di guerra e di mare, non è da credere che quando io sia stato in pace et in otio abbia lasciato di servire e con l'ingegno e con la penna (Tansillo, *Rime*: 499).

Nei manoscritti che configurano il canzoniere amoroso strettamente inteso, dedicati da Tansillo in due diverse occasioni al III duca di Sessa Gonzalo Fernández de Córdoba qualche tempo prima, nella seconda metà degli anni '40, le rime politiche ed encomiastiche non sono assenti, ma vi appaiono molto selezionate, per dare il maggior rilievo possibile al racconto della storia amorosa. Si potrebbe ricordare in particolare il sonetto conclusivo della prima raccolta (*Rime* 80), indirizzato al duca d'Alba in occasione della Battaglia di Perpignano del 1542, che gioca sul 'concetto' e sull'insegna del *Tu nomine tantum* ripresa per lo stesso duca nel sonetto 260 e più volte per Pedro de Toledo: per rimanere alla lirica, ad esempio nei sonetti indirizzati a Juan Boscán, 223 e 224, quelli nei quali si prefigura quasi una divisione dei compiti nell'elogio del viceré (a Boscán la celebrazione delle gesta militari, a Tansillo le opere della pace e il ritratto morale);<sup>5</sup> o ancora, nel 240 (vv. 9-11: "Vidersi a guisa d'ombre e cento e cento | schiere sparir pur dianzi, lo splendore | fuggendo del suo nome ancor

4. Il quadro filologico, relativamente alla tradizione manoscritta e a stampa, è chiarito, per opera di Tobia Toscano ed Erika Milburn, nelle sezioni introduttive e nella nota al testo di Tansillo, *Rime*: da questa edizione si citano qui sempre le rime, con relativo numero d'ordine.

5. Si vedano in particolare i vv. 9-14 del secondo sonetto: "Et io dirò come a Dio serva e regni, | l'umiltade alzi e l'alterezza dome | e la virtù gradisca e il vizio sdegni; || e come (sua mercé) sorgan da terra | fabbriche eterne e, per dir tutto, come | ne adorni in pace e n'assicuri in guerra".

lontano”), tra l’altro tutti sonetti attestati solamente dal prezioso codice Casella che è testimone unico di un grandissimo numero di liriche tansilliane (ma il tema permea anche alcune delle non molte rime encomiastiche divulgate per le stampe, come il sonetto 216, *Quel cane ingordo che latrando corse*, edito nel *Libro sesto* e riferibile anch’esso ai fatti di Castro del 1537).<sup>6</sup> All’interno dei manoscritti amorosi per il duca di Sessa, però, si leggono anche le già citate canzoni piscatorie in persona di Albano, scritte probabilmente ‘ad istanza’ di don García al fine di supplicare Galatea (ossia l’amata Antonia de Cardona) perché corrisponda al suo amore: Tansillo poeta-cortigiano presta qui insomma la propria voce al suo signore non nell’ambito della poesia celebrativa e occasionale, ma in quella amorosa, non diversamente da quanto sembra accadere anche per almeno uno dei più intensi capitoli in terza rima del canzoniere (le ‘elegie’, come sono definite nella tradizione manoscritta d’autore, nel senso di lontananza dalla donna amata collocabili, quanto a modelli classici, appunto fra Tibullo e Propertio). Scriveva a questo proposito già Girolamo Ruscelli nel libro secondo delle *Imprese*, proprio illustrando l’‘impresa’ di don García (una bussola orientata alla Tramontana col motto *Nunca otra*):

Et in ogni grado, in ogni tempo et in ogni luogo il detto Signore non restò mai di mostrarsi altamente dedicato alle divine fiamme amorose. Et lasciando io qui di raccontar molte cose che farrebbono in questo proposito, mi basterà di dir solo che in tutto quel suo viaggio egli volse aver seco Luigi Tansillo, il quale essendo di profession d’arme et Cavaliere et Continuo del Viceré, s’ha poi degnamente guadagnato dal mondo nome de’ più leggiadri et eccellenti ingegni et scrittori dell’età nostra et di molte delle passate. Il qual Cavaliere non è alcun dubbio che non meno, o forse ancor molto più che per valersene in arme, fu condotto da quel Signore con esso lui per suo Orfeo, a tenerli di continuo con la leggiadria delle rime sue sereno e felice l’animo in tal amore; et fra molte bellissime stanze, canzoni et sonetti che se ne son veduti, fu quel capitolo in terza rima che è in stampa, il quale il detto Luigi fece nel partir loro a nome di esso don Garzia, parlando in astratto alla vera donna da lui amata. Ma per rispetto della segretezza che di sopra ho detta, il capitolo fu publicato et sparso per Napoli come fatto o composto dal detto Luigi non per don Garzia ma per se medesimo (Ruscelli, *Le imprese illustri*: 217-218).

L’acuto Ruscelli continua scrivendo che “forse anco, che quel gentil’huomo con molta felicità servì in un tempo il Signor suo et se stesso, il quale non s’è ancor egli mai mostrato se non vero seguace et servo d’Amore”. Non stupisce

6. E si veda anche l’ottava 80 della *Clorida*, dove ritorna lo stesso tema. Nello stesso *Libro sesto* sono editi anche *Rime* 259, uno dei più riusciti sonetti in lode di García, che si chiude con lo squillo dei vv. 9-14 (“Aria che mai né voce d’uomo né penna | d’augello non ferì, contrade ignote | ch’a piede umano unqua non dieder via, || scoglio et onda ove mai non giunse antenna | s’impareranno a risonar le note | del nome di Toledo e di Garzia”), e ancora il robusto tritico 347-349, tutto dedicato alla celebrazione della gloria di don Pedro, per cui si veda Tansillo, *Rime* (832-837).

ovviamente, in un argomento come questo, che si parli di una necessaria "secretezza", anche nel divulgare la lirica; Ruscelli però coglie qui anche un tratto che sembra caratteristico di diverse delle liriche 'private' indirizzate da Tansillo a don García, ossia l'insistenza sul tema dell'amore, una sorta di allusione alla comunanza di situazione personale, in quanto entrambi uomini d'armi ma entrambi costantemente soggiogati dalla potenza del cieco nume.

La più grande prova pubblica della lirica encomiastica di Tansillo coincide con l'unico tassello a stampa della sua tradizione lirica: o per meglio dire, al di fuori delle varie antologie in cui compaiono liriche tansilliane, l'unico libro di rime (una *plaquette*) pubblicato per volontà dell'autore, ossia la stampa, uscita nel 1551, dei *Sonetti per la presa d'Africa*, che celebra il vittorioso assedio di Aphrodisium ad opera delle forze cristiane congiunte, sottolineando con particolare enfasi, anche oltre il vero storico, il ruolo di García nella spedizione.<sup>7</sup>

Il grosso della lirica encomiastica tansilliana, quella diciamo 'alla spicciolata', rimase però, come già si accennava, riposto nei manoscritti dell'autore, e in particolare nel grande brogliaccio autografo dal quale postumamente, forse tra fine Cinquecento e inizio Seicento, fu tratta la copia del cosiddetto codice Casella, già ricordato, testimone unico di un altissimo numero di componimenti di squisita fattura, che Tansillo probabilmente aveva meditato di inserire all'interno di un suo canzoniere aggiornato, dopo averli molto spesso anche fittamente rielaborati, come è visibile sull'apografo e come l'edizione critica rende percepibile. Non sappiamo molto di questo progetto, a cominciare dalla sua collocazione cronologica, e men che meno quali e quante rime il libro dovesse contenere, e soprattutto se vi avrebbero trovato luogo i moltissimi sonetti celebrativi del *clan* dei Toledo. La devozione di Tansillo al viceré Pedro de Toledo dura fino alla morte di questi (1553) e oltre, se si giudica dai non entusiastici apprezzamenti riservati nel sonetto burchiellesco 374 al cardinal Pacheco, suo successore, dopo il breve interregno del figlio Luís de Toledo durante la missione in Toscana di don Pedro, quella che gli sarà fatale (è il sonetto nel quale si annuncia l'arrivo di Fernando Álvarez de Toledo, III duca d'Alba, viceré dal 1556 al 1558); ma soprattutto, se si fa riferimento al passo del tardo *Podere* nel quale Tansillo rievoca il "gran Pietro | ch'ebbe sì in odio il viver rude e sozzo" (I 157-159). Il lavoro alle rime e al canzoniere, secondo la ricostruzione di Toscano, non dovrebbe estendersi fino agli ultimi anni del poeta, quelli nei quali, dopo che egli ebbe cambiato vita e professione, la sua dedizione fu soprattutto spesa appunto per i poemetti didascalici e per le *Lagrima di San Pietro*. In ogni caso, il dato di fondo, ossia la presenza di queste rime encomiastiche quasi esclusivamente sul codice Casella, potrebbe con buona verosimiglianza confermarci che esse dovettero avere una circolazione piuttosto ristretta, limitata alla corte vicereale, forse anche in modalità di fruizione orale, nelle occasioni celebrative,

7. Sulla struttura compositiva della *plaquette* africana sia permesso il rimando a Pestarino (2018).

o nel privato dialogo del poeta con il suo signore nella ristretta *cámara* del viceré, tanto che non appare ne fossero tratte copie diverse da quelle conservate dal brogliaccio autografo.<sup>8</sup>

La corte vicereale è per Tansillo, con *topos* certo non originale, il luogo dove si accampa tutto il sapere, come è enunciato dal sonetto 304: se anche risorgessero i saggi dell'antichità ("Pitagora e gli altri ch'insegnaro | l'antica età con opre e con parole"), dice Tansillo a don Pedro,

[...] per farmi saggio e chiaro  
non mi terrei dai rai del vostro sole:  
le mie vere academie e le mie scole  
son queste mura ov'io m'illustro e imparo.

(Tansillo, *Rime*, 777-778)

Non importa se questa esclusività della sua devozione di poeta lo porterà ad essere più noto ed onorato sulle rive del Tago che su quelle del Sebeto, come dice nelle terzine, mal celando forse una punta di orgoglio che prevale sull'arezza di chi si riteneva destinato a non aver seguito in patria o anzi forse addirittura ad esser visto, da tanta parte della nobiltà napoletana, come un nemico. Don Pedro è il 'sole' di questa corte, e la sua luce si proietta ovviamente anche sul figlio, tanto che, come spesso succede, l'elogio dell'uno è intrecciato a quello dell'altro, ad esempio, in modo implicito, nel sonetto 350, indirizzato ad un *Padre* invocato nell'*incipit* nel quale è ben possibile riconoscere appunto il viceré. Anche questo sonetto è attestato solo dal codice Casella, dove però, secondo lo scrupoloso copista che ci informa dello stato materiale dell'autografo da cui copiava, "staua così cassato", con due tratti di penna in verticale: ci sarebbe dunque da chiedersi come mai questo sonetto in particolare fosse stato condannato dal suo autore. Questo sonetto però non è l'unico, tra quelli dedicati ai Toledo sul Casella, a comparirvi cassato, il che naturalmente potrebbe essere un segnale di qualche interesse: per quanto riguarda la lirica in questione, la domanda è tanto più interessante se si osserva che i tre sonetti che la precedono materialmente sul Casella sono il trittico dedicato alla celebrazione di don Pedro nell'opera di tre nolani illustri, uno dei quali lo stesso Tansillo, trittico divulgato per le stampe nel *Sesto libro* del 1553.<sup>9</sup> Nel sonetto 350, si diceva, l'invocazione al padre si risolve nella

8. Si spiega dunque come un filone così fondamentale della scrittura tansilliana non fosse noto nel suo insieme fino a Tansillo, *Il canzoniere edito ed inedito*, a cura di Pèrcopo-Toscano, ossia il completamento dell'edizione Pèrcopo che Tobia Toscano condusse a termine nel 1996, come preludio alla nuova edizione critica, allora già in cantiere. Fu proprio a quell'altezza cronologica che, con la comparsa del secondo volume dell'edizione progettata da Pèrcopo e interrotta per la morte dello studioso al primo volume (uscito nel 1926), si poterono leggere le moltissime rime dedicate ai Toledo contenute soltanto nel Casella, che non avevano avuto prima alcuna divulgazione a stampa.

9. Risulta forse anche interessante il fatto che il sonetto sia seguito, sempre sul Casella, dalla ri-

lode del figlio, alluso però enigmaticamente come "quel grand'uom [...] | cui non piacque gradir mai cosa vile", e che è appunto oggetto della lode del poeta, come si legge ai vv. 5-6: "pur noto le sue glorie e mi fo chiaro | coi rai del nome suo, vago e gentile". Il figlio spande insomma intorno a sé la stessa luce del padre: che poi l'elogio dell'uno si risolve in quello dell'altro è tema ricorrente, ad esempio nel sonetto 159, anch'esso presente solo sul Casella, che potrebbe benissimo essere stato il sonetto di accompagnamento del dono a don Pedro della stampa dei *Sonetti per la presa d'Africa*, e che si chiude con l'elogio congiunto dei due: "L'un dell'altro le belle opre leggiadre | legga, e la gloria egual tra duo si parta: | ei d'esser figlio a tal, voi d'esser padre". È interessante però notare che nella chiusa, di stampo epigrammatico, del sonetto 350, gestita per parallelismi, il poeta torna significativamente sul tema già citato della contrapposizione/coincidenza tra *servitium* di spada e *servitium* di penna, forse con rimediazione di un preciso luogo encomiastico della tradizione classica:

E se bisogno fia, dinanzi al mondo  
 quel ch'io fo con la voce e con le carte  
 son pronto a far col sangue e con le piaghe.

(Tansillo, *Rime*, 837-838)

Sembra evidente qui la possibilità di confrontare questa chiusa con un passo, di simile tenore, del *Panegyricus Messallae*.<sup>10</sup> È d'altronde questo un tema biograficamente significativo per Tansillo, se è vero che nel discorso ai Deputati di Napoli che correda la stampa dei *Sonetti per la presa d'Africa*, parlando dell'impresa militare alla quale, per una volta, *non* aveva partecipato, il poeta afferma:

Non solamente presi io questo carico volentieri, assicurato di più che ne faceva servizio a voi signori, ma mi tenni a ventura sì fatta occasione: allegro che, poi ch'io non ho potuto accompagnare il signor don Garzia a questa impresa, sì come ho già fatto a tutte l'altre, mi trovi ad onorarlo nella vittoria, e che nel dono che si gli fa io sia uno di coloro che più vi contribuiscono, perciò che, se gli scultori vi pongono

---

presa di quello che era stato il sonetto proemiale dei citati manoscritti degli anni '40 per il duca di Sessa, *Signor, per le cui man mostrar ne volse* (*Rime* 1).

**10.** Si vedano i vv. 190-196 del *Panegyricus* in Tibullo, *Elegie*: "Sed licet asperiora cadant spoliisque relictis, | non te deficient nostrae memorare Camenae. | Nec solum tibi Pierii tribuentur honores: | pro te vel rapidas ausim maris ire per undas, | adversis hiberna licet tumeant freta ventis, | pro te vel densis solus subsistere turmis | vel parvum Aetnaeae corpus committere flammae". Similmente in *Rime* 201, sonetto indirizzato a don Pedro e attestato solo sul Casella, ai vv. 5-8: "E se di Febo alunno | ghirlandato il seguia, col ferro pondo | seguirò Marte e cangerò secondo | il tempo forma a guisa di Vertunno". Diversa invece la prospettiva nel trittico 284-286, attestato solo dal Casella e indirizzato a don Pedro, nel cui pezzo finale Tansillo riserva a sé, tra le varie forme d'arte che celebrano il viceré, la poesia: si vedano i vv. 9-14: "Faccia vostra grandezza che, sì come | or questi or quei coi marmi oggi v'onora, | così possa onorarvi io con gli inchiostri. || Fra tante eterne moli al vostro nome | sacrate, sien, signor, miei versi ancora | qualche dì testimon degli onor vostri".

l'artificio, voi signori la diligentia, Napoli la cortesia e l'oro, io vi pongo lo spirito col quale il muto oro parla e loda questo nostro vincitore. (Tansillo, *Rime*, 492)

L'opera poetica, dunque, il 'secondo mestiere', è quasi risarcimento della mancata partecipazione, in questo solo caso, all'impresa (il 'primo mestiere', quello per il quale Tansillo era stipendiato), ma è al contempo posta allo stesso livello di quella. E ciò non sorprende, naturalmente, perché possiamo esser certi che ben spesso Tansillo fosse invece pagato più per il suo secondo mestiere che non per il primo (lo suggeriva già Ruscelli, si è visto, nel passo citato): un secondo mestiere che si può leggere in varie modalità e su vari livelli, che comprovano quanto questa figura di poeta così appartato e schivo, secondo il ritratto che lui stesso amò lasciare di sé, sia stato invece ben immerso, per la maggior parte della sua vita, in un'intensa attività diplomatica che ebbe anche riflessi sulla sua poesia.

Quello di poeta-diplomatico è un ruolo che Tansillo sembra svolgere spesso in modalità anche piuttosto ardite, soprattutto nei casi in cui la dedica di un componimento o di una raccolta esca dall'orizzonte della corte vicereale per raggiungere invece membri di famiglie non tradizionalmente in buoni rapporti con la Casa d'Alba: caso che vale per la dedica dei canzonieri amorosi al duca di Sessa (che era però signore feudale di Venosa, città natale di Tansillo), oltre che, *a fortiori*, per quella dei *Sonetti* a stampa, nella prefazione ai quali fa la sua parte addirittura Angelo Di Costanzo. Su questa questione non si può che rimandare a quanto ha osservato Tobia Toscano, leggendo nella stampa non tanto una privata (e maldestra) iniziativa di un poeta, peraltro poco propenso a iniziative simili, ma piuttosto, con il pieno concorso di don Pedro anche per la scelta del dedicatario, il frutto di una "calcolata e concordata strategia comunicativa volta ad accreditare l'idea che Napoli e il Viceré avevano ritrovato la concordia incrinatasi ai tempi dei tumulti del 1547".<sup>11</sup>

Tansillo interpreta poi altrettanto spesso il proprio ruolo facendosi voce della politica del viceré, nei termini di una efficace propaganda, e celebrando l'operato del Toledo per il bene dell'Impero cristiano ma anche per quello della cittadinanza della capitale del vicereame: le rime scritte per le imprese militari, da Ugento e Castro nel 1537 fino al respingimento dell'attacco del Barbarossa nel 1544, e altre (sono i testi che giocano sull'impresa già citata del *Tu nomine tantum*), ma anche quelle che celebrano l'ammodernamento urbanistico di Napoli che rappresenta una vera e propria chiave di volta del ritratto di sé che il viceré desiderava dal suo poeta, oltre che un elemento fondamentale della politica toledana in rapporto al dominio sulla città e sul vicereame, come gli studi hanno sottolineato (penso in particolare ai molti fondamentali lavori di Carlos

11. Toscano (2018: 193).

José Hernando Sánchez).<sup>12</sup> Si potrebbe citare ad esempio il sonetto 295, nel quale si afferma che gli uomini del futuro, contemplando le "alte opre" promesse dal viceré sapranno come in lui "tornò a fiorir quel seme antiquo | di valor, di grandezza e di virtute, | che spento fu passa il millesimo anno" (vv. 12-14), un concetto che ricorre identico anche nel dittico di sonetti 326-327, attestati dal Casella e dedicati alla Villa di Pozzuoli e a Pozzuoli stessa, che si vede finalmente eguagliare i fasti dell'antichità: "Vedendo al mondo oggi per voi rivolto | il valor di quei chiari invitti eroi | che l'uscir, già mill'anni son, di vista, || s'allegran, signor mio, di veder voi | come chi perde cosa amata molto | e dopo lungo tempo la racquista" (*Rime* 327, 9-14). Anche il sonetto 295, peraltro, è attestato solo dal codice Casella, dove anch'esso appare cassato e corredato dalla postilla "così sta cassato dall'autore". Il problema della tradizione di molte di queste rime, spesso ridotta al *codex unicus* rappresentato dal Casella, è naturalmente, come già accennato, un problema delicato, anche dal punto di vista del loro significato 'politico', per così dire, come ha ancora opportunamente osservato, nel suo saggio su don Pedro *entre el hierro y el oro*, Carlos José Hernando Sánchez, quando ha ricordato come lo stesso termine di *propaganda* sia stato troppo frequentemente applicato sia alle opere, di vario genere, che ebbero un'evidenza pubblica riconoscibile, sia ad esempio a quei versi che rimasero appunto manoscritti, per il fatto evidentemente che erano destinati al consumo interno di una società aristocratica secondo una modalità che in definitiva un po' sfugge alla nostra prospettiva contemporanea.<sup>13</sup>

Tansillo però riveste spesso anche il ruolo di cortegiano-'preccettore', quasi un 'consigliere' *a secretis* del viceré. Il caso più macroscopico potrebbe essere quello rappresentato dalla *Clorida*, sia per quanto riguarda la lettura quasi si potrebbe dire 'allegorica', in chiave politica, del lamento della ninfa nei confronti del viceré lontano, sia per ciò che concerne il tema della derivazione dell'acqua corrente per i quartieri nuovi della città che ne erano sprovvisti: e anche sulla lettura della *Clorida* come testo di finissima diplomazia cortigiana, anche se "fuori tempo massimo" (primavera '47), vale quanto ha articolatamente osservato Toscano nell'introduzione al poemetto.<sup>14</sup>

Per quanto riguarda invece le liriche, si potrebbe citare a questo proposi-

12. Si vedano almeno Hernando Sánchez (1988), Hernando Sánchez (1994) e Hernando Sánchez (2016: di quest'ultimo contributo in particolare, sull'architettura come chiave di volta della politica toledana, le pagine 6 e 20).

13. Hernando Sánchez (2016: 11): "No menor es la confusión introducida por el uso indiscriminado del concepto de *propaganda* que suele aplicarse tanto a las grandes obras públicas como a las de carácter privado, a las solemnes inscripciones de fuentes y fachadas o a los versos que permanecieron manuscritos —como la mayoría de los de Tansillo o los del propio Garcilaso de no haber mediado su amigo Boscán— por estar destinados al consumo de una sociabilidad aristocrática cuyo sentido escapa a la mirada contemporánea".

14. Toscano (2017: in particolare 77 e ss.).

to il gruppo di sonetti scritti ‘a botta calda’ (calda ma non caldissima, come afferma il poeta stesso) a proposito degli eventi più volte ricordati del ’47. Si tratta dell’estesa sequenza di *Rime* 309-314, attestata naturalmente solo dal Casella e caratterizzata da toni di ferma condanna dell’accaduto ma insieme di fervida supplica alla clemenza di don Pedro, tramite l’intercessione del figlio, paragonato a Cristo redentore, affinché la *pietate* vinca nel suo cuore il *giusto desio* di punire i nobili ribelli. Si potrebbe tra l’altro osservare che il sonetto immediatamente precedente al gruppo sul codice Casella, il 308, è indirizzato appunto a don García, di fronte al quale il poeta si scusa di “venir sì raro” a lui, adducendo come motivo la sua soggezione ad amore. Si tratta dello stesso modulo, la richiesta di scuse per aver mancato al proprio dovere (anche se non è ovviamente provabile che anche il sonetto 308 si possa riferire agli stessi mesi dell’infuriare della ribellione): Tansillo lo declina ora in termini politici ora in termini amorosi, soprattutto quando si rivolge a García, forse come una sorta di confidenziale *innuendo* al destinatario in nome della già citata comunanza di destino di ‘malati d’amore’.<sup>15</sup> Nei sei sonetti a don Pedro sui fatti del ’47 non mancano sentiti tratti autobiografici, come nell’appassionato 313, nel quale Tansillo ripercorre in versi, tra amori e armi, i suoi quindici anni a Napoli (dunque dal 1532, anno di arrivo di don Pedro, quando cominciò a risiedervi stabilmente, anche se la nomina a ‘continuo’ fu di qualche anno successiva):

Or non è questo il mar e questo il lido  
che m’han tenuto quindici anni in seno?  
Non è questo quel cielo e quel terreno  
ch’a me fur cari sovra al patrio nido?

Qui fu la Cipri mia, qui la mia Gnido,  
dove m’arrise Amor sempre sereno,  
che di lodar mai non mi parve a pieno,  
benché v’alzasse al ciel la fama e il grido.

15. Il modulo retorico ricorre anche in altre liriche rivolte a García, che tornano una volta di più sul doppio mestiere di Tansillo, come ad esempio *Rime* 258, 5-14: “Basti che sovra l’onde e sovra il legno | io sia con voi, taccia Nettunno o gride, | e salti e corra dietro a mille guide | di destriero in destrier, di regno in regno, || che con voi vesta il ferro o che vi siegua | ai travagli, ai perigli et ai disagi | e che mai non mi penta né mi scuse; || quando fate con Marte e col mar triegua, | piacciavi ch’io negli antri e nei palaggi | mi sieda or tra le donne, or tra le Muse”. Il sonetto 316 fa invece ancora riferimento al ritardo del poeta nel celebrare le glorie del suo signore, adducendo motivi quasi si direbbe caratteriali (vv. 9-14: “Così l’ondoso sen d’i miei pensieri, | ch’ebbe fortuna in su la stessa riva, | non se può tranquillar tra pochi giorni. || Ragion è dunque che dal mondo io spero | perdon, signor, ch’appo voi mi soggiorni | e del vostro valor non canti o scriva”).

Qui spuntar le mie guance i primi fiori,  
qui vesti' 'l ferro e qua de l'onde i' presi  
la real verga e l'onorata insegna.

Qui d'altrui spoglie e qui de' propri onori  
ricco et adorno talor d'alto scesi.

Questo in mente, signor, prego vi vegna!

(Tansillo, *Rime*, 788-789)

Il sonetto è sigillato da uno scandito verso di supplica, "Questo in mente, signor, prego vi vegna!", nel quale rimane ambiguo se quel *signor* sia un singolare riferito a don Pedro, come voleva Pèrcopo, o non piuttosto, come sembra più persuasivo, un plurale riferito proprio alla nobiltà ribelle. E alla nobiltà è rivolta senza dubbio, con tono accorato, l'apostrofe dell'ultimo sonetto del gruppo, il 314, memorabile fin dall'*incipit*, "Partenope gentil, squarcia la benda | ch'a' tuoi begli occhi il buon camin contese", che fa riferimento, nella seconda quartina, con toni quasi virgiliani, alla rivolta ormai sedata, e al contempo introduce il tema della clemenza di don Pedro che saprà, nonostante tutto, perdonare, che risuonerà poi più compiutamente nelle terzine:

Il furor vinto a le sue man si renda  
come rendute fur l'arme mal prese;  
non ti sgomentin le passate offese  
ch'al modo usato cara or non ti prenda.

Mira tant'opre belle che son parti  
da l'amor suo prodotti, e son già tali  
che sovr'ogni altra al mondo fan lodarti.

Puoi creder tu che quelle man reali  
che poser tanto studio in adornarti  
possin divenir vaghe de' tui mali?

(Tansillo, *Rime*, 790)

L'insistenza sulla clemenza del viceré è presentata come rassicurazione alla città, ma al contempo, ovviamente, diventa supplica allo stesso don Pedro, ed è congiunta, nel patetico invito e nell'ancor più patetica interrogativa finale, all'altro tema delle miglorie architettoniche volute da don Pedro per la 'sua' Napoli. Tansillo non parla spesso, per ovvie ragioni, degli eventi del '47, ma qui lo fa con accenti inconfondibili, e forse anche con piena consapevolezza della delicatezza della sua situazione di poeta cortigiano, spesso esposto, per così dire, tra due (o anche più di due) fuochi. Forse una prova di tale percezione si può avere nelle terzine del primo sonetto del gruppo, il 309, che si potrebbe quasi definire in un certo senso proemiale al piccolo ciclo, e che è occasione per Tansillo di scusarsi di fronte a don Pedro per il suo silenzio poetico di sei mesi, du-

rante l'infuriare degli eventi (la prima quartina recita: "La vaga e bella figlia di Latona | sei volte è spenta et altrettante nata, | e questa lingua e questa man sacrata | a voi, signor, non scrive né ragiona"). Ora che il peggio è passato, il poeta riprende a scrivere, come si legge nelle terzine:

Or ch'il fiero rimbombo più non s'ode,  
e mal grado de' petti empì et aversi  
tranquilla pace ogn'uom che vuol si gode,

ritorno a vergar carte, a cantar versi,  
e spero ch'entro al suon di vostre lode  
non avrà uom che trovi onde dolersi.

(Tansillo, *Rime*, 783-784)

La delicatezza della situazione, dunque, e certamente anche il suo ruolo di poeta-soldato e di 'continuo' del viceré, avevano impedito a Tansillo di scrivere: il poeta ricorda esplicitamente come la lingua e la mano in quei mesi fossero armate di ben altro che di penna, e sappiamo d'altronde dal capitolo XIX a Cola Maria Rocco quanto rischiosi fossero stati quei tumulti anche per lo stesso Tansillo, a tutti gli effetti uomo di Spagna, anzi "spagnolo d'affettione", come dice di sé.<sup>16</sup> Forse però, e non sembra una scusa retorica, il silenzio era dovuto anche a quanto si afferma nel successivo sonetto 311, *O del mio basso stil alto soggetto*, rivolto a don Pedro (vv. 5-11):

non altrui odio, amor, tema o rispetto,  
sproni e fren de le lingue e dell'inchiostro,  
m'han ritardato ch'io del valor vostro  
(come solea) non abbia scritto o detto.

Al tempo rio (ché piè da voi non parto)  
io tacqui, intento solo a render pregna  
del seme de' bei gesti la memoria.

(Tansillo, *Rime*, 786-787)

Forse davvero l'ispirazione tansilliana, al di là di ogni altra considerazione, era tale da lavorare 'a freddo', per così dire, aveva bisogno di lasciar depositare i sentimenti più accesi, prima di tornare alla musa e produrre quel "nobil parto" dell'elogio conveniente che verrà infine alla luce col "favor de le stelle", "partorendo a voi lode et a me gloria", come si legge nell'ultimo verso, con accenti forse danteschi, da prologo del *Paradiso*, ma anche, nella prima terzina appena riportata, con un esplicito riferimento alla metafora del terreno della mente poetica, che se ben coltivato e opportunamente lasciato riposare produrrà *in tempore suo* i frutti dell'elogio scaturiti dai semi delle gesta.

16. Tansillo, *Capitoli giocosi e satirici* (292-303).

Ma tornando, per chiudere, al sonetto diciamo proemiale di questa piccola serie, sembra interessante, se la si intende qui correttamente, la franca cautela del distico finale: "e spero ch'entro al suon di vostre lode | non avrà uom che trovi onde dolersi". Tansillo formula qui la speranza che nessuno possa dolersi delle lodi tributate nelle liriche successive al viceré: concetto, e in parte anche formulazione, sembrerebbero riferimento esplicito, anche se ovviamente per tutt'altro genere e per ben altre e più complesse e spinose questioni, al *temperamentum* che Marziale spera di aver trovato nei suoi epigrammi, come si legge nell'epistola proemiale del primo libro, con lo stesso obiettivo e quasi con le stesse parole: "Spero me secutum in libellis meis tale temperamentum, ut de illis queri non possit quisquis de se bene senserit."<sup>17</sup> La prospettiva è però rovesciata: se Marziale faceva riferimento alla satira con la quale aveva colpito molti personaggi ben noti, Tansillo parla invece delle lodi del viceré che sta per pronunciare, augurandosi, forse un po' irenicamente, che non dispiacciano a nessuno, cioè a dire, a nessuna delle due parti in causa, e *in primis* ovviamente ai fautori della nobiltà ribelle; ma forse anche, prima ancora, in termini quasi metapoetici, il poeta sta qui augurando a sé stesso di riuscire a trovare in esse un tono, un *temperamentum* appunto, una giusta misura di obiettività che lo metta al riparo da possibili critiche. Se tale suggestione fosse plausibile, avremmo tra l'altro qui una prova di più di quanto fondamentale fosse per Tansillo, al fine di trovare la propria espressione, il rapporto con i classici. Pur nell'inconscia fede nell'operato del viceré, anche in questa circostanza, la consapevolezza della sua posizione sembra nel poeta evidente: augurarsi che nessuno debba trovare motivo di rinascimento nelle successive lodi della clemenza di don Pedro significa anche chiedere o meglio consigliare implicitamente al viceré di esercitare appunto tale clemenza nei confronti dei ribelli.<sup>18</sup>

Che poi il consiglio fosse o meno seguito è altro discorso. Nel *corpus* lirico di Tansillo si può reperire almeno un caso nel quale sembrerebbe di poter leggere una critica esplicita, e anche piuttosto veemente, all'operato del viceré: si tratta di *Rime* 261, sonetto dall'*incipit* che suona *Non fu sì rigorosa la secure*, anche questo, e que-

17. Marziale, *Epigrammi* (22); è attestata in tradizione anche la lezione col futuro *secuturum*, ad esempio nella *princeps* aldina del 1501.

18. Toscano (2018: 193) ha ricordato un epigramma latino di Angelo Di Costanzo nel quale il poeta si rivolge al viceré con l'appellativo di *mitissime Princeps*. Su questo gruppo di sonetti si veda anche d'Agostino (2016: 414): "Oltre che nelle pubblicazioni promosse direttamente dal viceré la propaganda politica si sviluppa anche, come è da attendersi, nei testi poetici dedicati direttamente a don Pedro, fra gli altri da Luigi Tansillo. In alcuni di essi si legge chiaramente l'impatto che la rivolta del 1547 ebbe sulla letteratura. Il poeta si nega fermamente a cantare in modo esplicito 'l'armate schiere al valor vostro infeste', preferisce ricordarle solo nell'amore e nella pietà manifestati da don Pedro nei confronti di Napoli anche nei momenti di maggiore tensione. Nel sonetto *Partenope gentil squarcia la benda* Tansillo si rivolge direttamente alla città perché questa si renda conto che 'quelle mani reali' che tanto si erano adoperate perché la capitale fosse ammirata 'sovr'ogni altra al mondo' non avrebbero mai potuto divenire 'vaghe de' suoi mali'. Il riferimento, in questo come in altri testi, è alle imponenti opere urbanistiche realizzate dal viceré a Napoli".

sto davvero *pour cause*, attestato solo dal Casella. Nella lirica il poeta compiange la sorte di un nobile napoletano condannato alla decapitazione, sebbene incolpevole, e lo raffigura nel momento finale, e raccoglie le sue parole, con un parallelo esplicito tra l'innocente giustiziato e i martiri di Cristo: anzi, il condannato si dice addirittura *gioioso* di entrare nella schiera di questi martiri, dal momento che non riconosce più la sua Napoli, divisa dalle lotte intestine. Dalla situazione allusa scaturisce un quadro talmente cupo da costringere il poeta a sperimentare nelle terzine una rima con tmesi che rende pienamente evidente, con tragica icasticità, il momento del supplizio che tiene dietro alle ispirate parole del martire:

—Perché non debbo entrar gioioso in questa  
schiera, ov' il Re del ciel vols' esser capo  
(altrui dicea)? Dividasi la testa

da' membri suoi, poiché, divisa, Napo-  
li mia non è più Napoli. — Et in questa  
saltò dal tronco l'onorata testa.

(Tansillo, *Rime*, 721-723)

Non ci sono prove testuali sicure, ma a quanto è dato inferire dal testo è plausibile che questa vicenda si situi proprio, come già suggerito da Erasmo Pèrcopo, nella cornice dei fatti del '47 e della successiva repressione.<sup>19</sup> Per quanto vada pienamente sottoscritto quanto Toscano ha osservato, soprattutto in margine ai *Capitoli*, ma in realtà più in generale, sul “personale stile” di Tansillo cortigiano che pare essere l'insegna dei rapporti tra il poeta e il viceré, ossia uno stile improntato a una “misura di rispetto e venerazione per il proprio signore senza nulla detrarre a una franca conversazione”, non è facile però pensare che Tansillo, anche un Tansillo ‘precettore’ o ‘consigliere’ consapevole del suo ruolo e forte della fiducia in lui riposta, potesse in questo caso mostrare un sonetto come questo al viceré.<sup>20</sup>

19. Su questo sonetto e sull'intreccio delle suggestioni che rivela, *in primis* da un verso dell'*Arcadia*, sia permesso il rimando a Pestarino 2019, dove si discute anche la possibilità di emendare, nel verso finale, *l'onorata testa* con *l'onorato capo*, soluzione che ripristinerebbe lo schema metrico e aggiungerebbe forse un'allusione, non solo lessicale, nell'iterazione della parola (in Tansillo però in rima, ed equivoca), al Bertran de Born dantesco in *If.* XXVIII 118-126: “Io vidi certo, e ancor par ch'io 'l veggia, | un busto senza *capo* andar sì come | andavan li altri de la trista greggia; | e 'l *capo* tronco tenea per le chiome, | pesol con mano a guisa di lanterna: | e quel mirava noi e dicea: “Oh me!”. | Di sé faceva a sé stesso lucerna, | ed eran due in uno e uno in due; | com'esser può, quei sa che sì governa” (e si veda anche, in Dante, l'artificio rimico del v. 123).

20. La citazione da Toscano (2018: 183). Di don Pedro si dice però anche, in *Rime* 303, 1-4, con iperbolico elogio, che il suo sguardo ha quasi la virtù divina di penetrare nel petto di chi gli sta davanti e di leggerne i segreti pensieri: “Signor, del cui veder l'alta vertude | passa nei petti, non pur giunge al volto, | talché l'uscio del cor ch'è sì sepolto, | innanti al real guardo invan si chiude...”.

## Bibliografia

- AFRIBO, Andrea, "Aspetti del petrarchismo di Luigi Tansillo", *Rivista di Letteratura Italiana*, XII/1 (1994), 43-77.
- D'AGOSTINO, Maria, "L'alma d'un gran valor ardiente en zelo... Don Pedro de Toledo nella poesia di Juan de la Vega", in *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, diretto da Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2016, 409-432.
- FLAMINI, Francesco, note di commento a Luigi Tansillo, *L'egloga e i poemetti di Luigi Tansillo secondo la genuina lezione dei codici e delle prime stampe*, con introduzione e note di Francesco Flamini, Napoli, 1893.
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, "Poder y cultura en el Renacimiento napolitano: la biblioteca del virrey Pedro de Toledo", *Cuadernos de Historia Moderna*, 9 (1988), Universidad Complutense de Madrid, 13-34.
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo: linaje, estado y cultura (1532-1553)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994.
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, "Pedro de Toledo entre el hierro y el oro: construcción de un virrey", in *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, diretto da Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2016, 3-65.
- MARZIALE, *Epigrammi*, a cura di Simone Beta, Milano, Mondadori, 1995.
- PESTARINO, Rossano, *Tra amori e armi: sulla lirica di Luigi Tansillo*, Napoli, Paolo Loffredo, 2018.
- PESTARINO, Rossano, "Tansillo 'epigrammista' tra liriche e poemetti", in *Di qui Spagna et Italia han mostro / chiaro l'onor. Estudios dedicados a Tobia R. Toscano sobre Nápoles en tiempos de Garcilaso*, Eugenia Fosalba, Gáldrick de la Torre Ávalos (eds.), Jesús Ponce Cárdenas, Carlos José Hernando (colaboradores), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2019, 387-406.
- Le imprese illustri del S.<sup>or</sup> Ieronimo Ruscelli, aggiuntovi nuovam.<sup>te</sup> il Quarto libro da Vincenzo Ruscelli da Viterbo [...]*, In Venetia, appresso Francesco de' Franceschi Senese, MDLXXXVIII (prima edizione: Venezia, F. Rampazzetto, 1566).
- TANSILLO, Luigi, *L'egloga e i poemetti di Luigi Tansillo secondo la genuina lezione dei codici e delle prime stampe*, con introduzione e note di Francesco Flamini, Napoli, 1893.
- TANSILLO, Luigi, *Il canzoniere edito ed inedito secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo, vol. I, *Poesie amorose, pastorali e pescatorie, personali, famigliari e religiose*, Napoli, Tipografia degli artigianelli, 1926, e vol. II, *Poesie eroiche ed encomiastiche*, edizione dalle carte autografe di Erasmo Pèrcopo a cura di Tobia R. Toscano, Napoli, Liguori Editore, 1996, 2 voll. (l'edizione del 1996 ripubblica anche, in anastatica, il vol. I).

- TANSILLO, Luigi, *Capitoli giocosi e satirici*, a cura di Carmine Boccia e Tobia R. Toscano, Roma, Bulzoni Editore, 2010.
- TANSILLO, Luigi, *Rime*, introduzione e testo a cura di Tobia R. Toscano, commento di Erika Milburn e Rossano Pestarino, Roma, Bulzoni Editore, 2011, 2 tt.
- TANSILLO, Luigi, *L'egloga e i poemetti*, testi a cura di Tobia R. Toscano, commento di Carmine Boccia e Rossano Pestarino, Napoli, Paolo Loffredo, 2017.
- TIBULLO e autori del *Corpus tibulliano*, *Elegie*, con un saggio di Antonio La Penna, introduzione e commento di Luciano Lenaz, traduzione di Luca Canali, Milano, Rizzoli, 1997<sup>3</sup>.
- TOSCANO, Tobia R., introduzione alla *Clorida*, in Luigi Tansillo, *L'egloga e i poemetti*, testi a cura di Tobia R. Toscano, commento di Carmine Boccia e Rossano Pestarino, Napoli, Paolo Loffredo, 2017.
- TOSCANO, Tobia R., "Tra don Pedro e don García de Toledo: Luigi Tansillo cortegiano e precettore", in Id., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Paolo Loffredo, 2018, 179-198.



# El viaje como metáfora sexual: de la lírica tradicional a la poesía áurea

Álvaro Piquero

Universidad Complutense de Madrid  
Instituto Universitario “Seminario Menéndez Pidal”  
alvaropiquero@ucm.es

Recepción: 19/12/2021, Aceptación: 26/09/2022, Publicación: 31/12/2022

## Resumen

Entre los estudios dedicados a la literatura erótica de los Siglos de Oro, uno de los campos de investigación tradicionalmente más fructíferos ha sido el del reconocimiento, la decodificación y la sistematización del vocabulario sexual. Partiendo del análisis, comparación y comentario de más de quinientos poemas, este artículo trata de demostrar cómo la parcela de conocimiento referida a los viajes y los desplazamientos en el espacio, que ha recibido poca atención crítica hasta la fecha, posee unas indudables connotaciones sexuales en la tradición literaria hispánica: desde la lírica popular y las cantigas gallego-portuguesas hasta la poesía erótica áurea, sin dejar de lado la vena petrarquista y el romancero.

## Palabras clave

Erotismo; Siglo de Oro; poesía; viaje; movimiento; sexualidad.

## Abstract

*English Title.* Journey as sexual metaphor: from folk lyric to Golden Age poetry. Within the erotic literature of Golden Age’s studies, one of the most fruitful fields of research has traditionally been the recognition, decoding and systematisation of sexual vocabulary. Based on the analysis, comparison and commentary of more than five hundred poems, this article attempts to demonstrate how the area of knowledge referring to travel and movement in space, which has received little attention from experts to date, has unquestionable sexual connotations in the Hispanic literary tradition: from popular lyric poetry and the Galician-Portuguese cantigas to the erotic poetry of the Golden Age, without overlooking Petrarchism and the romancero.

### Keywords

Eroticism; Golden Age; poetry; travel; movement; sexuality.

Desde su nacimiento en los años 70 del pasado siglo xx, los estudios dedicados a la literatura erótica de los Siglos de Oro se han centrado en las más diversas materias de conocimiento, como la bibliografía, la crítica textual, la interpretación, la lingüística o la historia de la sexualidad, entre otras.<sup>1</sup> De todas ellas, hay dos que destacan especialmente: por un lado, la recuperación y edición de la poesía erótica áurea, y por otro, el reconocimiento, la decodificación y la sistematización del vocabulario sexual.

En lo que respecta a la segunda cuestión, en cuyas fronteras críticas se enmarca este trabajo, el amplio glosario incluido en la ya clásica antología *Poesía erótica de los Siglos de Oro* (2000) —en adelante, *PESO*—, publicada por primera vez en 1975 por los hispanistas franceses Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, supuso un hito fundacional para los estudios sobre el vocabulario erótico áureo.<sup>2</sup>

Tras este primer peldaño, en los años ochenta del siglo xx los artículos y monografías dedicados a la teoría e interpretación del léxico sexual se multiplicaron,

1. Este trabajo ha podido realizarse gracias a la financiación de la convocatoria de ayudas para contratos predoctorales de personal investigador en formación de la UCM del año 2017, y está integrado en el proyecto de investigación «Hacia la institucionalización literaria: polémicas y debates historiográficos (1500-1844)» (RTI2018-095664-B-C22), de la Universidad de Sevilla. Agradezco encarecidamente las correcciones de Álvaro Alonso Miguel a una versión previa del estudio, de cuyos eventuales errores soy el único responsable.

2. Evito deliberadamente la cita de otros trabajos cruciales para el inicio de este campo de estudio, especialmente el *Diccionario secreto* de Camilo José Cela (1974), porque no se centra específicamente en la literatura medieval y áurea. Téngase en cuenta, por otro lado, que, dadas las limitaciones espaciales del artículo, me remitiré aquí exclusivamente al ámbito del erotismo hispánico, dejando a un lado la cita y análisis de otras tradiciones, como la francesa, la italiana o la inglesa.

ya fuera a partir de la visión erótica de la poesía cancioneril (Whinnom 1968-1969, 1981 y 1982)<sup>3</sup> o las cantigas de escarnio (Montero Cartelle 1981),<sup>4</sup> de la lectura disémica del *Libro de buen amor*, especialmente en la figura de Louise O. Vasvári (1983, 1988),<sup>5</sup> o de la recuperación y reinterpretación de algunos testimonios áureos (Allaigre y Cotrait 1979, McGrady 1984).<sup>6</sup> En este último caso, y más concretamente en lo que respecta a la poesía erótica de los Siglos de Oro, fueron especialmente relevantes los estudios de J. Ignacio Díez Fernández (1989) y José Luis Alonso Hernández (1990), que trataron de sentar desde muy temprano las bases teóricas para la comprensión de esta clase de lenguaje subrepticio.

Lejos de decaer el interés, en el siglo XXI las referencias bibliográficas han aumentado sin cesar, llegándose a convertir en una parcela de investigación común dentro de los estudios sobre literatura de los Siglos de Oro.

Así, por ejemplo, durante los últimos seis años el proyecto de investigación *Eros & Logos*, de acceso libre —<https://www.erosylogos.com/>—, ha multiplicado exponencialmente el número de composiciones eróticas disponibles hasta llegar al millar (Blasco 2019) y ofrece en línea un léxico erótico lematizado, publicado también en formato físico bajo el membrete de *Vocabulario del ingenio erótico en la poesía española de los Siglos de Oro* (Blasco et al. 2020). Además, como resultado de sus investigaciones han visto la luz dos nuevas monografías colectivas (Blasco 2015a, Marín Cepeda 2017), dos antologías —con glosario anexo— (Herrero Diéguez, Martínez Deyros y Sánchez Mateos 2018, Blasco y Ruiz Urbón 2021) y excelentes ediciones de la poesía inédita de fray Melchor de la Serna (2016, 2020a, 2020b) y fray Damián Cornejo (2021).

Más allá de los espectaculares resultados de este proyecto, en lo que respecta a la teorización del lenguaje sexual en la Edad Media y los Siglos de Oro ha sido Gaspar Garrote Bernal quien, en varios artículos publicados desde 2008 (Garrote Bernal 2008, 2010, 2011, 2012, Garrote Bernal y Gallego Zarzosa 2010) —ampliados posteriormente en el volumen *Con dos poéticas* (Garrote Bernal 2020)—, ha conseguido desarrollar la teoría más completa y satisfactoria hasta el momento para explicar el funcionamiento de lo que él mismo denomina *código literario sexual*. Sus ideas suponen la base teórica del estudio que aquí se propone y, por ello, en los siguientes párrafos se describirán por extenso algunas de sus aportaciones principales.

3. Para otras investigaciones posteriores centradas en el corpus poético medieval, véase Macherson y Mackay (1993), que recuperan el léxico caballeresco-textil, y Urbán Fernández y López Quero (2001), que trabajan con la relectura de algunas composiciones del *Cancionero de Baena*.

4. A este primer acercamiento crítico le siguieron varios más centrados en el mismo corpus (Montero Cartelle 1995, 1996, 1999 y 2004).

5. Con respecto al libro del Arcipreste, véase también el estudio lexicográfico de Vicente Reynal (1988) y las posteriores investigaciones de Vasvári (1990, 1991, 1992, 1995, 1997).

6. Aunque no se centra específicamente en la poesía, en estos mismos años Javier Huerta Calvo (1983) dedicó sus esfuerzos a desglosar y sistematizar con acierto el vocabulario erótico de los entremeses.

Este *código literario sexual* (Garrote Bernal 2010, 2011, 2012 y, sintéticamente, 2020: 79-84), cuya concepción aparece esbozada en investigaciones anteriores (Criado del Val 1960: 43, Allaire y Cotrait 1979: 30, Débax 1989: 44), recorre la historia de la literatura desde la Edad Media a los Siglos de Oro —“períodos cazarro, cancioneril y conceptista” (Garrote Bernal 2012: 236)— y busca impregnar de significado sexual términos que, en un sentido literal, no aludirían a esta clase de actos.<sup>7</sup>

Formado por una serie de *algoritmos*, “conjunto ordenado y finito de operaciones que permite hallar la solución de un problema (RAE 1983)” (Garrote Bernal 2008: 209), el *código* se apoyaría en la “relexicalización” y “desviación” de los signos lingüísticos, de tal manera que el mensaje se puede entender simultáneamente en un sentido oblicuo a la vez que recto.

Para mayor claridad, Garrote Bernal (2010: 216, 2020: 43-47) divide el *código* en dos grupos en función de la mayor o menos explicitud de sus términos: el *código literario sexual abierto* y el *código literario sexual cerrado*. En términos generales, el primero coincide con lo que Ignacio Díez Fernández denominó anteriormente *denotación*, “designación directa unívoca del ‘objeto’” (1989: 69), y dentro de él cabrían las palabras tradicionalmente etiquetadas como indecentes u obscenas por aludir unívocamente a lo sexual. A pesar de su aparente sencillez, la identificación de esta clase de vocabulario no siempre resulta fácil, pues existe en realidad un estado intermedio, un *código mixto abierto-cerrado* que fluctúa inevitablemente entre la mención directa y la ambigüedad y que, por ello, no posee unas fronteras definidas.

El grupo de *código* más relevante para los intereses de este artículo, en todo caso, es el que Garrote Bernal define como *cerrado* (2010: 216, 2020: 43-47). En él, a partir de la resignificación de una serie de elementos lingüísticos —los *algoritmos* (Garrote Bernal 2008: 209), “embragues” (Allaire y Cotrait 1979: 30) o “lexemas-clave” (Débax 1989: 44)—, que se cargan de un doble sentido sexual, las posibilidades interpretativas se multiplican, obligando al lector a decodificar el mensaje oculto.<sup>8</sup>

7. Para otros estudiosos, como Víctor Infantes (1989: 21-23), que tiene una concepción distinta del erotismo, este *código erótico* no se quedaría en lo puramente lingüístico, sino que se ampliaría a la materialidad de los textos y sus cauces de difusión, que poseen unas características determinadas (Cerezo 2001: 17-21).

8. Para solventar de algún modo esta dificultad interpretativa y evitar en la medida de lo posible la *sobreinterpretación*, Garrote Bernal (2010: 214, 229, 2012: 242, 249 y 2020: 110, 135-136) propone una serie de leyes lógico-sintácticas. De ellas, destacan especialmente la *ley de concentración semántica (LCS)*, que interpreta que “para todo contexto sexualizante, cualquier signo (...) tenderá a funcionar con unas escasas acepciones sexuales, normalizadas o metaforizadas” (Garrote Bernal 2010: 229, 2012: 242 y 2020: 110), o la *hipótesis de incoherencia técnico-textual*, que “predice que el anómalo funcionamiento sintáctico-semántico del mensaje patente indica (...) una intención de expresar (...) otros ‘segundos significados’” (Garrote Bernal 2012: 249; *apud* Garrote Bernal 2008: 221 y 2010: 217).

Este *código cerrado* estaría conformado a su vez por dos tipos de *algoritmos*. En un primer nivel metafórico estarían los llamados *algoritmos primitivos* (Garrote Bernal 2008: 222), núcleo estructural de imágenes que poseerían una connotación erótica secundaria inherente fácilmente reconocible para el lector y compartida por una cultura o una comunidad determinadas. Cabrían aquí *resemantizaciones sexuales estructurales* como *morir* para describir el orgasmo o el *cofre* y la *llave* para hacer referencia a los órganos genitales (Garrote Bernal 2012: 241, 2020: 30, 93-95).<sup>9</sup>

El segundo escalafón, mucho más interesante desde el punto de vista conceptual, aunque más difícil de analizar e interpretar, lo ocuparían los *algoritmos derivados* (Garrote Bernal 2008: 222), que aumentan exponencialmente —y efímeramente— la cantidad de vocabulario erótico a partir de *resemantizaciones coyunturales* o *cortas* (Garrote Bernal 2012: 241 y 2020: 93). Estos “arrastres” metafóricos, analogías o juegos de palabras provocan, en último término, que voces aparentemente inocentes, como *trébol* o *pared*, adquieran un significado sexual en contextos determinados.<sup>10</sup>

La anterior es, hasta la fecha, la propuesta más exhaustiva para el análisis del proceso de creación y desarrollo del léxico erótico desde la literatura medieval a la áurea. A mi juicio, sin embargo, a la hora de abordar el examen y comentario de un corpus de textos amplio resulta muy útil complementar esta teoría con la división del conjunto en campos léxicos o redes conceptuales.<sup>11</sup>

La utilidad de este punto de vista, especialmente en el caso del *código cerrado*, cuyas posibilidades bisémicas son casi ilimitadas, ha sido verificada por investigaciones anteriores no solo en el campo del erotismo (Criado del Val 1960, Vasvári 1983, Alonso Hernández 1990), sino también, por ejemplo, en el repertorio de imágenes de la poesía petrarquista hispánica (Manero Sorolla 1990).<sup>12</sup>

9. Sin usar esta terminología tan exacta, esta diferenciación había sido esbozada antes por otros investigadores, como Vicente Reynal (1988: 43) y, sobre todo, Louise O. Vasvári, que en uno de sus numerosos análisis sobre el *Libro de buen amor* señaló ya la existencia de una serie de palabras “que tienen para su auditorio un sentido primario denotativo muy común, no indecente, y un sentido secundario connotativo licencioso” (1983: 302).

10. De nuevo, Garrote Bernal sistematiza aquí ideas sugeridas anteriormente por investigadores como José Luis Alonso Hernández (1990: 8), que comenta que el léxico erótico tiene fundamentalmente “un carácter fluctuante”, o Louise O. Vasvári, que entiende que este grupo de palabras es el más numerosos y original, puesto que cabe en él “palabras que no conllevan una connotación preestablecida fija lexicalizada pero que dentro de un contexto específico pueden cobrar un nuevo sentido equívoco sugerido por el autor a través de juegos metafóricos inusitados” (1983: 302). Por otro lado, en lo que respecta al modo en que se producen esta clase de metáforas, resulta muy interesante la propuesta de García Cornejo (2002) en su estudio sobre los nombres de los órganos sexuales en *La Lozana andaluza*.

11. Otras clasificaciones lingüísticas, como la semántica de prototipos (Cruse 1986, Kleiber 1995), resulta inadecuada, en mi opinión, para el comentario del vocabulario erótico.

12. De hecho, el paradigmático *Dizionario letterario del lessico amoroso* (Boggione y Casalegno 2000), centrado en la imaginaria erótica italiana, incluye como complemento al diccionario lematizado un índice de vocabulario en función de los campos semánticos.

Como creo haber demostrado en una tesis doctoral recientemente leída en la Universidad Complutense de Madrid (Piquero 2021), la aplicación de ambos enfoques al análisis de un amplio corpus de textos eróticos permite esquematizar los materiales de un modo más claro para el lector y ayudan a entender mejor la compleja red semántica en la que se sostiene la imaginaria sexual.

El análisis comparativo que se desarrollará a continuación, pues, se fundamenta en la unión del esquema teórico de Garrote Bernal con la mencionada división en redes conceptuales, aunque limitándose únicamente a una de ellas: los viajes y desplazamientos en el espacio.

Esta clase de acciones no han tenido una atención crítica tan notable como otras ramas de conocimiento, caso de la guerra (Macpherson y Mackay 1993, Alonso Hernández 1990: 11-12, Lara Cantizani 1997: 144-146, Lara Garrido 1997: 59-60, Ponce Cárdenas 2006b: 216, 227, 313), la caza (Vasvári 1983: 308, Alonso Hernández 1990: 12, Ponce Cárdenas 2006a: 204), los oficios (Vasvári 1983: 306, Redondo 1989, Alonso Hernández 1990: 15), la naturaleza (Vasvári 1988, Alonso Hernández 1990: 9-10, Frantz 1989: 29-30, Ponce Cárdenas 2006b: 272, 282, Alonso 2003, 2012, Piquero 2015) o la comida (Bajtín 1974: 251-252, Marini 2017: 187-188, Nuñez Rivera 1997: 111, Vasvári 1983: 306-309 y 1991), entre otras. Los datos recabados para la tesis doctoral citada, que se centra en el análisis, comparación y comentario del léxico de 549 poemas eróticos de entre 1519 y 1650 aproximadamente, muestran sin embargo un interesante grupo de vocablos que sexualizan metafóricamente la acción de moverse o de viajar, así como ciertos espacios y objetos asociados a ello.

Sin incluir las referencias a la toponimia erótica, que se relaciona solo tangencialmente con dicha temática, pueden rastrearse hasta veinte voces alusivas al órgano genital femenino, la cópula o el coito. Estos ejemplos, además, se pueden subdividir en dos grupos en función de la vía natural utilizada para el desplazamiento: la tierra o el agua.

### Los viajes por tierra

Como señala brevemente Louise O. Vasvári en uno de sus múltiples análisis sobre la interpretación erótica del *Libro de buen amor*, “el acto sexual se puede describir como la exploración geográfica del viajero de una tierra inmensa y misteriosa (...)” (1997: 1565). En este sentido, las cuatro aventuras que el Arcipreste tiene con las serranas en un largo pasaje del cancionero podrían entenderse en un doble sentido sexual a partir de términos como “camino”, “estrecho”, “jornada”, “senda”, o “sendero” (Vasvári 1997: 1563-1567).<sup>13</sup>

**13.** Aunque coincido en lo fundamental, creo que Vasvári se excede al entender topónimos como “Garganta de la Olla”, el “Puerto del Malangosto” o “Cornejo” en un sentido anfibológico (1997:

En efecto, aunque no haya una sexualidad tan explícita, la erotización del peregrino puede rastrearse ya en muchas de las composiciones de la antigua lírica popular —a las que Vasvári (1997: 1564) denomina “cantares de caminantes”—, como por ejemplo la copla que comienza “La sierra es alta” (Frenk 2003: 93-94, núm. 72D):

La sierra es alta  
y áspera de sobir;  
los caños corren agua  
y dan en el toronjil.  
Madre, la mi madre,  
del cuerpo atán garrido,  
por aquella sierra,  
de aquel lomo erguido,  
yva una mañana  
el mi lindo amigo;  
llaméle co[n] mi toca  
y con mis dedos cinco.  
Los caños corren agua  
y dan en el torongil.<sup>14</sup>

La sensualidad del poema, cuya protagonista viaja hasta la sierra en busca del amado, aparece en la mención del “cuerpo” y el “lomo” del “lindo” amigo; el contacto que la dama busca tener con el varón —“llaméle con mi toca / y con mis dedos cinco”—; y, por supuesto, la mención del “agua” y las flores —el “toronjil”—, que pueden estar aludiendo aquí simbólicamente a la primavera, época propicia para el encuentro amoroso, y la fertilidad.<sup>15</sup>

Un caso todavía más claro en cuanto a las verdaderas intenciones de los protagonistas sería el de la canción de romería que empieza “So ell enzina, enzina, / so ell enzina” (Frenk 2003: 247-249, núm. 313), en la que se cuenta la aventura de una dama que parte hacia la romería “devota” (v. 5) y “sin compañía” (v. 6), pero que, tras perderse, acaba “gozando” en brazos de su enamorado (Frenk 2003: 248-249, vv. 23-42):<sup>16</sup>

---

1565). Por otro lado, el erotismo de las serranas estaría también relacionado con el que aparece en algunos poemas pastoriles estudiados por Álvaro Alonso (2012), especialmente en lo que respecta al motivo del viajero y las ofrendas a la dama.

14. En otra versión de esta misma copla (Frenk 2003: 93, núm. 72C) la dama no llega a encontrarse con el amigo, sino que simplemente señala: “(...) aquellas sierras / llenas son de flores; / encima d’ellas / tengo mis amores (...)”.

15. Para un estudio más amplio y documentado de la simbología erótica en la lírica popular, tanto en este ejemplo como en los siguientes, véase el trabajo de Álvarez Pellitero (1988).

16. Ejemplo analizado también por Álvarez Pellitero (1988: 149-150). Para comprender la dimensión paródica y sexual de la romería es muy útil el estudio de Enriqueta Zafra sobre *La pícaro Justina* (2015), que cita en sus primeras páginas refranes tan explícitos como «Ir romera y volver ramera», «Moza muy disantera, o gran romera, o gran ramera» o «Muchas van de romeras y paran

[Echéme a dormir  
 al pie d'ell enzina];  
 a la media noche  
 recordé, mezquina.  
 [So ell enzina.]  
 [A la media noche  
 recordé, mezquina],  
 halléme en los braços  
 del que más quería.  
 [So ell enzina.]  
 [Halléme en los braços  
 del que más quería]:  
 pesóme, cuytada,  
 desde que amanecía.  
 [So ell enzina.]  
 [Pesóme, cuytada  
 desde que amanecía],  
 porque ya goçaba  
 del que más quería.  
 [So ell enzina.]

Lógicamente, esta connotación erótica de la poesía de peregrinaje no se circunscribe únicamente a la tradición popular, sino que es recogida, utilizada y revisada por toda la tradición petrarquista, donde la imagen del amante peregrino es recurrente. Sin ánimo de ser exhaustivo, este tipo de personaje es utilizado por San Juan de la Cruz en sus célebres liras “En una noche oscura, / con ansias, en amores inflamada” (Blecua 2003a: 302-303), aunque en un sentido amoroso místico; por Francisco de Quevedo en el soneto “Fuego a quien tanto Mar a respetado” (Quevedo 1992: 211-212), donde se cita explícitamente el “cuerpo peregrino” (v. 13) del “perdido Amante” (v. 10);<sup>17</sup> o por Lope de Vega en un fragmento de *El peregrino en su patria*, que adapta la temática de la serrana al metro endecasílabo, “Serrana hermosa, que de nieve helada” (Blecua 2003b: 95-101):

---

en rameras» (Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales...*, apud Zafra 2015: 483). Por otro lado, la simbología sexual de la romería llega, como mínimo, hasta Federico García Lorca y su obra teatral *Yerma*, cuyo último cuadro se desarrolla en los alrededores de una ermita e incluye la célebre composición —musicalizada por Paco Ibáñez— que comienza «Si tú vienes a la romería / a pedir que tu vientre se abra, / no te pongas un velo de luto, / sino dulce camisa de Holanda (...» (García Lorca 1991: 151).

17. Al ser en este caso el protagonista un navegante, el soneto entronca igualmente con el motivo que se analizará en el segundo epígrafe de este trabajo, “Los viajes por mar”. Algo similar ocurre con dos sonetos quevedianos analizados por McGrady y Rodríguez-Jiménez (1990), cuyo agudo análisis pone de relieve el erotismo que encierran los términos asociados al viaje, como el “monte”, el “río” o las “pisadas”, entre otros.

Serrana hermosa, que de nieve helada  
 fueras como el color en el efeto,  
 si amor no hallara en tu rigor posada;  
 (...)
 Hoy, que a estos montes y a la muerte llego,  
 donde vine sin ti, sin alma y vida,  
 te escribo, de llorar cansado y ciego.

Al igual que ocurre con otros motivos amorosos de la tradición, como la caza o la guerra, la simbología del viaje como aventura amorosa cristaliza en la poesía erótica en una serie de “palabras clave” que desvían el mensaje hacia el *código sexual*.

Dentro de esta concepción carnal del desplazamiento, el “camino”, cuyo sentido rijoso fue ya anotado por Vasvári (1997: 1563) o Alonso (1996: 30), posee un carácter *estructural*. El término aparece con el significado de ‘vagina’ hasta en doce ocasiones distintas, tanto en la tradición culta (Cornejo 1978: 70; *Carajicomedia* 1995: 59; 61; Labrador Herraiz, DiFranco y Bernard 1997: 104, 139; *PESO* 2000: 214; Labrador Herraiz, DiFranco y Bernard 2001: 62, 105; Hurtado de Mendoza 2007: 24), como en la popular (*PESO* 2000: 79, 93, 184).<sup>18</sup>

Entre los numerosos ejemplos, cabe destacar por su temprana originalidad dos fragmentos en prosa pertenecientes a las coplas xxxiv y xxxvii de la *Carajicomedia* (1995: 59, 61):

Rabo d’Azero se llama Francisca de Laguna [...] Tomó este nombre porque mucho tiempo estovo que no pudo passarse su puerto por causa de la fuerte roca que la defendía, hasta que un devoto fraile de Salamanca, llamado fray Porrilla, con grandes artes hizo una senda, y después acá el camino se ha muy ensanchado, tanto que dos carretas juntas pueden pasar sin se hazer estorvo (...).

(...) y aun dizen algunos poetas qu’el maestro de tal edificio queriendo abrir otro camino que travessasse al puerto Narigón [...] diole una pica punto en el culo de razonable tamaño (...).

La connotación del primer fragmento comienza por la propia antroponimia de los personajes, pues ni tener el Rabo —‘culo’— de Azero —¿por el continuo meneo?—, ni llamarse Francisca de Laguna —lagunas, lagos y manantíos suelen hacer referencia a la vagina (Piquero 2021: 384-388)—, ni ser apodado fray Porrilla —porra, ‘pene’— parecen casualidad. A partir de lo anterior, la resemantización del fragmento se apoya en expresiones como “pasar el puerto”, esto

**18.** Todos los datos desglosados en este artículo provienen de la base de datos relacional creada para mi tesis doctoral (Piquero 2021), cuyo corpus está formado por 549 composiciones, tanto cultas como populares, de entre 1519 y 1650 aproximadamente. Las citas bibliográficas que aparecen tras la mención de un término se corresponden con las ediciones de los poemas donde el lector puede encontrar los ejemplos señalados. Por otro lado, cuando las referencias aparecen citadas después de una definición, lo que se señala son los diferentes estudios que secundan dicho significado.

es, ‘copular’, ‘roca’, que probablemente refiere el ‘himen’, y, por supuesto, ‘senda’ y ‘camino’, que aluden metafóricamente al sexo de la mujer. La hipébole erótico-grotesca se cierra con la mención de la cantidad de ‘carretas’, ‘penes’, que pueden penetrar en el cuerpo de la prostituta “sin se hazer estorvo”.

El segundo extracto, más breve, se apoya en la misma red metafórica, el “puerto” y el “camino”, salvo que en esta ocasión la referencia evoluciona desde lo vaginal a lo anal en expresiones como “otro camino” y, sobre todo, el “culo” citado en la última frase.

Un tercer ejemplo interesante, y en cierto modo relacionado con los anteriores por la temática anticlerical, aparece en un fragmento del *Cuento de las madexas*, atribuido a fray Melchor de la Serna (Labrador Herraiz, DiFranco y Bernard 2001: 105):

(...) Al fin, con gran trauajo a la possada  
llegaron y sintieron luego  
a la dama de puro fatigada;  
y el marido que en todo ua ciego  
rogó al padre que se entrase dentro,  
que en berle su muger tenía sosiego.  
El fraile entró, y del primer encuentro  
tan llena la dejó de amor benigno  
que no auía por do el ayre entrasse dentro.  
En fin, la madre a su lugar se vino,  
porque estaua debota la paçiente,  
y el mhétodo del fraile abrió el camino (...)

En este caso, el fingido dolor de madre de la mujer se cura cuando el lúbrico fraile llega a la “possada” —término de claro sentido sexual femenino (Autor 2021: 369, 372, 390, 516, 535 y 537)— y “entra dentro” —verbo que se repite hasta en tres ocasiones en un sentido muy poco inocente—, dejando a la paciente “llena” de “amor benigno”. En definitiva, el “método” —¿sexual?— del fraile abre nuevamente el “camino” de la dama, que queda así sana de su dolencia.

Además del “camino”, la resemantización de los espacios transitables alcanza coyunturalmente a términos como la “senda”, citado en el primer fragmento de la *Carajicomedia* comentado (1995: 59), o el “sendero” —analizado por Vasvári para el *Libro de buen amor* (1997: 1567)—, que tiene un significado unívocamente genital en el primer cuarteto del soneto del *Jardín de Venus* “Mujer, aunque sintáis lo que yo quiero” (*PESO* 2000: 31):<sup>19</sup>

19. *Jardín de Venus* es el nombre por el que se conoce a una de las antologías eróticas más copiadas a finales del siglo XVI, cuya atribución a fray Melchor de la Serna parece cada vez más plausible (Blasco 2015b: 143-179).

—Mujer, aunque sintáis lo que yo quiero,  
de agora para siempre os amonesto  
que no os pongáis a punto tan de presto,  
ni luego me metáis por el sendero.

Dejadme buscar a mí primero;  
haced como que vos no dais en esto;  
haced que como a hombre que es molesto  
me deis entrada con semblante fiero (...).<sup>20</sup>

En esta clase de topografía erótica cabría también la imagen del “puerto”, que posee una perfección metafórica difícilmente alcanzable por cualquier otro vocablo, puesto que no solo alude subrepticamente a la ‘vagina’, sino que lo hace en cualquiera de las dos acepciones que recoge el *Diccionario de autoridades* (s. v. ‘puerto’): ‘(...) passo o camino que hai entre montañas (...)’ y ‘lugar seguro y defendido de los vientos, donde pueden entrar los navios con seguridad’. De hecho, la concepción femenina de la voz es tan común en la tradición que el mismo *Diccionario* recoge una tercera acepción en la que se señala directamente: ‘Se llama tambien la boca de la madre en las mugeres. Latín. *Vulvae os, oris*’.

En lo que respecta a los “puertos” terrestres,<sup>21</sup> expresiones como “pasar el puerto” o “travesar el puerto” han sido ya señaladas en los fragmentos en prosa de la *Carajicomedia* (1995: 59, 61); no obstante, merece la pena traer aquí a colación un pasaje de la equívoca letrilla gongorina “Ya de mi dulce instrumento” (Góngora 1987: 83), cuya interpretación disémica, si no evidente, sí es al menos posible:

Ver sus tocas blanquear  
a la viuda, eso me mueve  
que ver cubierto de nieve  
el puerto del Muladar;  
déjase a solas pasar  
de cualquiera forastero,  
o peón o caballero;  
y con sus amigas llora  
a su esposo la señora,  
como la Cava a Rodrigo (...)

Según el editor del poema, Robert Jammes, el chiste podría basarse en una salaz anécdota ocurrida entre una prostituta y un viajero, que, tras cruzar el

**20.** Aunque su relación con los viajes y desplazamientos no es tan clara, es interesante señalar aquí que expresiones como la “calle del orinar” son también utilizadas para aludir al genital femenino en casos puntuales, como la décima de Villamediana dedicada “A Doña Juana de Zúñiga” que comienza “Fe parece de ley griega”, y cuyos versos quinto y sexto dicen explícitamente: “también un rabí la riega / la calle del orinar” (Villamediana 1994: 142).

**21.** Sobre los puertos de mar se volverá en el segundo epígrafe de este trabajo.

verdadero puerto del Muladar, en Sierra Morena, rechaza la insinuación sexual de la dama contestando “yo no quiero pasar el Puerto del Muladar dos veces en un día” (Góngora 1987: 83-84, n. 73). Aunque la anterior es solo una de las múltiples posibilidades de lectura, la facilidad de Góngora para jugar con los dobles sentidos y el propio léxico de la estrofa permiten, a mi juicio, la interpretación sexual: la viuda, personaje siempre rijoso en la tradición, se deja “pasar” el “puerto del Muladar” —expresión calcada a la de la *Carajicomedia*—, por cualquier forastero —cualquier hombre en realidad— y, además, llora hipócritamente a su cornudo esposo cuando está con sus amigas.

Un último sustantivo relativo al órgano genital femenino dentro de este campo léxico sería la “posada”, cuyo sentido erótico no solo deriva de su relación con el peregrinaje sexual, sino también de la imagen de la mujer como espacio en el que se puede penetrar.<sup>22</sup> El término aparece mencionado con el significado de ‘vagina’ al menos en cinco composiciones distintas (Alcázar 2001: 214, 470; Hurtado de Mendoza 2007: 348; Labrador Herraiz, DiFranco y Bernard 2001: 105; Horozco 2010: 270). De entre ellas, destaca especialmente el ingenioso epigrama de Baltasar del Alcázar “Tiene Inés por su apetito” (2001: 470-471):

Tiene Inés por su apetito,  
dos puertas en su posada:  
en una un hoyo a la entrada  
y en otra colgado un pito.  
Esto es avisar que cuando  
viniere alguno gimiendo,  
si ha de entrar, entre cayendo;  
si no cayendo, pitando.

He de reconocer que algunas de las bromas escapan a mi entendimiento, especialmente el asunto del “pito colgado”, a no ser que remita a lo escatológico. Las notas preparadas por Valentín Núñez Rivera para su edición, sin embargo, despejan el resto de dudas: el “apetito” de Inés no puede ser sino sexual, de tal manera que las “dos puertas” de su “posada” aludirían —como el “otro camino” de la *Carajicomedia*— a la parte de adelante y la de atrás. La lujuria de tal mujer es, por tanto, extremada, pues disfruta de ambas “entradas” por igual para saciar su deseo.

Dejando a un lado la imaginación relativa al sexo femenino, el segundo bloque léxico dentro de los viajes terrestres lo conformarían los términos alusivos al acto

22. Según explica Emilio Montero Cartelle en un estudio sobre la expresión del genital femenino en el gallego medieval, es común encontrar metáforas formales relativas a la vagina que inciden en “la idea de ‘lugar donde se acoge a alguien’ o a ‘algo’ (1995: 434). Otros críticos han señalado también esta clase de imágenes en la literatura erótica áurea, como Vasvári (1983: 303, 1992: 147 y 1997: 1566), Alonso (1996: 30) o, muy recientemente, Ross (2021: 21). Para un análisis extenso de esta imaginación en la poesía erótica de los Siglos de Oro véase el epígrafe correspondiente de mi tesis doctoral (Piquero 2021: 337-345).

sexual. Entre todos ellos, destacan en primera instancia tres acciones de movimiento: “correr”, “andar” y su sinónimo “caminar”.

El primero ha sobrevivido hasta la actualidad en el *código abierto* para hacer referencia a la eyaculación (Montero Cartelle 1981: 204). En la poesía erótica áurea y medieval, sin embargo, la voz se utilizaba fundamentalmente con la acepción de ‘copular’ (Whinnom 1981: 36, Alonso Hernández 1990: 13; Garrrote Bernal 2010: 219 y 2020: 35).

En realidad, de los veintidós ejemplos que pueden rastrearse en el corpus analizado, cinco de ellos pueden considerarse como un antecedente del significado moderno de la palabra, aunque más bien habría que entender el verbo di-lógicamente: ‘copular’ y/o ‘eyacular’.

Un primer extracto textual sería el fragmento en prosa de la copla XLVIII de la *Carajicomedia* (1995: 68): “Esta Mari López es una muger que gran parte del mundo ha corrido (...)”. Habida cuenta del contenido sexual del poema, “correr” aquí no solo debería interpretarse como un mero verbo de movimiento, sino como una referencia a la cantidad de clientes que la mujer ‘ha fornicado’ o, quizá —y a su vez—, la cantidad de hombres que ‘ha hecho eyacular’ o sobre los que ‘ha eyaculado’.

De entre los restantes ejemplos polisémicos ‘copular/eyacular’ (*PESO* 2000: 54, 164, 199; Alcázar 2001: 435), dos son especialmente ilustrativos. La última estrofa de la letra popular “Al son del rumor sabroso” (*PESO* 2000: 198-199) dice:

No te enojas, vida mía,  
 porque no puedo aguardarte,  
 que cuando mi gusto parte  
 va corriendo con porfía.  
 Y aunque el tuyo se desvía  
 deteniéndome a aguardallo,  
 no hay hombre cuerdo a caballo:  
 tú, mis ojos, me perdona (...).

Voces como “aguardar” y, sobre todo, “gusto”, están remitiendo aquí al orgasmo, más placentero cuando es compartido entre los dos amantes. Así, cuando el varón apunta “que cuando mi gusto parte / va corriendo con porfía”, la acción de “correr” se está relacionando directamente con el éxtasis y, por tanto, con la ‘eyaculación’ —si bien el sentido de ‘copular’ también es plausible—.

El segundo caso se corresponde con otra letrilla anónima, en este caso “El diablo sois que no zorra” (*PESO* 2000: 163-164), en la que “correr” se usa dos veces:

Las mozuelas tiernas  
 se huelgan con él,  
 porque es como miel  
 cuajada de almendras;  
 y en medio las piernas  
 le hacen que corra  
*a la Catalinorra.*

Y cuando ha corrido.  
 queda desmayado,  
 el color quebrado,  
 fuera de sentido (...).

Si se traduce la primera mención en un sentido sexual, “en medio de las piernas / le hacen que corra / a la Catalinorra”, se podría entender que las mozelas ‘hacen fornicar’ al protagonista ‘en medio de las piernas’ o que le ‘hacen eyacular’. Además, esta bisemia sigue siendo perfectamente válida en la siguiente estrofa, donde el varón “queda desmayado” y “fuera de sentido”, es decir, ‘flácido’, tras haber “corrido”, ‘fornicado/eyaculado’, con la dama.

El resto de alusiones al término —diecisiete—, como se señalaba arriba, remiten de forma más o menos evidente a ‘copular’ (Villamediana 1994: 144; Labrador Herraiz, DiFranco y Bernard 1997: 102, 121; *PESO* 2000: 8, 78, 196, 220; Alcázar 2001: 437; Labrador Herraiz, DiFranco y Bernard 2001: 320; Labrador Herraiz y DiFranco 2010: 291; Horozco 2010: 317, 318), algunas de ellas con expresiones tan transparentes como “correr la lanza” (*PESO* 2000: 8, 196) o “correr (...) yegua” (Labrador Herraiz, DiFranco y Bernard 1997: 121).

Las muestras poéticas más interesantes, en todo caso, pertenecen a dos coplas de Sebastián de Horozco, una dedicada (...) *al mismo liçençiado quando se casó en San Martín de Valdeiglesias*, “Mi fe, señor liçençiado” (Horozco 2010: 316-318); y otra que recoge la contestación del propio (...) *liçençiado Oseguera por los mismos consonantes*, “De çierto no me ha pesado” (Horozco 2010: 318-319). En la segunda estrofa de la primera, el fingido autor se esconde tras la máscara de la burla para atacar la virilidad del licenciado:

Buenamente es de creer  
 que como nuevo en la tela  
 avréis más de menester  
 tirar del freno al correr  
 que no herir de la espuela.  
 Mas si tomáis mi consejo,  
 avnque os tengan por escaso,  
 digos como amigo viejo  
 que miréis por el pellejo  
 y os vais vuestro paso a paso.

Aunque los editores apuntan en nota que la “tela” alude metafóricamente a “nuevo en la lid, recién casado” (Horozco 2010: 317, n. 243), el sentido erótico de expresiones como “mantener la tela” en la tradición es más que evidente (Alonso Hernández 1990: 13; Macpherson y Mackay 1993: 30), por lo que se puede entender la sátira en un sentido puramente sexual. El jocoso autor pretende advertir al licenciado de que, dada su longeva edad, tendrá que “tirar del freno al correr”, es decir, ‘moderarse en el fornicio’, antes que “herir de la espuela”, expresión en la que late una comparación fácilmente decodificable entre ‘montar

a caballo' y 'copular'. Si el pobre viejo toma este consejo, aunque los demás se burlen por ser "escaso", será mejor para su "pellejo", término que seguramente remita aquí a lo genital, y más concretamente al 'prepuccio'.<sup>23</sup>

La respuesta del licenciado a tal insinuación en la segunda estrofa de sus coplas, que parte de la misma red metafórica, no tiene desperdicio (Horozco 2010: 318):

Y quiero hazer saber  
que el que mucho se desvela  
y exerçita en el correr  
al tiempo del menester  
pasa más diestro en la tela.  
Porque diz que el hombre viejo,  
avnque se halle más laso,  
está esperto en el consejo,  
y antes que huya el conejo  
le tiene tomado el paso.

Es decir, que el hombre, cuanto más se ejercita en el "correr", 'copular', pasa "más diestro en la tela", 'es más artero en el acto sexual', porque, además, el "hombre viejo", aunque se "halle más laso", 'flácido', es un experto amante y, antes de que "huya el conejo", imagen que llega hasta hoy con la acepción de 'genital femenino', le tiene 'tomada la medida'.

Antes de proseguir el análisis de las acciones avanzadas arriba, conviene señalar aquí que existe otro término íntimamente relacionado con "correr" que puede entenderse en un sentido sexual: la "carrera" (Alonso Hernández 1990: 13; Garrote Bernal 2020: 133). Con el significado de 'coito', y puntualmente de 'orgasmo', el sustantivo aparece recogido en otros diez ejemplos poéticos (*Cancionero* 1872: 146; *Cancionero* 1974: 226; Villamediana 1994: 133; *Carajicomedia* 1995: 63, 81; Labrador Herraiz, DiFranco y Bernard 1997: 100; *PESO* 2000: 54, 181, 246; Horozco 2010: 284). De todos ellos, el más representativo pertenece nuevamente a una copla del toledano Sebastián de Horozco, "Gentil dama, aquella justa", cuya disemia, apoyada en términos como "carrera", "enristrar", "lanza" o "encontrar", es tan evidente que no necesita de mayor comentario (2010: 284):

Rehusando la carrera  
y no pudiendo enristrar  
se quedó la lança entera,  
poniéndoos a vos dentera  
y más gana de encontrar (...)

**23.** Otros ejemplos de uso, analizados en Piquero (2021: 187), se pueden rastrear en la *Carajicomedia* (1995: 97) y en otra copla del propio Horozco (2010: 609).

Como se ha apuntado en párrafos anteriores, un segundo verbo de desplazamiento connotado en la tradición erótica áurea sería “andar” (Garrote Bernal 2020: 34, 135), que, en sus diferentes formas flexivas, se menciona en dieciséis poemas distintos con el significado de ‘copular’ (*Cancionero* 1872: 199; Trillo y Figueroa 1951: 177; *Cancionero* 1974: 260; *PESO* 2000: 20, 23, 36, 40, 78, 194; Herrero Diéguez, Martínez Deyros, Sánchez Mateos y Marín Cepeda 2018: 132, 133; Horozco 2010: 217, 415, 609). Así ocurre, por ejemplo, en los tercetos de cierre del soneto “Los ojos negros que del vuelto de ellos”, perteneciente una vez más al *Jardín de Venus* (*PESO* 2000: 20):

Adonis, cuando vio llegado el punto  
de echar con dulce fin cosas aparte,  
dijo: “No ceses, diosa, anda, señora,  
no dejes de mene...”, y no dijo “arte”,  
que el aliento y la voz le faltó junto,  
y el dulce juego feneció a la hora.

Sin duda, “echar con dulce fin cosas aparte” describe aquí una vez más el ‘orgasmo’, de tal manera que cuando Adonis le pide a Venus que siga “andando” y “meneándose”, le está pidiendo que no pare de ‘fornicar’, aunque finalmente el “dulce juego” acabe antes de lo deseado.

En cualquier caso, el hecho de que “andar” remita a ‘copular’ o a alguna otra práctica sexual depende fundamentalmente del contexto textual en el que aparezca, pues en las décimas atribuidas a Juan de León “Del ojo pienso me hacéis” (Herrero Diéguez, Martínez Deyros, Sánchez Mateos y Marín Cepeda 2018: 131-132) la falsa segmentación morfológica de voces como “a-rra-bal”, de ‘rabo’, o “coli-seo”, de ‘culo’, y el juego de palabras con “ojo moreno”, ‘ano’, invitan a pensar en una lectura sodomítica del texto:

Un inconveniente veo,  
y es que parecerá mal  
andar por el arrabal,  
señora, del coliseo  
Haréis burla de mi empleo,  
pero fiel, llegando a besar,  
en el otro pienso dar,  
que vos lo tendréis por bueno  
y el señor ojo moreno  
*in albis* se ha de quedar.

El tercer verbo del conjunto de resemantizaciones estructurales referidas a los viajes sería “caminar” (McGrady 1984: 83), acción sinónima de la anterior que se cita también en numerosos ejemplos (Carreira 1994: 104; *PESO* 2000: 79, 187, 198, 236; Labrador Herraiz, DiFranco y Bernard 2001: 69; Horozco 2010: 318, 415), aunque cabe destacar en este caso el encuentro lésbico —¿o

transexual?— entre las dos doncellas protagonistas de *El sueño de la viuda*, novela en verso de fray Melchor de la Serna (Labrador Herraiz, DiFranco y Bernard 2001: 69):<sup>24</sup>

(...) ¿Qués esto, hermana mía Teodora,  
que siendo antes, como yo doncella,  
te veo combertida en hombre agora,  
haziendo officios dél en traje della?”  
La otra luego, porque su señora  
la espera, satisfaze a su querella,  
en suma le contando el cómo y cuándo  
con besos las palabras adornando.

Y bueltas a abraçarse más de veras,  
sobre tres otras cuatro caminaron,  
sin Teodora perder las estriberas,  
que la gana y el deseo las alçaron;  
ni la otra el jugar de las caderas,  
que el gran deleyte y gozo le enseñaron (...)

Sin dejar todavía a un lado “andar” y “caminar”, resulta curioso cómo la connotación sexual de esta clase de acciones puede rebasar las fronteras de la poesía erótica, apareciendo por ejemplo a algunas versiones antiguas del romance de tema clásico “Tarquino y Lucrecia” (Díaz-Mas 2005: 373-375). Tras ser violada por el infame rey, Lucrecia manda buscar a su marido y le explica lo ocurrido con unos versos que se apoyan en la misma red metafórica que se ha venido analizando hasta el momento:

—Oh, mi amado Colatino, ya es perdida la mi fama,  
que pisadas de hombre ajeno han hollado la tu cama.  
El soberbio rey Tarquino vino anoche a tu posada;  
recibile como a rey, y dejome violada.

“Pisar”, como “andar” o “caminar”, aluden indudablemente a ‘copular’, y la “cama” y la “posada” —real y metafórica, ‘vagina’— a los lugares en lo que se comete el cruel acto. Por muy inocente que sea la mirada del lector, la carga sexual que tiene la terminología asociada al viaje y el desplazamiento en el romance es imposible pasarla por alto.<sup>25</sup>

24. La novela, que se desarrolla entre la realidad y el sueño, cuenta cómo a una de las doncellas de la casa, Teodora, le crece un miembro viril de manera milagrosa, y las consecuencias sexuales que provoca esto tanto con la viuda protagonista como con su compañera Medulina.

25. Aunque “pisar” no se cita tal cual en el corpus erótico analizado para este estudio, sí aparece en dos ocasiones el diminutivo “pasito”, sustantivo que busca indudablemente describir el cadencioso ritmo del encuentro carnal en dos seguidillas populares: “A pasito, amigo / no sencarama” (*PESO* 2000: 269) y “A pasito, amigo / más limpio y quedo” (*PESO* 2000: 269). Además, las

Antes de cerrar el epígrafe dedicado a los viajes terrestres, conviene señalar un último vocablo que, en los contextos adecuados, puede remitir al ‘coito’: “jornada” (Vasvári 1997: 1565; Garrote Bernal 2008: 216). Dentro de la idea del sexo como peregrinaje, cada “jornada” representaría un encuentro carnal, como ocurre claramente en el siguiente fragmento de otra novela del fraile Melchor de la Serna, *La novela de la mujer de Gil* (Labrador Herraiz, DiFranco y Bernard 1997: 101):<sup>26</sup>

(...) Por causa de los cuales [saltos de ella encima de él], a deshora el mozo despertó, y el gusto hallando, como a quien en la boca cae la mora, como quien que come está soñando hojaldre y miel al punto, no temiendo, el rostro vuelve, y vela destilando; y apearla del potro no queriendo, comenzó a proseguir en la jornada las veces de su ama contrahaciendo (...)

En este caso es la mujer la que pretende sexualmente al mozo y, para ello, lo despierta en medio de la noche saltando sobre él. El hombre, viendo las intenciones de su amante, decide no “apearla del potro”, metáfora equina conmutable por ‘falo’, y continúa la “jornada”, ‘coito’, hasta la extenuación.

### Los viajes por agua

La segunda posibilidad de viaje erótico está ligada a lo que José Lara Garrido denominó muy acertadamente “navegación sexual-alegórica” (1997: 57), cuya simbología está fuertemente arraigada en la tradición literaria medieval y áurea. En este sentido, resulta muy revelador el trabajo que Manuel da Costa Fontes dedicó al “arte de navegar” en *La Lozana andaluza* (1988: 433-445), en el que, muy sintéticamente, viene a confirmar que “‘sailing’ constituted an euphemism for intercourse in and of itself” (Costa Fontes 1988: 434).

Como ya ocurría en el caso de la peregrinación terrestre, la simbología del viaje marítimo no se circunscribe exclusivamente a la poesía de *código erótico*, pues aparece reflejada ya en la antigua lírica hispánica y gallego-portuguesa. En el caso de la segunda, un ejemplo ilustrativo sería la siguiente cantiga de amigo de João Zorro (Lopes, Ferreira *et al.* 2011):

---

“pisadas” sexuales son también evidentes en los dos sonetos eróticos de Quevedo analizados por McGrady y Rodríguez-Jiménez (1990: 92-95)

26. Otros ejemplos de uso del vocablo puede encontrarse en Beccaria Lago (1989: 57), Cristóbal de Castillejo (1999: 371, 467), *PESO* (2000: 198) o Baltasar del Alcázar (2001: 433).

Jus' a lo mar e o rio  
 eu namorada irei,  
 u el-rei arma navío,  
 amores, convosco m'irei.  
 Juso a lo mar e o alto  
 eu namorada irei,  
 u el-rei arma o barco,  
 amores, convosco m'irei.  
 U el-rei arma navio  
 eu namorada irei  
 para levar a virgo,  
 amores, convosco m'irei.  
 U el-rei arma o barco  
 eu namorada irei  
 para levar a d'algo,  
 amores, convosco m'irei.

En cuanto a las coplas de la antigua lírica castellana, la estrecha relación entre el amante y el agua se pone de manifiesto en breves y condensadas estrofas como esta, donde el río simboliza la huida de los amantes (Frenk 2003: 333-334, núm. 463):

Vayámonos ambos,  
 amor, vayamos,  
 vayámonos ambos.  
 Felipa e Rodrigo  
 passavam o rio.  
 Amor, [vayamos],  
 vayámonos [ambos].

O esta otra, en la que el agua permite la esperada unión [(Frenk 2003: 650, núm. 946):<sup>27</sup>

Allega, morico, allega,  
 con el barco a la ribera.

A partir de este motivo tradicional, reproducido y desarrollado posteriormente por Petrarca y los petrarquistas, la descripción alegórica del viaje amoroso se amplía en la lírica culta de entre los siglos xv y xvii. Sin ánimo de ser exhaustivo, resultan enormemente interesantes composiciones como [*La nao de amor*] de Juan de Dueñas, que en un largo poema en novenas “describe sus desdichas amorosas

27. Para otras coplas de temática similar, muy abundantes en la tradición popular, véase Frenk (2003: 650-653, n<sup>os</sup> 945-952). Por otro lado, la imagen del encuentro amoroso en el río o la ribera llega nuevamente hasta Federico García Lorca y el romance de “La casada infiel” de su *Romancero gitano* (García Lorca 1998: 243-246).

como el naufragio de una nave” (Beltran 2002: 467-475); el soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola *A una persona que se preciaba de platónica*, “Gala, no alegues a Platón o alega”, cuyo segundo cuarteto pone en duda burlescamente la castidad de tal pasión amorosa usando la imagen del navegante: “Desnudo al sol y al látigo navega / más de un amante tuyo en ambos mares / que te sabe los íntimos lunares / y quizá es tan honrado que lo niega” (Blecua 2003a: 81); o la letra de Bernardino de Rebolledo que comienza “Vos, que los mares de amor / no habéis jamás navegado, / ni habéis los golfos pasado / que hay del desdén al favor” (Blecua 2003b: 310-311), que, como en el caso de Juan de Dueñas, utiliza la simbología del mar y sus peligros para compararla con la conquista amorosa.

La imagen del amante náufrago, de hecho, llega hasta el protagonista de la *Soledad Primera* —y aun después—, que se presenta así: “náufrago y desdeñado, sobre ausente / lagrimosas de amor dulces querellas / da al mar, que condolido, / fue a las ondas, fue al viento / el mísero gemido / segundo de Aríón dulce instrumento” (Góngora 1994: 199-201). Aunque en el desarrollo del poema Góngora supera definitivamente el tono erótico y sentimental del petrarquismo.

En lo que respecta al léxico de la poesía erótica áurea, ya se comentó arriba que una de las metáforas más acabadas dentro del campo semántico del viaje era la del “puerto”, que puede esconder una connotación sexual en cualquiera de sus dos acepciones, marítima o terrestre. De los tres ejemplos que se pueden traer aquí a colación (*Cancionero* 1872: 199; *PESO* 2000: 296; Alcázar 2001: 199),<sup>28</sup> merece la pena extraer un fragmento del originalísimo romance épico-burlesco “Por los montes de Coñares” (*PESO* 2000: 296-297), cuyo erotismo se apoya en los juegos de palabras derivados de topónimos y antropónimos picantes como los “montes de Coñares”, el “capitán Pijandro”, el “infante Virgo” o el “río Coñil”:<sup>29</sup>

Por los montes de Jodiembre  
al río Coñil llegaron,  
deseosos de embarcarse  
y pasar al del Horados.  
Pijandro, armado y valiente,  
dijo: “Amigos, pues no hay barco,  
esperad en esta orilla  
mientras que yo pruebo el vado”.  
Quedáronse y él entró;  
mas a muy poquitos pasos

**28.** El fragmento de Alcázar, perteneciente al soneto “Adiós, crueles ojos; yo me acojo” (2001: 199) es un tanto forzado en su interpretación, puesto que la bisemia de “ojo” no es tan evidente. En todo caso, dado que su editor, Valentín Núñez Rivera, contempla esta posibilidad, me ha parecido oportuno señalarlo aquí.

**29.** Precisamente este mismo romance es una de las pruebas aducidas por McGrady y Sonia Rodríguez-Jiménez (1990: 92-93) para probar la bisemia del “monte”, el “río” y el “vado” en dos sonetos de Quevedo.

chapaleando les dijo:  
 “¡Socorred, amigos caros!”  
 Acudieron diligentes  
 al puerto que iban buscando:  
 medio muerto y medio vivo  
 entre los dos le sacaron (...)

Los protagonistas del relato, tras llegar al sexo femenino, “río Coñil”, deciden “embarcarse”, primer término náutico connotado, y pasar al río “Horados” —¿ano?—. El valiente “Pijandro” prueba el primero el “vado”, nuevamente alusivo al genital de la mujer, y consigue “entrar”. Ante la petición de auxilio, sus compañeros van en su busca y llegan al tercer eufemismo de ‘vagina’ que aparece en el fragmento, el “puerto”. La narración, en realidad, no termina de ser lógica, pero en el caso de la poesía erótica hay que tener en cuenta que, en la mayoría de ocasiones, lo que se busca es la acumulación de referencias jocosas —*ley de concentración semántica* (Garrote Bernal 2010: 229, 2012: 242 y 2020: 110)— para buscar la complicidad del lector, de modo que muchos de estos poemas no tienen por qué responder a la lógica extralingüística esperable —*hipótesis de incoherencia técnico-textual* (Garrote Bernal 2012: 249; *apud* Garrote Bernal 2008: 221 y 2010: 217)—.

Para llegar al “puerto” femenino, el navegante debe haber “embarcado” previamente en algún tipo de embarcación, como la “nave” o el “barco”, que esconde también en ciertas ocasiones un posible doble sentido genital. La primera puede rastrearse en dos ejemplos: uno, decodificado por Garrote Bernal (2008: 213), perteneciente al *Diálogo entre el autor y su pluma* de Cristóbal de Castillejo (1999: 464), que tiene una exégesis un tanto compleja;<sup>30</sup> y otro, mucho más claro, que aparece en el romance anónimo “Hermosa Mencía” (*PESO* 2000: 282-284):

Haremos ensayos  
 de guerras navales,  
 poniendo mi tiro  
 enfrente tu nave,  
 y cuando le encienda,  
 para que le ampare,  
 tendremos a punto  
 un agua suave.

Las “guerras navales” son, evidentemente, sexuales, por lo que poner el “tiro” enfrente de la “nave” debe de estar aludiendo en este fragmento al genital masculino y femenino respectivamente.

**30.** Para el investigador, que la “péñola”, ‘pene’, lleve “(...) recado / de naves, velas y remos” quiere decir que “esta pluma va bien dotada (...) de experiencias eróticas, porque *nave*, ‘órgano sexual femenino’ (...) arrastra aquí a *vela*, ‘copulación’, y a *remo*, ‘pene’ (...)” (Garrote Bernal 2008: 213).

Esta misma significación es la que aparece detrás de su sinónimo “barco” en ejemplos como el siguiente, los tercetos de cierre del soneto “Amaina el toldo, pálida podenca”, atribuido a Luis de Góngora en el ms. 4117 de la BNE (*PESO* 2000: 229):

Deja el pausado hablar por alambique,  
y la ufanía de gallina clueca,  
y ese follón repulgo de hogaza,  
que pues tu roto barco se va a pique,  
guardo mi hacho para mejor chueca,  
y para mejor mula mi almohaza.

La voz poética impreca aquí a la mujer para que deje los melindres de beata, “repulgo de hogaza”, pues su “roto barco se va a pique”, es decir, ya no es ‘virgen’, y él se va a ir a buscar una dama mejor, “mejor chueca”, para su “hacho” y su “almohaza”, dos metáforas fálicas asociadas al juego —concretamente de la chueca— y a los animales —la “almohaza” es una especie de cepillo para limpiar los caballos—.

Como en el caso de los viajes terrestres, la imaginiería asociada a la navegación no solo remite al sexo femenino, sino que también puede aludir a las prácticas sexuales a partir de acciones de movimiento. En este caso, lógicamente, una de las voces estructurales es el verbo “navegar”, que aparece en el mismo fragmento del *Diálogo entre el autor y su pluma* citado arriba (Castillejo 1999: 464, v. 70) y, sobre todo, en el romance de Pedro Méndez de Loyola “Era vicario Tarquino” (Brown 1982: 52-54), que recrea la historia de la violación de Lucrecia por parte del rey romano:<sup>31</sup>

(...) Milón en la acción, el joven  
(que no a menester las fuerças)  
dos bellas ramas divide,  
que Reino y Vida le cuestan.  
Y en piélagos de hermosuras  
engolfado se adereça  
a ser dulce Magallanes  
del que estrecho considera.  
Quiçá que no lo sería,  
disculpa de que no vuelva  
a navegar latitudes,

**31.** Téngase en cuenta que, aunque Kenneth Brown atribuyó los manuscritos de academia en un primer momento a Gabriel del Corral (1982: 10), en un segundo artículo dedicado al testimonio confirmó que la autoría de Pedro Méndez de Loyola es más fiable (Brown 1986: 58): “nuestras intenciones con este segundo trabajo serán desmentir del todo la atribución de autoría del mencionado cancionero a Gabriel del Corral y presentar adicionales pruebas externas que favorezcan a Pedro Méndez de Loyola como autor (...)”.

que el mayor aliento anegan.  
 Ancho o estrecho, él llegó  
 con el aguja derecha  
 al norte, que imán con alma  
 tantas oras a que anhela (...).

Paradójicamente, la descripción de un acto tan infame como el que se relata aquí queda embellecido a partir del campo semántico de la navegación. El fragmento comienza con la referencia culta al atleta griego “Milón”, epíteto que muy probablemente alude aquí al miembro de Tarquino. Según cuenta Pausanias en el libro VI de la *Descripción de Grecia* (1994: 6.14.8.), Milón de Crotona paseaba un día por un bosque cuando encontró un árbol rajado con una cuña que mantenía abierta la hendidura. Confiado en su fuerza, trató de mantener abierta la hendidura y dejó caer la cuña, pero quedó atrapado por el tronco y fue devorado por los lobos. Si se traduce lo anterior al plano sexual, las “dos bellas ramas” que el fálico “Milón” divide se referirían al sexo femenino, mientras que perder “la Vida” estaría remitiendo al “orgasmo” o la “eyaculación”, generalmente asociados al campo semántico de la muerte (Piquero 2021: 85, 301, 511, 545).<sup>32</sup>

Tras esta primera imagen, el viril personaje se “engolfa” en “piélagos de hermosura” y penetra por el “estrecho”. Pues bien, además de ‘dejarse llevar o arrebatarse de un pensamiento o afecto’ (DRAE, s. v. ‘engolfar’), “engolfar” hace referencia a ‘meter una embarcación en el golfo’ (DRAE, s. v. ‘engolfar’), de tal manera que el verbo remite aquí bisémicamente a dos aspectos fundamentales de la acción sexual. En primer lugar, el protagonista, perdido el juicio y arrebatado por la pasión, mete su fálica embarcación en el golfo de Lucrecia, término acuático que, junto con “piélagos” y “estrecho”, alude indudablemente al genital de la mujer. En segundo, el rey comienza a “navegar latitudes”, esto es, ‘copular’, que el “mayor aliento anegan”, quizá por el llanto desconsolado de la mujer.

El cierre de la narración, que transita con maestría entre lo explícito y lo figurado, permite decodificar definitivamente el texto: el varón llega al “ancho o estrecho”, adjetivos típicamente asociados a la flexibilidad del genital femenino y, a su vez, “estrecho” en el sentido geográfico, con el “aguja derecha”, ‘pene erecto’, imagen tan evidente que difícilmente se puede obviar su sentido sexual.

Esta clase de imagería náutica parece ser muy del agrado del autor, pues el segundo verbo principal de este campo semántico, “surcar”, se cita también en

**32.** Debo agradecer al profesor Álvaro Alonso su inestimable ayuda a la hora de encontrar y descifrar esta sugerente imagen, y a mi hermano, Juan Piquero Rodríguez, su trabajo en la búsqueda de las fuentes griegas de la narración. Por otro lado, he de confesar que no he sido capaz de dilucidar a qué se puede referir exactamente la pérdida del “Reino” que aparece junto a la “Vida”. Acaso podría relacionarse con la “corona” fálica —“prepucio”— señalada por McGrady (1984: 86 y 89) en dos enigmas y, por tanto, al propio miembro masculino atrapado en la abertura femenil.

una composición suya, en este caso las décimas *A los casados que pueden presumir de su honor*, “Licenciado socarrón” (Brown 1982: 31-32).<sup>33</sup>

Es imposible creer  
que al que se embarca dejando  
vella consorte llorando,  
más que su ausencia el comer  
le cause susto saver  
que por trato o por amor  
infel corsario traidor,  
corriendo apacibles leguas  
sulcó el golfo de las yeguas  
en el bajel de su honor.

En este caso, “embarcar” no debe entenderse en sentido figurado sino literal: el marido se ausenta del hogar y deja a su bella esposa llorando.<sup>34</sup> Sin embargo, el protagonista se va preocupado porque piensa que cualquier “corsario traidor”, es decir, cualquier ‘navegante, fornicador’, va a poder llegar a su casa y “surcar”, ‘copular’, el “golfo”, ‘genital femenino’, de las “yeguas”, que, como “mula”, remite a la mujer, en el “bajel”, sinónimo de “barco” y, por tanto, otra vez ‘vagina’, de su “honor”. Pedro Méndez de Loyola utiliza nuevamente con maestría el *código cerrado* en estos cuatro versos. Solo si se conoce la resemantización que existe tras palabras como “navegar”, “surcar”, “golfo” o “bajel” —y atendiendo a la pista clave que aporta “honor”— el lector podrá comprender que, en realidad, lo que el marido va pensando mientras viaja es cómo su mujer va a cometer adulterio con cualquier navegante, que, como él, llegue a su tierra en busca de asilo —¿quizá porque es lo que él mismo pretende hacer?—.

A la luz de los datos desglosados a lo largo de estos párrafos, parece claro que la parcela de conocimiento asociada al viaje y el desplazamiento, ya sea terrestre o marítimo, posee unas connotaciones sexuales muy concretas en la poesía erótica de los Siglos de Oro y, de la misma manera que campos semánticos más estudiados, como la guerra, la comida o los oficios, forma parte de la amalgama de metáforas que configuran el *código sexual* del periodo.

33. “Surcar”, además, se puede encontrar también en el mismo romance de antes, “Era vicario Tarquino”, unos versos más adelante: “mar en leche la matrona / con el corriente se deja / sulcar y será milagro / si agitada no se altera” (Brown 1982: 53).

34. No alcanzo a comprender a qué se refiere exactamente el verso “más que su ausencia el comer”, quizá por un problema de sintaxis en la transmisión del texto. Si, como me propone el profesor Álvaro Alonso, la lectura correcta del verso fuese “más que en su ausencia el comer”, el sentido sexual estaría más claro: el verbo tendría doble sentido por ‘copular’ —acepción sobradamente conocida en la tradición (Autor 2021: 478-479)— y la oración se referiría a la preocupación del marido por saber con quién va a poder “comer/fornicar” él cuando parta de viaje y, sobre todo, con quién lo hará la esposa que deja atrás.

Como ocurre con la mayor parte de las imágenes sexuales áureas, el sentido disémico del léxico peregrino o náutico hunde sus raíces en la literatura tradicional y el folclore, aprovechando la simbología amorosa previamente asociada al viaje en el acervo popular para resemantizar una serie de términos específicos con un significado alegórico-sexual muy determinado. Este retorcimiento del lenguaje con fines retóricos demuestra, una vez más, que a pesar de las reservas críticas que han soportado las composiciones de amor carnal durante décadas, la poética erótica se sustenta sobre la base del ingenio, la agudeza y los juegos de la palabras, por lo que es necesario estudiarla desde el mismo punto de vista científico e imparcial que la literatura considerada más canónica.

Finalmente, me parece oportuno señalar aquí que la sexualización de la terminología relativa al desplazamiento y el espacio geográfico no se limita exclusivamente al imaginario medieval y áureo, ya que en la actualidad expresiones coloquiales como “darse —o dar a alguien— un viaje”, “pegarse —o pegar a alguien— un viaje” —que también puede tener una acepción violenta—, “¡vaya viaje tiene este/esta!” o, directamente, “tener una aventura”, mantienen viva la idea de viaje erótico que reflejan los textos analizados a lo largo de este trabajo.

## Bibliografía

- ALLAIGRE, Claude y René COTRAIT, ““La escribana figada”: estratos de significación en un pasaje de *La pícaro Justina*”, en *Hommage des hispanistes français a Noël Salomon*, Barcelona, Laia, 1979, pp. 22-47.
- ALCÁZAR, Baltasar del, *Obra poética*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001.
- ALONSO, Álvaro, “Gómez Manrique, Narváez y Castillejo: ¿poesía obscena?”, en “*Nunca fue pena mayor*”. *Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, coord. Victoriano Roncero López, Ana Menéndez Collera, CIUDAD, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 7-33.
- ALONSO, Álvaro, “La rosa en la poesía de amor del siglo xv”, *Creneida*, núm. 1 (2003), pp. 30-46.
- ALONSO, Álvaro, “Erotismo y poesía pastoril”, *AnMal Electrónica*, núm. 32 (2012), pp. 277-295.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, “Claves para la formación del léxico erótico”, *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 7-18.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María, “La configuración del doble sentido en la lírica tradicional”, en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Vicente Beltrán (ed.), Barcelona, PPU, 1988, pp. 145-155.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral Editores, 1974.
- BECCARIA LAGO, María Dolores, “Dos sueños para una dama: amor y erotismo en Castillejo”, en *Eros literario. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*, coord. Covadonga López Alonso, Juana Martínez Gómez, José Paulino Ayuso, Marcos Roca y Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp. 53-65.
- BELTRAN, Vicenç (ed.), *Poesía española 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002.
- BLASCO, Javier (ed.), *Lasciva est nobis pagina... Erotismo y literatura española en los Siglos de Oro*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2015a.
- BLASCO, Javier, “En el nombre de Venus: un “arte de amar” español del siglo xvi”, en *Lasciva est nobis pagina... Erotismo y literatura española en los Siglos de Oro*, ed. Francisco Javier Blasco Pascual, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2015b, pp. 143-179.
- BLASCO, Javier, “Palabras preliminares”, *Cincinnati Romance Review*, núm. 47 (2019), pp. 1-2.
- BLASCO, Javier, y Cristina RUIZ URBÓN (eds.), *Nueva poesía erótica de los Siglos de Oro*, Berlín, Peter Lang, 2022.
- BLASCO, Javier, Cristina RUIZ URBÓN, Andrea CHAMORRO, Cecilia CORREAS, Guillermo GONZÁLEZ, Zoraida SÁNCHEZ MATEOS (eds.), *Vocabulario del*

- ingenio erótico en la poesía española de los Siglos de Oro. Eros & Logos*, Berlín, Peter Lang, 2020.
- BLECUA, José Manuel (ed.), *Poesía de la Edad de Oro I. Renacimiento*, Madrid, Castalia, 2003a.
- BLECUA, José Manuel (ed.), *Poesía de la Edad de Oro II. Barroco*, Madrid, Castalia, 2003b.
- BROWN, Kenneth, “Gabriel de Corral: sus contertulios y un ms. poético de academia inédito”, *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 4 (1982), pp. 9-56.
- BROWN, Kenneth, “El cancionero erótico de Pedro Méndez de Loyola: parte segunda del ‘Gabriel del Corral: sus contertulios y un Ms. poético de academia inédito’”, *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 11 (1986), pp. 57-80.
- Cancionero 1872 = Cancionero de obras de burlas provocantes a risa compilado por Eduardo de Lustonó*, ed. Eduardo de Lustonó, [Madrid], Librería Victoriano Suárez, 1872.
- Cancionero 1974 = Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, ed. Juan Alfredo Bellón y Pablo Jauralde Pou, Madrid, Akal, 1974.
- Carajicomedia 1995 = Anónimo, Carajicomedia*, ed. Álvaro Alonso, Archidona (Málaga), Aljibe, 1995.
- CARREIRA, Antonio (ed.), *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, pról. de Robert Jammes, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.
- CASTILLEJO, Cristóbal de, *Obra completa*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Turner, 1999.
- CELA, Camilo José, *Diccionario secreto*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, 2 vols.
- CEREZO, José Antonio, *Literatura erótica en España. Repertorio de obras 1519-1936*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001.
- CORNEJO, fray Damián, *Das lyrische Werk des Damián Cornejo (1629-1707)*, ed. Klaus Pörtl, Munchen, Wilhelm Fink Verlag, 1978.
- CORNEJO, fray Damián, *La poesía de Fray Damián Cornejo. Estudio y edición crítica del ms. 2245 de la BNE*, ed. Zoraida Sánchez Mateos, Valladolid, Agilice Digital, 2021.
- COSTA FONTES, Manuel da, “The art of ‘sailing’ in *La Lozana andaluza*”, *Hispanic Review*, LXVI, 4 (1988), pp. 433-445.
- CRiado DEL VAL, Manuel, “Antífrasis y contaminaciones de sentido erótico en *La lozana andaluza*”, en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1960, pp. 431-457.
- DÉBAX, Michelle, “‘Cogiendo rosas y lirios’. ¿Erotismo codificado?”, en *Eros literario. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*, coord. Covadonga López Alonso, Juana Martínez Gómez, José Paulino Ayuso, Marcos Roca y Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp. 31-44.
- DÍAZ-MAS, Paloma (ed.), *Romancero*, Barcelona, Crítica, 2005.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio, “Equívoco, alusión y denotación en la poesía burlesca de don Diego Hurtado de Mendoza”, en *Eros literario. Actas del Colo-*

- quo celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988, coord. Covadonga López Alonso, Juana Martínez Gómez, José Paulino Ayuso, Marcos Roca y Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp. 67-88.
- FRANTZ, David O., *Festum Voluptatis. A Study of Renaissance Erotica*, Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 1989.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, Facultad de Filosofía y Letras UNAM–El Colegio de México–Fondo de cultura económica, 2003, 2 vols.
- GARCÍA CORNEJO, Rosalía, “Los nombres de los órganos sexuales en el *Retrato de la Loçana Andaluza* (F. Delicado): la creación metafórica”, *Res Diachronicae*, núm. 1 (2002), pp. 148-158.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Yerma*, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, ed. Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1998.
- GARROTE BERNAL, Gaspar, “A pelo y a pluma: algoritmos de conceptos en Castillejo y *La pícaro justina*. (Con una digresión para uso de cervantistas)”, en *Cervantes y su tiempo*, II, coord. Desirée Pérez Fernández, ed. Juan Matas Caballero, José María Balcells, León, Universidad de León, 2008, pp. 207-232.
- GARROTE BERNAL, Gaspar, “Del placer textual. Códigos literario-sexuales abierto y cerrado en la *Variiedad de sonetos* del Antequerano”, *eHumanista*, XV (2010), pp. 209-239.
- GARROTE BERNAL, Gaspar, “Dos experimentos sobre la interpretación: Garcilaso tras el juego del holandés herrante”, *AnMal Electrónica*, núm. 31 (2011), pp. 26-52.
- GARROTE BERNAL, Gaspar, “Practicantes del ingenio sexual (siglos XIII-XVII)”, *AnMal Electrónica*, núm. 32 (2012), pp. 235-175.
- GARROTE BERNAL, Gaspar, *Con dos poéticas, teoría historicista de la literatura sexual española*, Valladolid, Editorial Agilice Digital, 2020.
- GARROTE BERNAL, Gaspar, y Alicia GALLEGO ZARZOSA, “Español en Red 8.0: e-bibliografía y esquema para una historia de la literatura erótica (o sexual) española”, *AnMal Electrónica*, núm. 29 (2010), pp. 253-290.
- GÓNGORA, Luis de, *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1987.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- HERRERO DIÉGUEZ, Juan, María MARTÍNEZ DEYROS, Zoraida SÁNCHEZ MATEOS y Patricia MARÍN CEPEDA (eds.), “*Aquel coger a oscuras a la dama*”: mujeres en la poesía erótica del Siglo de Oro (antología), estudio preliminar de Patricia Marín Cepeda, Valladolid, Agilice Digital, 2018.
- HOROZCO, Sebastián de, *Cancionero*, ed. José J. Labrador Herraiz, Ralph A. Di Franco, Ramón Morillo-Velarde Pérez, Toledo, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, 2010.

- HUERTA CALVO, Javier, “Cómico y femenino bureo (Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro)”, *Criticón*, núm. 24 (1983), pp. 5-68.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Poesía completa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.
- INFANTES, Víctor, “Por los senderos de Venus. Cuentos y recuentos del erotismo literario español”, en *Eros literario. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*, coord. Covadonga López Alonso, Juana Martínez Gómez, José Paulino Ayuso, Marcos Roca y Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp. 19-30.
- LABRADOR HERRAIZ, José J., Ralph A. DiFRANCO y Lori A. BERNARD (eds.), *Poesías de Fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo XVI. Códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Málaga, Analecta Malacitana-Universidad de Málaga, 2001.
- LABRADOR HERRAIZ, José J., Ralph A. DiFRANCO y Lori A. BERNARD (eds.), *Manuscrito Fuentelsol (Madrid, Palacio II-973). Seguido ahora por un apéndice con las poesías del fraile benito Fray Melchor de la Serna*, Cleveland, Cleveland State University, 1997.
- LABRADOR HERRAIZ, José J., y Ralph A. DiFRANCO (eds.), “Zoología erótica en la lírica del Siglo de Oro”, *eHumanista*, XV (2010), pp. 262-301.
- LARA CANTIZANI, Manuel, “El equívoco erótico en el otoño medieval español: *Tirant lo Blanc* y la batalla de amor”, en *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, ed. Antonio Cruz Casado, Málaga, Analecta Malacitana, 1997, pp. 137-146.
- LARA GARRIDO, José, “Columnas de cristal: códigos y discursividades entre un soneto de Lope y un famoso romance anónimo”, en *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, ed. Antonio Cruz Casado, Málaga, Analecta Malacitana, 1997, pp. 23-68.
- LOPES, Graça Videira, Manuel Pedro FERREIRA, et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de datos online]*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, (2011-), en línea, <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>.
- MACPHERSON, Ian, y Angus MACKAY, “‘Manteniendo la tela’: el erotismo del vocabulario cabaleresco-textil en la época de los Reyes Católicos”, en *Actas del primer congreso anglo-hispano*, I, ed. Ralph Penny, Madrid, Castalia, 1993, pp. 25-36.
- MANERO SOROLLA, M<sup>a</sup> Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 1990.
- MARÍN CEPEDA, Patricia (ed.), *En la concha de Venus amarrado: erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2017.
- MARINI, Massimo, “Formas y temas eróticos en dos poemas del ms. Corsini 970: el Romance de la viuda triste y el soneto ‘Elvira Nicolás estaba un día’”, en *En la concha de Venus amarrado: erotismo y literatura en el Siglo*

- de Oro*, ed. Patricia Marín Cepeda, Madrid, Visor Libros, 2017, pp. 175-199.
- McGRADY, Donald, “Notas sobre el enigma erótico, con especial referencia a los Cuarenta enigmas en lengua española”, *Criticón*, núm. 27 (1984), pp. 71-108.
- McGRADY, Donald, y Sonia RODRÍGUEZ-JIMÉNEZ, “Simbolismo erótico y ‘La huella del león’ en dos sonetos de Quevedo”, *Hispanic Review*, LVIII, 1. (1990), pp. 89-97.
- MONTERO CARTELLE, Emilio, *El eufemismo en Galicia (Su comparación con otras áreas romances)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1981.
- MONTERO CARTELLE, Emilio, “La interdicción sexual en el gallego medieval: la expresión de los órganos genitales femeninos”, *Verba*, núm. 22 (1995), pp. 429-447.
- MONTERO CARTELLE, Emilio, “Pene: Eufemismo y disfemismo en gallego medieval”, *Verba*, núm. 23 (1996), pp. 307-336.
- MONTERO CARTELLE, Emilio, “Las cantigas d’escarnho, los cancioneros castellanos del siglo xv y el léxico sexual medieval”, en *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, I, coord. Rosario Álvarez, Dolores Vilavedra, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, pp. 716-724.
- MONTERO CARTELLE, Emilio, “A linguaxe erótica no galego medieval: foder”, en *A lingua galega: historia e actualidade. Actas do I Congreso Internacional: 16-20 de setembro de 1996, Santiago de Compostela*, III, ed. Rosario Álvarez Blanco, Francisco Fernández Rei, Antón Santamarina, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Instituto da Lingua Galega, 2004, pp. 627-636.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, “Tradición retórica y erotismo en los *paradoxa enkomia* de Hurtado de Mendoza”, en *El sexo en la literatura*, ed. Luis Gómez Canseco, Pablo L. Zambrano, Laura P. Alonso, Huelva, Universidad de Huelva, 1997, pp. 99-122.
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia. Libros III-VI*, int., trad. y notas de M<sup>a</sup> Cruz Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos, 1994.
- PESO 2000 = ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES (eds.), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000.
- PIQUERO, Álvaro, “Erotismo natural en *La Lozana andaluza*: una visión traslaticia de la fauna y la flora en la obra de Francisco Delicado”, *eHumanista*, XXXI (2015), pp. 539-559.
- PIQUERO, Álvaro, *La imaginería en la poesía erótica de los Siglos de Oro*, Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2021.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, “En torno a la dilogía salaz: bifurcaciones eróticas y estrategias burlescas en la poesía de Miguel Colodrero de Villalobos”, en

- Venus venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española*, Madrid, Editorial Complutense, 2006a, pp. 107-135.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Evaporar contempla un fuego helado: género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006b.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1992.
- REDONDO, Agustín, “De molinos, molineros y molineras. Tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro”, *Revista de Folklore*, IXa, 102 (1989), pp. 183-191.
- REYNAL, Vicente, *El lenguaje erótico medieval a través del Arcipreste de Hita*, Madrid, Editorial Playor, 1988.
- ROSS, Karlan, “Una ‘Paja’ Mental? The Fiction of Friction in the Arcipreste de Hita’s Story of Pitas Payas”, en *Pornographic Sensibilities. Imagining Sex and the Visceral in Premodern and Early Modern Spanish Cultural Production*, ed. Nicholas R. Jones y Chad Leahy, Nueva York-Londres, Routledge, 2021, pp. 19-33.
- SERNA, fray Melchor de la, *Arte de amor. Primera traducción al castellano del “Ars Amandi” de Ovidio*, ed. Javier Blasco, Valladolid, Agilice Digital, 2016.
- SERNA, Melchor de la, fray, *Cómo han de ser amadas las mujeres*, ed. Javier Blasco, Valladolid, Agilice Digital, 2020a.
- SERNA, fray Melchor de la, *Remedios de amor*, ed. Patricia Marín Cepeda, Valladolid, Agilice Digital, 2020b.
- TRILLO Y FIGUEROA, Francisco de, *Obras de don Francisco de Trillo y Figueroa*, ed. Antonio Gallego Morell, Madrid, CSIC-Instituto de Filología hispánica “Miguel de Cervantes”, 1951.
- URBÁN FERNÁNDEZ, Ángel C., y Salvador LÓPEZ QUERO, “Léxico sexual en el *Cancionero de Baena*”, en *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero*, ed. Jesús L. Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez, Baena (Córdoba), M. I. Ayuntamiento de Baena-Diputación de Córdoba, 2001, pp. 359-372.
- VASVÁRI, Louise O., “La semiología de la connotación. Lectura polisémica de ‘Cruz cruzada panadera’”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII, 2 (1983), pp. 299-324.
- VASVÁRI, Louise O., “Vegetal-Genital Onomastics in the *Libro de Buen amor*”, *Romance Philology*, XLII, 1 (1988), pp. 1-29.
- VASVÁRI, Louise O., “‘Chica cosa es dos nuezes’: Lost Sexual Humor in the *Libro del Arcipreste*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, XXIV, 1 (1990), pp. 1-22.
- VASVÁRI, Louise O., “The Battle of Flesh and Lent in the *Libro del Arcipreste*: Gastro-genital rites of reversal”, *La Corónica*, XX, 1 (1991), pp. 1-15.
- VASVÁRI, Louise O., “Pitas Pajas: Popular Phonosymbolism”, *Revista de Estudios Hispánicos*, XXVI, 2 (1992), pp. 135-162.
- VASVÁRI, Louise O., “El hijo del molinero: para la polisemia popular del *Libro del Arcipreste*”, en *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*,

- ed. Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1995, pp. 461-477.
- VASVÁRI, Louise O., “Peregrinaciones por topografías pornográficas en el *Libro de Buen Amor*”, en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, II, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997, pp. 1563-1572.
- VILLAMEDIANA, Juan de Tassis, conde de, *Poesía inédita completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1994.
- WHINNOM, Keith, “Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del Cancionero general de 1511”, *Filología*, núm. 13 (1968-1969), pp. 361-381.
- WHINNOM, Keith, *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham, 1981.
- WHINNOM, Keith, “La defraudación del lector: un recurso desatendido de la poesía cancioneril”, en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni Editore, 1982, pp. 1047-1052.
- ZAFRA, Enriqueta, “‘Ir romera y volver ramera’: Las pícaras romeras/rameras y el discurso del viaje en el *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, XXXIX, 2 (2015), pp. 484-503.



# Vida y muerte en Sevilla del dramaturgo Damián Salucio del Poyo<sup>1</sup>

Francisco Javier Sánchez-Cid Gori

sanchezcidgori@gmail.com

Recepción: 06/07/2021, Aceptación: 30/11/2022, Publicación: 31/12/2022

## Resumen

Acerca de la vida del dramaturgo Damián Salucio del Poyo se sabe poco todavía, a pesar de los meritorios esfuerzos de algunos investigadores por discernir los datos ciertos para su biografía de aquellos que creaban confusión por referirse a personajes homónimos. Este trabajo trata de su período sevillano, el último de su existencia, que se inicia a principios de 1606, o poco antes. Partiendo de las aportaciones de estudiosos precedentes, pero sobre la base de documentación inédita en su mayoría, se establecen su fecha de nacimiento y los vínculos familiares, hasta hoy muy controvertidos y dudosos; se reconstruyen sus relaciones con directores de compañías teatrales —autores de comedias— y actores, así como con otros comediógrafos; se alude a sus beneficios eclesiásticos, actividades y negocios y, finalmente, se aborda su muerte en Sevilla ocurrida antes de diciembre de 1621.

## Palabras clave

Damián Salucio del Poyo; dramaturgo; Siglo de Oro; autores de comedias; biografía; teatro en Sevilla.

## Abstract

*English Title.* Life and death in Seville of the playwright Damián Salucio del Poyo. Despite some meritorious researcher's efforts to discern the correct data from the sources that created confusion by referring to homonymous characters, little is known about the life of the playwright Damián Salucio del Poyo. This article addresses his life's last

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto Vida y escritura II [PID2019-104069GB-I00]. El autor agradece el auxilio prestado a Lucía Bravo, Christopher Komari y Gerald O'Donnell.

period, which commenced in Seville at the beginning of 1606 or shortly before. Although starting with the contributions of previous scholars, this work establishes Salucio del Poyo's very controversial and doubtful –until now– birth date and familial ties from mostly unpublished documentation. Furthermore, this work's conclusions rebuild Salucio del Poyo's relationships with theater company directors – comedy authors – and actors, as well as with other comedy playwrights. Last, this publication alludes to his ecclesiastical benefits, activities, business, and finally, his death in Seville, which occurred before December 1621.

### Keywords

Damián Salucio del Poyo; playwright; Spanish Golden Age; theatrical company directors; biography; theater in Seville.

Damián Salucio del Poyo fue una figura relevante del teatro español de fines del siglo XVI y de las dos primeras décadas del XVII, como atestiguan los elogios que recibió su obra por parte de sus contemporáneos. En fecha muy temprana, Agustín de Rojas Villandrando lo citaba con admiración en una loa que compuso poco después de 1600, recogida en el *Viaje entretenido*.<sup>2</sup> Una década más tarde sería otro buen conocedor del oficio escénico, su paisano Andrés de Claramonte, ya en aquel momento autor de comedias —es decir, director de una compañía de representantes— quien lo ensalzara por partida doble en su *Letanía moral*; primero en el poema dedicado a San Fulgencio, nacido en Cartagena, y después en el apéndice del poemario, que se inserta al final bajo el epígrafe de «Inquiridión de los ingenios invocados».<sup>3</sup> Por si estos pareceres pudieran sonar a

2. «Que no ha compuesto comedia / que no mereciese estar / con letras de oro impresa, / pues dan provecho al autor / y honra a quien las representa» (*Viaje entretenido*, 157).

3. «Y alegre entonces Segura / se valiera del apoyo / que enriquecerle procura, / pues es Salucio del Poyo / el cisne de su hermosura» y «Damián Salucio del Poyo, tan conocido en España, por sus famosas comedias y buenas trazas, ingenio de Murcia» (*Letanía moral*, 298 y s.f.).

ditirambos salidos de las voluntades benévolas de quienes quizás se hubieran beneficiado de la producción del dramaturgo murciano, conviene aducir aquí los encomios de tres indiscutibles autoridades, las de Cervantes, Lope de Vega y Luis Vélez de Guevara. Cervantes no se olvida de Salucio del Poyo en su *Viaje del Parnaso*.<sup>4</sup> El Fénix le dedica sendas alabanzas en obras editadas el mismo año: en el prólogo de la comedia *Muertos vivos* y en la epístola octava de *La Filomena*.<sup>5</sup> Vélez de Guevara, a cuyo ingenio se debe la jornada I de la comedia *La Baltasara*, escrita en colaboración con Antonio Coello y Francisco de Rojas, hace su apología a través de un personaje, amante de la protagonista.<sup>6</sup>

Contrasta llamativamente la valoración de sus coetáneos con la opinión que la crítica actual tiene del comediógrafo. Luis Caparrós, a quien se debe el más completo estudio acerca de Salucio del Poyo, no lo reputa por gran escritor injustamente olvidado, sino por mediocre o secundario.<sup>7</sup> El espacio con el que se le despacha en manuales sobre el teatro español de la época áurea es, por regla general, muy exiguo.<sup>8</sup> Más aún, en una compilación planteada con propósito de estado de la cuestión en que por su título pareciera tener cumplido encaje —*Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*— ni se le incluye.<sup>9</sup> Es cierto que esa marginación resulta explicable a la luz de las pocas obras conservadas, todas de una calidad mediana —hay consenso crítico sobre este particular— añadiéndose a ello que las comedias conocidas por referencias, aunque no hayan llegado a nosotros impresas ni manuscritas, son también escasas, «habiendo las muchas que ha escrito».<sup>10</sup> Tampoco se ha barajado su nombre en la

4. «Este que de los cómicos es lumbre, / que el licenciado Poyo es su apellido, / no hay nube que a su sol claro deslumbre» (*Viaje del Parnaso*, 77).

5. «Del ingenio de V.M., de sus letras y virtudes habla la fama y el aplauso común, y así será mi alabanza añadir un arroyuelo pequeño a un mar océano» (*Muertos vivos*, tomo I, 663). «De Salucio del Poyo muestra el pecho / bronce inmortal, por basa la tragedia / de Ávalos gloria, del privar despecho» (*La Filomena*, 155 rº).

6. «Álvaro: Del licenciado / Poyo, un ingenio extremado, / que con su pluma lucida / ingenioso ofrece al mundo / cómica latina y griega» (*La Baltasara*, jornada I, vv. 36-40).

7. Caparrós Esperante (1987: 11).

8. Valga a título de ejemplo *Historia del teatro español del siglo XVII*, de Ignacio Arellano (2002: 391), que le brinda doce líneas y casi tres de ellas las ocupa la enumeración de las piezas de asunto histórico cuyos textos han sobrevivido.

9. Arellano (2004).

10. La cita entrecomillada es de Lope de Vega (*Muertos vivos*, tomo I, 663). Las obras de atribución segura al licenciado Salustio del Poyo son: *La próspera fortuna de Ruy López de Ávalos*; *La adversa fortuna de Ruy López de Ávalos* y *La privanza y caída de don Álvaro de Luna* (1612); *El premio de las letras por el rey Felipe II* (1615) y *La vida y muerte de Judas* (sin datar; 1985, edición moderna). Comedias perdidas de título conocido: *El relincho* (1593); *El español de más fuerza (ante quem 1603)*; *El gran cardenal de España (ante quem 1620)* y la bilogía formada por *La galeota del duque de Medina* y *El inquisidor general gobernador de España, fray Francisco Ximénez de Cisneros* —pudiera resultar que esta última y la de *El gran cardenal* fuesen la misma. Tenemos noticia de dos comedias de las que solo se sabe el tema: una sobre Saladino (*circa 1612-1613*) y otra acerca del conde de Niebla (*circa 1616-1617*). Caparrós Esperante (1987: 50) se pregunta si esta segunda no se trata quizás de la cita-

contienda de atribuciones de obras dudosas, a pesar de que autores de comedias contemporáneos suyos, según Lope de Vega, le endosaban las de otros poetas infames, en las dos acepciones del término, aunque es obvio que las disputas sobre autorías surgen por las creaciones egregias y no por las insignificantes.<sup>11</sup>

Pero si su labor como escritor dramático ha devenido muy corta en lo legado a la posteridad y ha alcanzado poca difusión, peor se conocen aún los detalles de su vida. Hasta tiempos recientes los acercamientos a ella estuvieron plagados de inconcreciones, confusiones y errores sobre su nacimiento, los sucesos que le acontecieron durante su transcurso, e incluso su muerte; incertidumbre derivada de un artículo de Justo García Soriano (1926), quien lo confundió con un pariente, y que, por tanto, «ha obligado a una falsa cronología de su vida» (Caparrós 1987: 13). María del Carmen Hernández Valcárcel (1985: 11 y 22), sin mucho convencimiento —al acabar su repaso biográfico se pregunta: «¿hasta qué punto nos hemos referido al dramaturgo?»— declara seguir al citado investigador «mientras no haya otro testimonio más fehaciente» y Luis Caparrós Esperante (1987: 14), consciente de la precariedad de las noticias sobre su vida, presentó el capítulo que le consagra como «datos para un esbozo biográfico». En resumidas cuentas, casi lo único que se podía tomar por fiable sobre acontecimientos de su existencia son las puntuales noticias relacionadas con compañías de representantes que habían ido espigando y dando a conocer algunos investigadores.<sup>12</sup> Sin embargo, en las últimas décadas dos profesoras de la Universidad de Sevilla han publicado hallazgos documentales que permiten establecer una base más sólida y, en cierta manera, dar un giro a la biografía del poeta dramático en su tramo final. Mercedes Cobos Rincón (1996) estableció con certeza la fecha de su defunción y analizó el inventario *post mortem* de sus bienes y la almoneda de estos en un valioso trabajo, antecedente y complemento por su contenido del que hoy presentamos. Piedad Bolaños (2014) volvió a airear la figura del licenciado Poyo al estudiar la polémica en torno a las representaciones en la fiesta del Corpus hispalense de 1610 y el enigmático auto —por las circunstancias que lo envolvieron— de *El nacimiento de San Juan Bautista*. No obstante, aunque tras las publi-

---

da *La galeota del duque de Medina*. A esas piezas destinadas a los corrales o casas de comedias hay que sumar el auto sacramental *Las fuerzas de Sansón* (1618), igualmente desaparecido.

**11.** Vega y Carpio (*Muertos vivos*, tomo I, 663). Un caso especial es el de la comedia *El rey perseguido y corona pretendida*, en cuyo manuscrito se dice que fue escrita por «el licenciado Poyo de Salamanca». Hernández Valcárcel (1985: 40-41) duda de que sea la misma persona que el dramaturgo que nos ocupa. Caparrós Esperante (1987: 46-47 y 193) resalta las alteraciones que ofrece la copia, pero no cuestiona la autoría de Salucio y se inclina a aceptarla como obra suya. Sin intención de entrar en el asunto, y como mera curiosidad, señalaremos que en el transcurso de nuestras investigaciones hemos hallado a un Damián del Poyo, natural de Cartagena, que el 5 de febrero de 1605 se matriculó de tercer año de Cánones en la Universidad de Salamanca. Ignoramos por completo si guarda algún parentesco con el clérigo murciano y si este Poyo se ejercitaba también con la pluma (Archivo de la Universidad de Salamanca, legajo 313, matrículas 1604-1605, fol. 60 vº).

**12.** Esta idea ya la expresaba Hernández Valcárcel (1985: 23).

caciones de las doctoras Cobos Rincón y Bolaños ya ha quedado invalidado el dictamen del profesor Caparrós sobre la inexistencia de investigaciones en archivos sevillanos, quedan muchos aspectos por aclarar de las vicisitudes que atravesó el escritor durante su vida.<sup>13</sup> En la medida de nuestras posibilidades, intentamos paliar esas deficiencias con este artículo, que tiene por objetivo contribuir a completar con datos fehacientes el vacío documental que todavía existe sobre Salucio y ofrecer una síntesis provisional de su etapa sevillana, para lo cual seguimos un orden cronológico, hilo conductor de todo bosquejo biográfico, roto solo por alguna ocasional agrupación de acontecimientos relacionados entre sí, con el fin de hacer menos prolija y discontinua la exposición.

El hito de partida que podemos establecer con bastante exactitud es la data del nacimiento del dramaturgo y su filiación materna, desconocidas hasta ahora. La fecha del nacimiento se sitúa entre julio de 1570 y febrero de 1571, según se infiere de la edad que él mismo declaró en dos ocasiones. La primera vez, en una información efectuada el 23 de febrero de 1613 en la Casa de la Contratación de Indias para el expediente de licencia como pasajero a América de un conocido suyo, el poeta Juan de Ochoa, aseveró que era «de más de cuarenta y dos años».<sup>14</sup> La segunda oportunidad se dio en una probanza realizada en junio de 1620 a instancia del también comediógrafo don Diego Ximénez de Enciso —de la relación entre ambos se hablará más adelante— en la que se presentó como testigo a Salucio del Poyo. Ante el escribano afirmó tener cuarenta y nueve años. Estamos, pues, ante dos testimonios por completo fidedignos e incontrovertibles, a los que por su coherencia no cabría oponer siquiera un mal entendimiento por parte de los amanuenses o un error del propio interesado.<sup>15</sup> Por otras escrituras sabemos el nombre de la madre, Juana de la Guerra, y también que el licenciado tenía un hermano, Francisco, que usaba sus mismos apellidos.<sup>16</sup>

13. «Tampoco los eruditos locales [sevillanos] han expurgado ningún dato con valor biográfico. Como veremos, Salucio del Poyo desaparece silenciosamente de escena» (Caparrós Esperante 1987: 33).

14. Archivo General de Indias, Contratación, leg. 5335, nº 56: expediente de Juan Ochoa Ibáñez de Azcarreta. Si bien el oficial que toma la declaración escribe «Martín» como nombre propio del testigo, por la firma se reconoce que es Damián Salucio del Poyo. Juan Ochoa creemos que es el poeta de la academia sevillana participante en la reunión literaria celebrada en San Juan de Aznalfarache en julio de 1606 (Bonneville 1969: 113) Lo alabó Cervantes en su *Viaje del Parnaso*, al comienzo del capítulo II, mencionando su interés por los estudios lingüísticos, ocupación corroborada por Juan de Jáuregui al citarlo como autor de una Gramática inédita en su aprobación del *Arte de la lengua española castellana*, de Gonzalo Correas. Se conserva un manuscrito en la Biblioteca Nacional de España de la comedia *El vencedor vencido*, en el que se dice que lo escribió «Juan de Ochoa, residente en Sevilla». Méndez Bejarano (1923: II, 158) aclaró que el nombre del poeta era Juan de Ochoa Ibáñez y esto nos permite identificarlo con el emigrante a Indias en 1613.

15. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Protocolos de Sevilla (en adelante AHPS-PS), legajo 5506, oficio 8, año 1623, libro 1º, folio 637 rº (a partir de aquí las referencias se darán abreviadas).

16. AHPS-PS, leg. 8488, ofº 14, año 1606, lib. 1º, fol. 57 rº; leg. 9347, ofº 15, año 1607, lib. 4º, fol. 917 rº; leg. 10883, ofº 17, año 1609, lib. 4º, regº 19, s. nº fol. y leg. 5464, ofº 8, año 1612, lib. 2º, fol. 147 vº.

El haber nacido en la fecha que ahora se nos revela concuerda con el documento más antiguo indudablemente referido al dramaturgo —de los manejados hasta hoy— y, además, le confiere sentido. Aludimos a la obligación contraída por el autor de comedias Nicolás de los Ríos para representar en Murcia la obra de Damián Salucio del Poyo llamada *El relincho* durante el verano de 1593.<sup>17</sup> Con acierto apuntaba Caparrós (1987: 28-29) que el no figurar como licenciado o clérigo se debiese a su probable juventud. Ya se puede confirmar que entonces no tenía más de veintitrés años, edad insuficiente para ordenarse y demasiado temprana para haber obtenido una licenciatura.

Hay que esperar al comienzo del siglo siguiente para encontrar una noticia referida —en este caso es obligatorio matizar que no es seguro que así sea— de manera indirecta al escritor murciano, si, como cree Caparrós (1987: 30), la tragicomedia que los actores Alonso Morales y Jerónimo López se comprometieron a hacer en Getafe para la fiesta del Corpus de 1601, que tenía por protagonista a don Álvaro de Luna, era la suya sobre dicho personaje.<sup>18</sup>

Se ha dado por supuesto que en aquellos años inaugurales de la nueva centuria aún moraba en su ciudad natal, según se ha querido deducir de las señas personales que de Salucio se ofrecen en el poder que le otorga el autor de comedias Gaspar de Porres —en Toledo, el 17 de mayo de 1604— donde se le caracteriza como licenciado, clérigo y vecino de Murcia.<sup>19</sup> Sin embargo, ser vecino de una localidad no implicaba forzosamente habitar en ella, como se comprueba de forma insistente en las cartas notariales de la época, que suelen matizar este detalle; distinción que veremos aplicada también a nuestro poeta sacerdote en el período inicial de su estancia en Sevilla. Traemos a cuento este asunto porque, al margen de que no se hayan encontrado documentos en archivos murcianos referentes a él en esta etapa, hay un dato, procedente de la ya mencionada información de Ximénez de Enciso, que no acaba de casar con una residencia permanente en Murcia. En esa ocasión —recordemos que tuvo lugar en 1620— Salucio del Poyo declaró que su conocimiento del dramaturgo sevillano se remontaba a dieciocho años antes.<sup>20</sup> ¿Dónde se produjo ese primer encuentro? En Murcia parece poco plausible. Ciertamente, los escasos estudios biográficos sobre Enciso no ayudan a dilucidar la cuestión.<sup>21</sup>

17. El descubrimiento de esta escritura lo anunció, en un artículo de prensa, Muñoz Barberán (1973), quien en una comunicación posterior presentada a un congreso enmendó la datación errónea con la que lo publicó (1981: 697 y 707). El documento lo han transcrito Caparrós Esperante (1987: 290-291) y Sánchez Martínez (2006: 70-71).

18. Pérez Pastor (1914: 29).

19. El poder, en San Román (1935: 103). Hernández Valcárcel (1985: 16) y Caparrós Esperante (1987: 31) creen que vivía en la ciudad levantina en aquel momento, sin embargo, no se ha encontrado en ella documento alguno otorgado por Salucio en esos años.

20. AHPS-PS, leg. 5506, of. 8, año 1623; lib. 1º, fol. 637 rº.

21. Ni la clásica monografía de Cotarelo y Mori (1914), ni las observaciones preliminares de Juliá Martínez (1951) a su edición de dos comedias de Ximénez de Enciso dicen nada acerca del dramaturgo hispalense en aquel período de su vida.

Los documentos que hemos acopiado acerca de don Diego correspondientes a 1601 y 1602 tampoco dan pie para pensar que el hecho hubiese ocurrido en Sevilla, pues se saca de ellos la impresión de que estaba de paso en la capital bética.<sup>22</sup> Puesto que Ximénez de Enciso tenía edad de cursar estudios —que a buen seguro debió de realizar interno en algún colegio mayor— es admisible considerar la hipótesis de que hubiera coincidido con Salucio en alguna urbe universitaria, muy probablemente castellana.<sup>23</sup>

Sea cual fuere su lugar de residencia, lo que sí resulta evidente es que el licenciado gozaba ya de sólida reputación en los ambientes teatrales de aquel momento. En este primer quinquenio del siglo XVII su nombre aparece asociado a dos destacados autores de comedias: Antonio Granados y Gaspar de Porres. Granados, al formar compañía en enero de 1603 con Pedro de Valdés —que también fuera célebre actor y director— declaró tener entre sus comedias una de Salucio del Poyo, *El español de más fuerzas*, que era nueva y no se había representado.<sup>24</sup> Entre enero y julio de 1605, consta que Porres —de quien ya hemos visto cómo dio poder al dramaturgo para actuar en su nombre— subió a la escena *La próspera y la adversa fortuna de don Ruy López de Avalos* en Salamanca y *El Barco de Ávila*, y asimismo cedió ambas partes de la bilogía para representarlas en Hervás y Sonseca.<sup>25</sup> Si le concedemos crédito a lo que consigna el propio autor de la

**22.** AHPS-PS, leg. 5439, ofo 8, año 1601, lib. 2º, fol. 350 vº: es un poder de don Diego a su tío Pedro Ximénez de Enciso para cobrar al acaudalado financiero genovés Jerónimo Burón la renta de los años 1600 y 1601 de las casas principales en la collación de Santa Cruz, que le tenía arrendadas por el elevado precio de 350 ducados anuales. Como creemos que se trata de las casas del mayorazgo, heredadas de su padre -vid. Cotarelo y Mori (1914: 19)— en las que viviría el escritor la mayor parte de su vida; como la renta debida corresponde a dos anualidades y los poderes se entregaban frecuentemente cuando se iba a estar ausente, es razonable pensar que el otorgante se hallaba de visita en Sevilla. Esta circunstancia parecen corroborarla otras escrituras, de enero y septiembre de 1602, en las que Ximénez de Enciso da cartas da pago del cobro de lo corrido de dos anualidades de rentas colocadas sobre el almojarifazgo mayor de Sevilla, cuyos libramientos se efectuaban habitualmente por los tercios del año (AHPS-PS, leg. 7423, ofo 8, año 1602, lib. 1º, fol. 70 vº y leg. 7425, ofo 8, año 1602, lib. 3º, fol. 225 rº y vº).

**23.** No debe descartarse, sino todo lo contrario, Valladolid, capital del reino en esos momentos, de cuyo archivo universitario se perdieron todos los libros de matrículas y grados de aquellos años. Asimismo, los protocolos notariales del período han padecido dispersión y se han visto diezmados. Lo conservado en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid y el Archivo Histórico de Protocolos de la Comunidad de Madrid es solo una parte reducida de lo que debió de constituir el conjunto de sus legajos.

**24.** San Román (1935: 95).

**25.** En Salamanca, el 3 y 4 de enero de 1605 (Sommaia 1977: 134); aunque se dice en esta edición que el apunte es de 1604 tiene que ser error, pues entre el 2 y el 7 de enero de ese año Porres estaba en Sevilla (AHPS-PS, leg. 12627, ofo 19, año 1604, lib. 1º, fol. 15 rº). La venta de los traslados para representaciones en Hervás, «y no en otra parte», la hizo Porres el 3 de diciembre de 1604 (Archivo Histórico Provincial de Salamanca. Protocolos Notariales de Salamanca, leg. 4172, ofo 10, años 1602/1605, fol. 1046 rº); este documento lo menciona y resume Lorenzo Pinar (2010: 41-42). El préstamo para escenificarlas en Sonseca durante las fiestas del Corpus, en San Román (1935: 115-116). El concierto con los mayordomos de la cofradía del Rosario del Barco de Ávila para llevar a la villa las dos comedias a primeros de julio de 1605, en Pérez Pastor (1901: 89-90).

compañía en la carta de venta de los traslados de las dos comedias para recitarlas en Hervás —al estipular las penalizaciones en caso de hacerlas el comprador en otro lugar o traspasarlas a otro cómico— respecto al muy alto precio de ciento veinte ducados pagado por la bilogía cuando él, Porres, la adquirió, podemos hacernos idea de la elevada cotización alcanzada por los frutos del ingenio teatral del licenciado Poyo, más aún si reparamos en que por la entrega de aquellas copias recibió el comediante en esa ocasión cuatrocientos reales.

Al repasar los autores que llevaron a patios y casa de comedias los citados dramas de Salucio, se hace necesario revisar la trayectoria geográfica que siguieron, por si de ello se arrojara alguna luz sobre dónde le compraron aquellas obras y, por ende, sobre el asunto de la residencia del escritor en ese tiempo. Granados dice tener sin estrenar *El español de más fuerzas* a comienzos de 1603, por tanto, es lógico pensar que la habría adquirido el año anterior. Pues bien, el itinerario que siguió este autor en 1602 discurrió por tierras castellanas: Madrid, Ávila, Valladolid (septiembre-octubre), de nuevo Madrid (noviembre) y Toledo (diciembre).<sup>26</sup> A su vez, Porres, anduvo por Andalucía en 1603, con estancias en Sevilla, Granada y Córdoba, y recorrió el año siguiente los caminos transitados por Granados en su periplo mesetario: Madrid, Toledo y Valladolid (agosto), para terminar en Salamanca, donde menciona por primera vez que tiene en su repertorio *La próspera y la adversa fortuna de Ruy López de Ávalos*.<sup>27</sup> De ninguno de los dos autores consta que estuviese en Murcia, ni siquiera en la región levantina, en el período en cuestión. Sin embargo, coinciden en tres ciudades importantes del centro peninsular. Esto viene a apuntalar la sospecha de que el licenciado Poyo residiese en una de ellas y, en esta tesitura, nos parece más atendible la hipótesis ya expuesta de la corte vallisoletana como principal opción, que, además, podría cuadrar perfectamente con las probables fechas de compraventa de los manuscritos originales de las comedias aludidas.

La primera aparición documentada del dramaturgo en la ciudad hispalense es del 3 de enero de 1606. El licenciado Damián Salucio del Poyo, clérigo presbítero, del que, curiosamente por ser fecha tan temprana, se dice que es vecino de Sevilla, en la collación de Santa Cruz —en la que viviría hasta su muerte— dio poder a su madre, doña Juana de la Guerra, para que pudiera cobrar al doctor Victoria, médico, en Murcia, en donde ambos estaban avecindados, to-

26. Pérez Pastor (1901: 64 *et passim* y 1914: 31 *et passim*); San Román (1935: 67-68) y Bernaldo de Quirós (1994: 35). De este último proviene la noticia de las representaciones, en el patio de la Magdalena de Ávila, de un autor al que se designa escuetamente «Granado»; hay que tomarlo, por consiguiente, con la debida reserva en cuanto a su identificación con el director de compañía al que nos referimos.

27. López Martínez (1940: 66-67); Sánchez-Arjona (1898: 80 y 112); Rodríguez Marín (1914: 18-19); Granja (1993: 20); Ramírez de Arellano (1912: 45); Aguilar Priego (1962: 284); García Gómez (2008: 186); Pérez Pastor (1901: 83 *et passim* y 1914: 33); San Román (1935: 97 y 103); Rennert (1909: 357) y Lorenzo Pinar (2010: 41-42).

das las rentas e intereses corridos de un censo que le pagaba al comediógrafo por una capellanía que servía. Como el escribano fedatario no lo conocía —Salucio debía de llevar poco tiempo en la capital bética— tuvo que presentar testigos que jurasen ser quien decía.<sup>28</sup> En años sucesivos, durante los comienzos de su asentamiento en Sevilla, no fueron infrecuentes esos poderes concedidos por el licenciado a sus familiares para cobrar deudas. El 20 de octubre de 1607 se lo otorgó de nuevo a su madre y a su hermano Francisco, residentes en Murcia, para que recibieran todas las cantidades en numerario y bienes que se le debiesen en cualquier parte.<sup>29</sup> A partir de 1609 sería Francisco Salucio del Poyo el único apoderado —tal vez hubiese muerto doña Juana— para los negocios del dramaturgo en su ciudad de origen. En mayo de ese año lo habilitó para reclamar al obispo de Cartagena, en virtud del nombramiento recaído sobre él, la tenencia de una capellanía en la iglesia murciana de San Miguel, instituida por el beneficiado Contreras, de la que había sido su último capellán Luis Clemente, clérigo presbítero difunto, cuyo patrón era Rodrigo Torner de Contreras.<sup>30</sup> Tres años más tarde, el 28 de septiembre, se repite la operación, ahora con triple encomienda: para que percibiera cuanto se le adeudara en Murcia; para que se presentara ante el provisor, el vicario u otro juez eclesiástico de la diócesis y pidiera que se le bajaran las misas que se tenían que celebrar en una capellanía servida por él en la Santa Iglesia Catedral de Santa María de Murcia, porque era de renta corta y de muchas obligaciones y, finalmente, para que su hermano aceptara en su lugar cualquier nombramiento de titular de una capellanía.<sup>31</sup> Se puede deducir, como consecuencia del contenido de estas facultades, que los ingresos del clérigo poeta se sustentaban, al menos parcialmente, en sus beneficios y obviaciones sacerdotales, completados con el posible patrimonio hereditario, las ganancias de las ventas de sus comedias y otros negocios.

**28.** AHPS-PS, leg. 8488, ofo 14; año 1606, lib. 1º, fol. 57 rº. Los testigos fueron Luis de Porras y el jurado Diego Ximénez Zarzuela.

**29.** AHPS-PS, leg. 9347, ofo 15, año 1607, lib. 4º, fol. 917 rº. En esta ocasión no necesitó presentar testigos para acreditar su identidad, pues el escribano lo conocía, ya que seguramente llevaba un tiempo viviendo en la ciudad; no obstante, contrasta este hecho con que figure en el encabezamiento del protocolo como vecino de Murcia y estante en Sevilla.

**30.** AHPS-PS, leg. 10883, ofo 17, año 1609, lib. 4º, registro 19. La fecha exacta no se puede precisar, porque el deterioro del instrumento notarial impide su lectura, así como la del número de folio, al estar rota su parte superior, sin embargo, por los documentos que lo preceden y los que lo siguen, se puede colegir que se otorgó el día 12 de mayo, o en fecha muy próxima. En esta escritura el licenciado es residente en Sevilla y vecino de Murcia.

**31.** AHPS-PS, leg. 5464, ofo 8, año 1612, lib. 2º, fol. 147 vº. Desde este momento ya se le identifica siempre como vecino de Sevilla, en la parroquia de Santa Cruz (en contadas ocasiones se dice que lo es de Santa María, pues al ser contiguas las dos collaciones los límites entre ellas podían no distinguirse). Al llegar a este punto nos vamos a permitir una sugerencia para quien se anime a proseguir esta investigación: los expedientes de las capellanías murcianas podrían suponer una vía para ampliar conocimientos sobre la familia y algunos detalles de la vida de Salucio del Poyo, pues al hacer las collaciones de los beneficios eclesiásticos se solía realizar información acerca de esos aspectos.

Al concluir este apartado familiar y eclesiástico, observando que el licenciado Poyo tuvo una vinculación con la propia catedral de Murcia, no nos parece descabellada la conjetura de que podría haber mantenido una conexión particular con el doctor don Juan de la Sal, que fue canónigo de la diócesis de Cartagena, y a quien quizás habría seguido en sus desplazamientos. Sabemos de la estancia de don Juan en Valladolid entre 1601 y 1603 por tres poderes que dio en la capital del reino al doctor Juan de Salinas, al que lo unían lazos de parentesco y amistad, forjados estos últimos quizás en las aulas de la Universidad salmantina, en donde coincidieron durante sus estudios de cánones.<sup>32</sup> En septiembre de 1603 ya había sido nombrado visitador general del arzobispado de Sevilla y un mes después, el 22 de octubre, era preconizado para la mitra de Bona (Hipona, *in partibus infidelium*) y elegido obispo auxiliar de la sede hispalense por el arzobispo Niño de Guevara.<sup>33</sup> Don Juan de la Sal estaba ya en Sevilla el último día de aquel año, en el que alquiló a su hermana doña Isabel Hurtado, madre del poeta y pintor Juan de Jáuregui, unas casas en la calle de Bayona, al lado de la catedral.<sup>34</sup> Podría haber sido este eminente prelado y escritor —es solo una presunción— quien hubiera buscado acomodo a Salucio entre la clerecía a orillas del Guadalquivir.

Hecho este excursus, regresemos a hechos constatados del licenciado Salucio del Poyo, cuyo nombre, tras su establecimiento en Sevilla, volverá a verse involucrado en tratos de comediantes. Así, el 11 de marzo de 1608, se había constituido por uno de los dos depositarios de las prendas empeñadas como garantía de pago en una obligación suscrita por el autor de comedias Nicolás de los Ríos e Inés de Lara, su mujer.<sup>35</sup> Ríos —unido a Salucio desde quince años antes, como vimos, por la representación de su comedia *El relincho*— había actuado con su compañía en Sevilla desde fines de 1607 hasta febrero de 1608 y hacía cuentas con el licenciado Juan Gómez Candelas, médico, para saldar el alcance resultante en su contra antes de partir hacia la Andalucía oriental. La deuda era de ochocientos setenta y cinco reales, que el comediante se obligaba a pagar en agosto del mismo año, el día de la Virgen. Gómez Candelas era yerno de Mateo de Salcedo, el antiguo cómico, muerto poco antes, quien, desde su retirada de

32. El 3 de julio de 1601 ante Juan Andrea Varán, notario público y apostólico y de la Audiencia del Ilustrísimo Nuncio de Su Santidad (AHPS-PS, leg. 13752, ofº 20, año 1603, libº. 3º (I), fol. 288 vº). El 4 de agosto de 1601 ante Juan Calvo, escribano de Su Majestad (AHPS-PS, leg. 6126, ofº 10, año 1603, lib. 2º, fol. 1139 rº). El 9 de septiembre de 1603 ante Pedro de Gaona, escribano de Su Majestad (AHPS-PS, leg. 13754, ofº 20, año 1603, lib. 4º, fol. 285 vº). Como se puede ver, nos han llegado a través de trasuntos o menciones en escrituras de los protocolos sevillanos. Los originales vallisoletanos no los hemos hallado. Los estudios salmantincenses de don Juan de la Sal y el doctor Salinas, en Bonneville (1969: 39) y Ros (1986: 313).

33. Ros (1986: 313).

34. AHPS-PS, leg. 2427, ofº 4, año 1604, lib. 1º, fol. 57 rº.

35. AHPS-PS. Leg. 13779, ofº 20, año 1608, lib. 1º (II), fol. 1057 rº. En realidad, Inés de Lara otorgó, pero no suscribió, porque no sabía firmar.

las tablas, había regentado el corral de comedias de San Pedro, con la posada y casas anejas.<sup>36</sup> Por esa razón, Ríos le debía doscientos setenta y cinco reales de alojamiento, más otros seiscientos, entregados a él por Salcedo, quien los había tomado en préstamo sobre prendas de los hijos menores de los también representantes, ya difuntos, Lope de Sasieta Avendaño y Jerónima de Salcedo, hija de Mateo —entre ellos el futuro autor de comedias Cristóbal de Avendaño— de quienes había sido tutor y curador el recién fallecido empresario teatral. Esos eran los bienes recibidos en depósito por el licenciado Poyo.

El otro documento notarial allegado de ese año 1608 en que es partícipe Salucio —este sí firmado por él— no guarda relación con la actividad escénica. Se trata de una carta de pago que el comediógrafo extiende el 16 de septiembre, en nombre del ya citado poeta sevillano Juan Ochoa Ibáñez de Azcarreta, por aquel entonces residente en la corte madrileña, a favor del doctor Juan de Castañeda de Armallén por el valor de unas varas de plata que le tenía embargadas a su poderdante, más unos maravedíes por las costas de la incautación.<sup>37</sup> Con escaso margen de error podemos suponer que estas barras de plata habían sido remitidas desde el Perú por Miguel Ochoa a su hijo, ya que al cabo de cuatro años y medio hallamos de nuevo a Salucio del Poyo asociado a esta familia, cuando testificó en la Casa de la Contratación de Indias en la información para el permiso como pasajero en los galeones americanos de Juan Ochoa Ibáñez de Azcarreta —ahora, en 1613, a sus treinta y tres años, ya también licenciado— y ello nos proporciona algunos datos sobre el interesado y sus padres, residentes en Lima.<sup>38</sup> El dramaturgo aseveró que los conocía desde hacía más de veinte años y que habían sido vecinos de Sevilla.<sup>39</sup> Es una deposición muy general que no aclara las circunstancias y es sabido que estas manifestaciones no pueden tomarse al pie de la letra por estar hechas para favorecer al solicitante, aunque tampoco hay por qué desconfiar sistemáticamente de ellas. En todo caso, resultaría sumamente arbitrario cualquier intento nuestro de determinar dónde podría haber entablado amistad Salucio con la familia del poeta y qué circunstancias lo acercaron a ella.

En 1610 Damián Salucio del Poyo participó en dos acontecimientos que alcanzaron cierta notoriedad entre los medios letrados y la oligarquía política de

**36.** Doña Magdalena de Salcedo, hija de Mateo, cuya herencia tenía aceptada a beneficio de inventario, dio un amplio poder a su marido para cobrar los bienes que le cupiesen de la partición de aquella, el 23 de febrero de 1608 (AHPS-PS, leg. 13779, ofº 20, año 1608, lib. 1º (II), fol. 844 rº).

**37.** AHPS-PS, leg. 1148, ofº 2, año 1608, lib. 3º, fol. 899 rº. Juan Ochoa había entregado un poder al dramaturgo el 20 de octubre de 1607, en Sevilla, por el cual este actúa en tal negocio.

**38.** Con el título de licenciado nombra Cervantes en el capítulo II de *Viaje del Parnaso* a Juan de Ochoa.

**39.** Archivo General de Indias, Contratación, leg. 5335, nº 56. El expediente pasó ante don Felipe Manrique el 23 de febrero de 1613. El licenciado Poyo fue el segundo de los tres testigos presentados; depuso en primer lugar el cosmógrafo Antonio Moreno.

Sevilla. En febrero, la víspera del domingo de sexagésima, concurríó a la justa literaria organizada por la Compañía de Jesús, en su casa profesa y en el colegio de San Hermenegildo, dentro de la fiesta para celebrar la beatificación de Ignacio de Loyola; lo hizo con tres composiciones, de las cuales ninguna obtuvo premio, «con justicia», apostilla Caparrós (1987: 33).<sup>40</sup> Son bien conocidos los jueces del certamen —don Juan de la Sal, el doctor Juan de Salinas y el padre Juan de Pineda, entre ellos— y los competidores —Góngora, que salió muy disconforme con el fallo del tribunal; Juan de Jáuregui; Rodrigo Fernández de Ribera; Rodrigo Caro; Pedro Espinosa; Felipe Godínez o Bernardo Luis de Cárdenas y otros muchos— y si hemos mencionado a algunos es para quedarnos con los dos últimos citados, que se verán involuntariamente envueltos junto con Salucio en el disputado debate surgido en torno a las representaciones del Corpus Christi sevillano de aquel año 1610.<sup>41</sup>

Cuando ya se aproximaba el día del Santísimo Sacramento, el lunes 17 de mayo, se reunió el Cabildo municipal para dirimir la cuestión irresuelta del auto que quedaba por aprobar para la tradicional representación en los carros de la fiesta, tras haberse producido un empate en votos entre los enviados a la comisión nombrada al efecto. El sentir general era que de los dos que estaban en liza cualquiera de ellos podría elegirse, aunque algún veinticuatro se ratificaba en su preferencia por el auto de *El jueves de los compadres y las comadres*, entregado por «el fraile basilio».<sup>42</sup> En esa misma sesión se hizo saber por el teniente de alguacil mayor, diputado para la fiesta del Corpus, que, además, se habían recibido y admitido otros dos autos proporcionados por Damián Salucio del Poyo. Pero el tiempo corría y no se había solventado el asunto, por lo cual se volvió a reunir el Cabildo el viernes 28, con premura por la cercanía de la festividad, que ese año se celebraba el 10 de junio.<sup>43</sup> El auto escogido por la ciudad, el del fraile basilio Bernardo de Cárdenas, se remitió a los inquisidores del tribunal hispalense para su aprobación, quienes hallaron inconvenientes que les impedían dar el pláacet para que fuese representado. Soslayamos algunas incidencias y nos centramos en

40. Luque Fajardo (*Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla...*, 53 vº, 63 rº y 103 rº-104 rº).

41. La polémica suscitada por la representación de los autos ha sido analizada en profundidad por la profesora Bolaños Donoso (2014), basándose especialmente en documentación del Archivo Histórico Municipal de Sevilla (en adelante AHMS). Sección X. Actas capitulares. Cabildo, segunda escribanía, libro H-1694. Remitimos a su encomiable trabajo para ampliar detalles.

42. El fraile basilio —ya lo identificó Bolaños Donoso (2014: 337)— era el citado Bernardo Luis de Cárdenas, que muy poco antes había profesado en la orden, de la que fue procurador de su colegio en Sevilla hasta que por pleito interpuesto por el provincial de dicha religión en Andalucía se le expulsó de ella en 1617 (AHPS-PS, leg. 14468, ofº 21, año 1610, lib. 3º, fol. 814 vº y leg. 6902, ofº 11, año 1617, lib. 3º, fol. 469 rº). Ya como fray Bernardo de Cárdenas, ya como el licenciado Bernardo Luis de Cárdenas, en la década de 1610 a 1620 y en los primeros años de la siguiente, se representaron autos suyos en el Corpus de Sevilla, alguno de los cuales obtuvo la joya que se concedía al mejor de la fiesta de cada año (Sánchez-Arjona, 1898: 153-154 *et passim*).

43. Bolaños Donoso (2014: 331).

lo relativo al dramaturgo murciano, a quien se refirió con enardecimiento un capitular que tomó la palabra en aquella junta, Alonso de Porres, para decir que se presentaba una situación de la que se podrían derivar consecuencias muy perjudiciales:<sup>44</sup>

Que nunca ha acontecido jamás en este Cabildo lo que se entiende ha solicitado el licenciado Poyo, porque solo se hagan los autos suyos y no otros ningunos, violentando a la Ciudad con medios tan injustos que suplica, cuan encarecidamente puede, lo que esta novedad puede dañar y mande llamar a Cabildo para revocar y quitar y poner y señalar de nuevo lo que le parece, de forma que los autos de Poyo no se representen por ningún caso, pues los autores tienen otros muy mejores que representar con mucho gusto por servir a la Ciudad, con que la Ciudad se quitará de conferencias con el Santo Oficio.<sup>45</sup>

Levantada la sesión de la mañana, la resolución se pospuso para el cabildo ordinario de aquella tarde. Don Sebastián de Casaus, diputado para la fiesta del Corpus, emitió su dictamen, que consistía en decir a los autores que tenían a su cargo los carros de las representaciones que el Cabildo, por justas causas, había determinado que no se hicieran los autos ya admitidos, remitiéndoles a ellos la elección de los que los sustituirían.<sup>46</sup> La conclusión de su parecer era rotunda:

Y agora y de aquí adelante no se pueda admitir ningún auto compuesto por Poyo ni por Gudínez, su compañero, y este acuerdo no se pueda revocar si no fuere llamando a Cabildo ausentes y presentes y asimismo el escribano del Cabildo tenga obligación de notificar este acuerdo a los caballeros diputados de la fiesta cada año.<sup>47</sup>

Naturalmente, «Gudínez» es Felipe Godínez, de quien las palabras del diputado señalan su apego a Salucio, doce años mayor que él.<sup>48</sup> Muy probablemente —y creemos que está por estudiar— el licenciado Poyo ejerciera un cierto magisterio sobre Godínez, como también sobre Ximénez de Enciso, por edad y por amistad entre ellos, dándose la circunstancia de que los tres habitaban en

44. Actualizamos la grafía y la puntuación al transcribir los textos.

45. AHMS. Sección X. Actas capitulares. Cabildo, segunda escribanía, libro H-1694, sin foliar, sesión del viernes 28 de mayo, por la mañana.

46. Los autores que representaron los autos del Corpus sevillano de 1610 fueron Baltasar de Pinedo y Pedro de Valdés —que tenían formada compañía entre ellos— más Juan de Morales Medrano (Sánchez-Arjona 1898: 142-143).

47. AHMS. Sección X. Actas capitulares. Cabildo, segunda escribanía, libro H-1694, sin foliar, sesión del viernes 28 de mayo, por la tarde.

48. Para la obra de Felipe Godínez siguen siendo pilares imprescindibles los espléndidos estudios de Bolaños Donoso (1983) y Vega García-Luengos (1986), ampliados por los numerosos artículos posteriores de ambos especialistas, así como por otros autores, de los que se puede encontrar una muestra en el número monográfico de la revista eHumanista *Conversos*, volumen 5 (2017). El pionero y muy meritorio acercamiento a la vida de Godínez por Menéndez Onrubia (1977) se completa y matiza con Sánchez-Cid (2016) en cuanto a sus orígenes familiares y sus primeros años.

la collación de Santa Cruz en aquel momento. A pesar de ir unidos en el repudio por el Cabildo sevillano, las razones del rechazo para admitir autos de ambos escritores entendemos que obedecen a causas diferentes. Salucio del Poyo, de orígenes familiares sin mácula de sangre cristiano-nueva y sin roces con la ortodoxia, que se sepan, había irritado a los regidores hispalenses por su pretensión insolente, según la juzgaban, de que solo se hicieran sus autos; mientras que Felipe Godínez, con bastante seguridad, ya había comenzado a estar en el visor de la Inquisición. Más adelante se verá cómo la prohibición de representar autos de Salucio no fue, ni mucho menos, definitiva.

Al margen de estas controvertidas circunstancias, una noticia también relativa al comediógrafo murciano —de confirmarse que se trate del drama escrito por él— tendría una coincidencia temporal con lo que acabamos de ver, pero a una gran distancia geográfica. Hablamos de la representación en Lima durante la octava del Corpus de 1610 de una comedia titulada *La vida de Judas* por la compañía de Gabriel del Río.<sup>49</sup> Sea como fuere, apenas afecta a la historia que intentamos reconstruir.

Como ya se dijo, desde un principio el dramaturgo se radicó en un barrio de Sevilla del que no se movería hasta su muerte, el de Santa Cruz. Un contrato de arrendamiento del 14 de enero de 1611 nos permite precisar la ubicación de la morada del licenciado Damián Salucio. El mayordomo del monasterio de San Leandro le alquiló ese día, en nombre de la congregación de monjas, unas casas —en plural, según uso de la época— en la parroquia de Santa Cruz, en la Jamerdana, detrás del Mesón de los moros, por dos años, a contar desde el primer día de aquel mes, por precio de ocho ducados mensuales.<sup>50</sup> Salió como fiador del presbítero y poeta dramático quien también era esto último, don Diego Ximénez de Enciso, hecho que viene a poner de relieve los vínculos personales ya señalados entre ambos. La exactitud de la localización que proporciona la escritura nos sirve para comprobar la cercanía del domicilio de Salucio respecto al callejón de los Enciso y al corral de comedias de Doña Elvira.<sup>51</sup>

Pasamos sin detenernos en capítulos de la biografía del licenciado Poyo que corresponderían cronológicamente a este período, aunque no tuvieron lugar en Sevilla, como la edición de algunas de sus comedias, al ser suficientemente conocidos y analizados por muy notables estudiosos, para proseguir con los documentos inéditos. Desde 1613 hasta su muerte —en concreto, hasta 1620— menudean los testimonios que unen al licenciado Poyo con distintos comediantes, prueba de su destacado papel en el medio teatral, actuando en varias ocasiones

49. Lohmann Villena (1945: 118), que dio a conocer el documento, cree que es la comedia de Salucio *Vida y muerte de Judas*. En la Península Ibérica la habría representado Alonso Riquelme, como se indica en la edición príncipes (Caparrós 1987: 34).

50. AHPS-PS, leg. 3584, ofº 5, año 1611, lib. 1º, fol. 164 rº.

51. Acerca del corral de Doña Elvira y su situación vid. Bolaños Donoso (2013: 55).

como agente de autores de comedias y representantes. En la primavera de 1613 fue requerido por la compañía de Luis de Vergara para dar fe en un concierto. Este autor había formado su *troupe* en Sevilla el 28 de febrero y poco después abandonó la ciudad.<sup>52</sup> Se dio la circunstancia aquel año, cuando comenzaba a organizarse la fiesta del Corpus, de que solo se encontraba un autor en Sevilla, Domingo Balbín, eventualidad no habitual, pero ya ocurrida en 1611.<sup>53</sup> Puesto que la representación de cuatro autos en sus correspondientes carros era tarea imposible para una sola compañía, se recurrió a agregar a la estante en Sevilla otra que se ocupase de la mitad de la fiesta. Los compañeros de Luis de Vergara se habían detenido en Écija —sospechamos que el autor pudiera estar encarcelado— donde dieron poder a uno de ellos, Cristóbal Suárez Camacho, para efectuar concierto con Balbín y los diputados del Corpus y tomar uno o dos carros de representación, además de para comprar los vestidos y enseres necesarios a tal fin.<sup>54</sup> Los comisionados por el Cabildo para la fiesta aceptaron conceder la representación de un auto a los comediantes de Vergara, con la condición de escoger entre ellos a los que tuviesen por más adecuados.<sup>55</sup> Presentes en Sevilla el 15 de mayo, tras pasar la selección, los actores de la compañía de Vergara ratificaron el asiento hecho por Suárez Camacho con la Ciudad para encargarse de un auto el día del Santísimo Sacramento y, como necesitaban testigos que autentificaran que eran ellos, recurrieron al licenciado Damián Salucio del Poyo para que lo adquiriese.<sup>56</sup> Pero no acaba aquí la historia del sacerdote dramaturgo con Luis de Vergara y su compañía, pues el año siguiente —el 21 de marzo— este autor lo apoderó en Córdoba para que tomara en su nombre dos de los autos del Corpus de Sevilla del año 1614, por el precio y las condiciones acostumbradas.<sup>57</sup> Debió

52. AHPS-PS, leg. 5023, ofo 7, año 1613, lib. 1º, fol. 676 vº. Componían la compañía, aparte del autor y su esposa, María de la O, los siguientes representantes: Francisco de Rojas y María de la Cruz, su mujer; Antonio Brochero y Bernarda Suárez, su mujer; Antonio Pérez y María de San Roque, su esposa; Cristóbal de Morales y Juliana Antonia, asimismo cónyuges; Francisco Sánchez; Hernando de Alarcón; Damián Mexía; Gabriel de Biedma y Cristóbal Suárez, además de los principiantes Bartolomé de Navarrete y Juan Martínez, ambos de dieciocho años.

53. El autor que se hizo cargo de las representaciones en 1611 fue Alonso Riquelme (Sánchez-Arjona 1898: 149-150). No entramos aquí en cómo se solventó la incidencia de la falta de otra compañía, aunque no difiere demasiado de lo que se arbitró dos años más tarde.

54. AHMS. Sección IV, tomo 11, nº 39. El poder, dado en Écija el 29 de abril, se rubricó ante Antonio de Langa, escribano público, por varios de los actores concertados con Vergara en el mes de febrero, pero entre ellos encontramos tres nombres que no se habían convenido con él en aquella ocasión (Manuel de Aldana, Josefe del Villar y Diego de Villarreal). Cristóbal Suárez Camacho había pertenecido a la compañía de Balbín durante la temporada anterior (San Román 1935: 171-172 y 174) y tal vez volviera a ella tras el presumible marasmo de la de Vergara, pues está en la lista de sus representantes que aquel entregó a la comisión del Corpus el 24 de abril (Sánchez-Arjona 1898: 154).

55. El auto que completaba los cuatro que se representaron se encargó a Diego de Santiago.

56. AHPS-PS, leg. 5023, ofo 7, año 1613, lib. 1º, fol. 1360 rº.

57. Aguilar Priego (1962: 284-285) y García Gómez (2008: 187-188).

de cumplir el clérigo con eficiencia el cometido, porque a dicho autor se le asignó la mitad de aquella fiesta eucarística. Lamentablemente, no tenemos conocimiento del repertorio de Vergara en ese tiempo, cercano a su muerte, pues no sería de extrañar que figurase en él alguna comedia del licenciado Poyo.

En situación similar encontramos a otro autor de comedias, Juan de Morales Medrano, que también apoderó a Salucio y del que tampoco tenemos una enumeración de las obras que paseaba por los escenarios alrededor de la fecha en la que se documenta la relación entre ellos. Estando en la villa de Morón, el 23 de agosto de 1615, el autor facultó al comediógrafo para contratar representantes que actuasen en su compañía y este, haciendo uso de esa habilitación, lo concertó pocos días más tarde con Alonso de Olmedo por el período de un año, que empezaría a contar desde carnestolendas de 1616, y obligó a su poderdante a pagar cien ducados a una mujer vecina de la parroquia de Santa Cruz, que se los prestó para entregarlos como anticipo al actor.<sup>58</sup>

Por el contrario, sí nos ha dejado una referencia a su labor literaria el trato que tuvo Salucio en su etapa sevillana con Antonio Granados, aunque esta consista solo en el título de un auto sacramental. Es el llamado *Las fuerzas de Sansón*, visto en las calles de Sevilla en el Corpus de 1618, por el que recibió el escritor una gratificación de doscientos reales y con el cual, si no se había quebrado antes, se levantaba la prohibición de representar autos del dramaturgo en festividad tan señalada.<sup>59</sup> Ya hemos visto cómo la vinculación entre este autor y el licenciado venía de tiempo atrás —al menos, desde 1602— pero, entre una y otra fecha, hay una nueva ocasión en la que Granados se sirvió de la aptitud de Salucio para cerrar convenios con actores. Sucedió el 24 de octubre de 1615, día en el que él y Pedro Pérez de Amurrio, de forma mancomunada —el poder se lo otorgó Granados a ambos en Écija cinco días antes— se concertaron con la afamada actriz Luisa de Robles, mujer legítima del también representante Juan de la Abadía, para que asistiera en la compañía del autor interpretando los principales papeles en el año comprendido entre el miércoles de ceniza de 1616 y el de 1617.<sup>60</sup> Esta incorporación a su elenco tendría consecuencias lastimosas para Granados, pues, durante el curso de la temporada, en Cádiz, el marido de la actriz se querelló criminalmente por adulterio del autor y de ella ante el corregidor y capitán de guerra de la ciudad, que mandó apresar a los acusados.<sup>61</sup>

**58.** AHPS-PS, leg. 3594, ofº 5, año 1615, lib. 3º, fol. 782 vº. El poder pasó ante Juan Casas Villalobos, escribano público de Morón. El concierto se realizó en Sevilla, el 2 de octubre.

**59.** Sánchez-Arjona (1898: 191) y Sentaurens (1984: 840).

**60.** AHPS-PS, leg. 3594, ofº 5, año 1615, lib. 3º, fol. 1115 rº. El poder tuvo por fedatario a Francisco Ramírez de Mendiola, escribano del número de Écija. Pedro Pérez de Amurrio era persona inmersa en el mundillo teatral sevillano. En 1631 aún intervenía en los negocios de Antonio Granados (Bolaños Donoso 2007: 170).

**61.** El 18 de mayo de 1616, en Cádiz, ante Diego de Loaysa, escribano público, Juan de la Abadía, «de nación francés», retiró la querrela que había interpuesto cuatro días antes. El corregidor y

Todavía en aquel año de 1615 —en el que se editó su comedia *El premio de las letras por el rey Felipe II*— desplegando una gran actividad como agente de directores de compañía, tal como se comprueba, Damián Salucio del Poyo actuó en nombre de otro autor, Pedro Llorente.<sup>62</sup> Andaba Llorente por Zamora cuando decidió bajar al Sur con sus compañeros y para ello se valió del dramaturgo, a quien dio un poder notarial, el 10 de septiembre, con el que sellar acuerdos que lo comprometieran con Diego de Almonacid, empresario de los teatros sevillanos del primer cuarto del siglo xvii.<sup>63</sup> Provisto de este instrumento, Salucio le contrató con Almonacid sesenta funciones en el corral de Doña Elvira, que habrían de comenzar el 18 de noviembre, por el precio de cuatro mil reales.<sup>64</sup> Como el escribano titular del oficio no lo conocía, precisó de la comparecencia de testigos, siendo uno de los dos presentados el también comediógrafo Luis de Belmonte Bermúdez, recién regresado de México.<sup>65</sup> Pedro Llorente vino a Sevilla a cumplir el compromiso y luego emprendió una campaña teatral durante los once primeros meses de 1616 por varias ciudades y villas andaluzas que lo llevó, entre otras, a Córdoba, Granada, Málaga y Jaén (en el manuscrito de la trilogía de *Santa Juana* conservado en la Biblioteca Nacional de España hay licencia para la representación en cada una de ellas). A su paso por Andújar, el 22 de octubre, dio un nuevo poder al licenciado Poyo, esta vez para concertarse con actores que asistiesen en su compañía, aquellos que a juicio del dramaturgo pareciesen ser suficientes para ese efecto.<sup>66</sup> Cuatro días después, en Sevilla —sorprende la corta separación entre uno y otro acto— haciendo uso de esa facultad, Salucio se convino con el apoderado de Antonio de Navarrete e Isabel de Mora-

---

capitán de la ciudad era Fernando de Quesada Ulloa (Archivo Histórico Provincial de Cádiz-Protocolos de Cádiz, leg. 713, ofo 3, año 1616, fol. 441 rº)

**62.** La obra se publicó en *Flor de comedias de España de diferentes autores*.

**63.** AHPS-PS, leg. 5478, ofo 8, año 1615, lib. 5º, fol 177 rº. Además, por este poder, que pasó ante el escribano Cristóbal Vicente, autorizó Llorente a Salucio del Poyo para que impidiese que otro autor, presente a la sazón en Sevilla, representara varias comedias, entre ellas las tres partes de *Santa Juana* y la primera parte de *Sixto V*, de Tirso de Molina, que, aseguraba, eran suyas. Sobre licencias y compañías que representaron la trilogía consúltese Zugasti (2012). El documento notarial tiene una gran rotura que impide leer los títulos de dos comedias más —uno de ellos, indecifrible; del otro se vislumbra *El mayorazgo [...] muerte*— y tampoco se ve el apellido del autor, aunque al dar su nombre, Alonso, deducimos que se refiere a Heredia, concertado con Almonacid para representar en el corral de Doña Elvira sesenta días del último cuatrimestre de 1615 (AHPS-PS, leg. 5477, ofo 8, año 1615, lib. 4º, fol. 392 rº) y que saldó una deuda personalmente en la ciudad el 10 de octubre (AHPS-PS, leg. 3594, ofo 5, año 1615, lib. 3, fol. 851 rº).

**64.** AHPS-PS, leg. 5478, ofo 8, año 1615, lib. 5º, fol 176 rº. Acerca de las empresas teatrales de Diego de Almonacid cfr. Bolaños Donoso (1998 y 2001).

**65.** El escribano público del oficio 8 era Francisco de Vera. Hasta ahora se daba como fecha más temprana conocida de la presencia de Belmonte Bermúdez en España, tras su retorno de Indias, la de 1616 (Cortijo Ocaña 2004: 127). El segundo testigo fue Jerónimo de Molina, vecino de Sevilla, en la collación de San Juan de la Palma.

**66.** Archivo Histórico Provincial de Jaén. Protocolos de Andújar, leg. 2826, año 1616, fol. 214 vº. Ante Diego Gadea Espinosa, escribano público.

les, su mujer, que era cuñada de Llorente, para que representaran en la compañía de este autor, durante un año, desde el miércoles de ceniza de 1617; ella, los segundos papeles, y su marido, lo que se le ordenare, además de toda la «graciosidad» en entremeses y bailes.<sup>67</sup> Pero no fue este el único acuerdo que cerró el comediógrafo en favor de Llorente, pues también se concertó para el mismo fin con otro matrimonio, Antonio Brochero y Bernarda Sánchez, el 5 de noviembre, por el mismo período; él se encargaría de cobrar en las entradas de los corrales, de aderezar los teatros y de hacer las apariencias, mientras ella se obligaba a cantar y encarnar los terceros papeles de damas.<sup>68</sup> Pedro Llorente continuó su andadura y desde Córdoba (Ramírez de Arellano 1912: 47 y Rodríguez Marín 1914: 41) se encaminó hacia Lisboa, en cuyo palacio de los escribanos, en presencia del notario Tomé Riscado, comisionó a Pedro López de Mesa y al licenciado Damián Salucio del Poyo para hacer contratos con los arrendadores de las casas de comedias y para presentar la petición de hacer la fiesta del Corpus.<sup>69</sup> No obstante, en este caso, solo acabaría interviniendo López de Mesa en el convenio con Diego de Almonacid, firmado en Sevilla el 27 de enero de 1617.<sup>70</sup>

Finalmente, en cuanto a autores de comedias que confirieron facultad al licenciado para obrar en su nombre, encontramos a Cristóbal Ortiz de Villazán. Por el poder que este autor le dispensó en Granada el 10 de diciembre de 1619, Salucio del Poyo se ajustó una semana después con Alonso Martínez de Osuna, representante que en ese momento lo era de la compañía de Pedro Cebrián, para que se incorporase a la de Ortiz a partir del primer miércoles de Cuaresma de 1620, por tiempo de un año, para interpretar los cuartos papeles de las comedias y bailar, además de hacer y escribir los carteles que fuere menester. Este contrato elevaba a oficial el acuerdo que habían alcanzado autor y representante en Osuna, tal como se reflejaba en una cédula firmada por ambos el 27 de noviembre de ese año, que se insertó en la escritura de concierto.<sup>71</sup> Merced a aquella

**67.** AHPS-PS, leg. 3599, ofº 5, año 1616, lib. 3º (II), fol. 900 rº. El apoderado del matrimonio de cómicos era Luis de Narváez, vecino de Sevilla, en la collación de Santiago, capellán perpetuo de una capellanía que se cantaba en el colegio de San Acacio, de la orden de S Agustín, extramuros de la ciudad. El salario que percibirían los comediantes sería de nueve reales de ración y dieciocho los días de representación. El parentesco entre Isabel y María de Morales, en Fernández Martín (1988: 73).

**68.** AHPS-PS, leg. 3599, ofº 5, año 1616, lib. 3º (II), fol. 849 rº. Los haberes que recibiría la pareja serían de ocho reales de ración y doce de representación, más doscientos reales el día del Corpus.

**69.** Rodríguez Marín (1914: 41).

**70.** Rodríguez Marín (1914: 41) y Bolaños Donoso (2001: 149).

**71.** AHPS-PS, leg. 396, ofº 1, año 1619, lib. 7º (I), fol. 1186 rº. El poder se signó en presencia del escribano granadino Salvador Baptista. Alonso Martínez de Osuna recibiría nueve reales de representación y cinco de ración, además de quince ducados en la fiesta del Corpus, pero, al encargarse de los carteles, corriendo de su cuenta papel y tinta, percibiría dos reales más cuando hubiera que hacerlos. Este concierto, escriturado el 17 de diciembre de 1620, no llegaría a tener vigor, pues Ortiz dio por libre del compromiso a Osuna para que renovara su convenio con Cebrián y así se hizo el 24 de febrero de 1620 (AHPS-PS, leg. 397, ofº 1, año 1620, lib. 2º, fol 154 rº).

misma facultad adjudicada en Granada, el dramaturgo rubricaría en nombre de Cristóbal Ortiz de Villazán otros dos contratos con actores ya en el primer trimestre de 1620. El 4 de febrero con Francisco Máñez, a la sazón enrolado en la compañía de Alonso Riquelme, y un mes más tarde con Fadrique Montalvo Cabeza de Vaca, ambos para integrarse en el elenco de Ortiz durante un año desde el miércoles de ceniza inmediato a esas datas.<sup>72</sup>

Debió de ser bastante habitual, como vamos comprobando, que la confianza depositada por un autor en el licenciado Poyo para contratar en su nombre tuviese como contrapartida la compra de alguna comedia salida de su pluma, no por obligación, naturalmente, sino como fruto de las buenas relaciones profesionales entre ellos. El supuesto se confirma con Ortiz de Villazán, en cuyo repertorio, al vendérselo a Juan Bautista Valenciano el 7 de julio de 1620, figuraba una obra de Damián Salucio del Poyo: *El (gran) cardenal de España*.<sup>73</sup> La comedia continuó estando incluida durante los años siguientes en los varios memoriales que presentó en diversas ciudades Juan Jerónimo Valenciano —a cargo de la compañía, tras la muerte de su hermano Juan Bautista, junto con la viuda de este, Manuela Enríquez.<sup>74</sup>

Dejamos a un lado los contactos mantenidos por el dramaturgo con la gente de la farándula para tocar otros aspectos de su actividad en Sevilla en el quinquenio que antecede a su muerte, que resultan algo variopintos. No pueden quedar relegados los posibles negocios que tuviera con comerciantes, aunque desconocemos de qué tipo fuesen. De fechas muy próximas entre sí —11 de noviembre y 12 de diciembre de 1615— se conservan dos documentos relativos a cobros de cantidades en dinero de las que era acreedor el licenciado y que tal vez se derivaran de operaciones mercantiles: un poder otorgado a un maestre de plata para percibir cien ducados que le debía Juan Ochoa, ya residente en Lima, que es el poeta y gramático en cuyo interés testificó Salucio para la licencia con la que pasó a Indias, como ya vimos, y una carta de pago extendida a un mercader de Sevilla que le libraba quinientos reales en virtud de una cédula a él dirigida por un vecino de Granada.<sup>75</sup>

72. AHPS-PS, leg. 397, ofº 1, año 1620, lib. 2º, 273 rº y 483 rº. En ambos otorgamientos unos representantes ejercieron de testigos: Alonso (Martínez) de Osuna en los dos; Pedro Ortiz, actor de la compañía de Cebrían como el anterior, en el primero, y Pablos de Herrera, en el segundo.

73. Reyes Peña (1997: 462-464).

74. En Salamanca, enero de 1625 (Lorenzo Pinar, 2010: 134 y 190-192); en Sevilla, junio de 1625 (AHPS-PS, leg. 1713, ofº 3, año 1625, libº 2º, sin nº folº) y en Valencia, junio de 1628 (Merimée, 1913: 168 y 174-178). No entramos en la cuestión, a la que nos referimos más arriba, de si esta es la comedia en dos partes que, con el título de *La galeota del duque de Medina y El Inquisidor General Gobernador de España, fray Francisco Ximénez de Cisneros*, tenía en 1623 entre las suyas el autor de comedias Antonio de Morales en Lima (Lohmann Villena, 1945: 173).

75. AHPS-PS, leg. 3595, ofº 5, año 1615, lib. 4º, fols. 194 vº y 531 rº. El maestre de plata era, en los barcos de la carrera de Indias, el encargado de recibir dicho metal, traerlo y entregarlo en España. Este a cuya mediación acudió Salucio se llamaba Simón Fren. En la carta de pago, el

Otras dos curiosas escrituras nos muestran a Salucio del Poyo desempeñando tareas de signo más social que meramente económico. Hablan sobre todo de responsabilidades asumidas quizás por vínculos solidarios, cuya razón de ser podríamos atribuir a relaciones de vecindad y de origen geográfico. El 14 de septiembre de 1616 un mercader avecindado en Sevilla, Pedro López del Puerto, le traspasa la administración de unas casas situadas en la parroquia de Santa Cruz, en la misma calle de Jamerdana en la que vivía el licenciado, lindantes con la muralla de la ciudad y pertenecientes al convento de San Leandro, que se las había arrendado por tres vidas a un maestro sastre (repárese en la concordancia entre este inmueble y el que él mismo tenía en renta). El alfayate cedió la administración a López del Puerto, quien, a su vez, al no poder encargarse de ella, la transmitió a Salucio.<sup>76</sup> No tiene traza de ser una ocupación muy lucrativa, sino más bien la asunción de un compromiso. Como compromiso fue, sin duda, la fianza que suscribió mancomunadamente con otras tres personas en aval de un paisano. El 15 de julio de 1619 Jerónimo Gómez de Fonseca recibió en su casa a Francisco de Espadaña, vecino de Murcia, para que acudiese a sus negocios y cobranzas por ruego conjunto del dramaturgo, un ensamblador, un jurado de dicha ciudad y don Rodrigo Luis de Saldivia, también vecino de Murcia, aunque residente en Sevilla, con la condición de que le otorgasen una escritura de resguardo y obligación —y así lo hicieron— de todos los negocios encomendados al nuevo empleado, respondiendo los valedores con sus bienes de que daría buena cuenta de su gestión y no se ausentaría.<sup>77</sup> Esta carta evidencia que, a pesar de llevar unos años en Sevilla, el licenciado Poyo no había soltado amarras respecto a su tierra originaria.

En los postreros años de su vida, entre 1618 y 1620, Damián Salucio escribiría el *Discurso de la Casa de Guzmán y su origen y de otras antigüedades de estos Reinos* como respuesta a la censura del licenciado Francisco Pérez Ferrer por una comedia suya referente al conde de Niebla, que es un panegírico de los duques de Medina Sidonia «de casi nulo valor literario» (Caparrós Esperante, 1987: 37).<sup>78</sup> Precisamente, del último de los años indicados sería el más tardío de los documentos que hemos recopilado, correspondientes a cuando aún estaba vivo el licenciado. Se trata de la información pedida por don Diego Ximénez de Enciso para adjuntarla a la solicitud de adjudicación a su sobrino don Pedro, me-

---

mercader al que se le entrega el recibo del libramiento era Diego de Ribas y la cédula la expidió desde Granada Alonso de Medina Gomar.

76. AHPS-PS, leg. 10919, ofº 17, año 1616, lib. 3º, sin nº folº (roto). El nombre del sastre, Bartolomé Carrillo.

77. AHPS-PS, leg. 16864, ofº 24, año 1619, lib. 4º, fol. 978 rº. El ensamblador, vecino de Sevilla, en la parroquia de la Magdalena, respondía al nombre de Gabriel Falcón. El jurado de Murcia era Alonso Armijo de Montoya.

78. Para los años de redacción de este opúsculo vid. Hernández Valcárcel (1985: 35), Caparrós Esperante (1987: 271-275) y Cobos Rincón (1996: 88-92).

nor de edad, del que era curador, de una capellanía en la iglesia de San Nicolás, de Sevilla, fundada por la bisabuela del pretendiente, para la que compareció como testigo en segundo lugar Damián Salucio del Poyo, quien corroboró todo lo que se afirmaba por el solicitante. La probanza se realizó entre los días 20 y 22 de junio de 1620.<sup>79</sup>

Las postrimerías del clérigo escritor han sido muy bien estudiadas por Mercedes Cobos, por lo cual, para acabar de forma adecuada este trabajo con la muerte de su protagonista, nos limitamos a resumir lo aportado por esta investigadora, tan solo con alguna pequeña observación adicional.<sup>80</sup>

No ha sido posible precisar el momento del deceso del licenciado. Nos tenemos que conformar con un lapso temporal comprendido entre un *terminus post quem* —junio de 1620— y un *terminus ante quem* —20 de diciembre de 1621— sin que podamos acogernos a otros datos indirectos, como la dedicatoria de Lope de Vega en el preámbulo de su comedia *Muertos vivos*, pues entre la preparación del volumen en que se incluye y su salida de la imprenta bien pudo producirse el óbito de Salucio del Poyo. Tampoco ayuda la primera noticia referida a su muerte, que es el poder dado por su albacea, don Diego de Astudillo Carrillo, en la segunda de las fechas indicadas, ya que, al ser este almirante general de la Armada del Mar del Sur, es muy poco probable que se hallara en Sevilla cuando tuvo lugar el fallecimiento del dramaturgo y, por el contrario, sí es presumible que a su llegada hubiera pasado un tiempo, tal vez meses, desde entonces.<sup>81</sup> Más aún, en esa carta se nombra al escribano público ante quien Salucio había testado —Juan Bautista de Contreras, titular del oficio 6— pero ni siquiera esta circunstancia facilita fijar el acontecimiento. Cierto es que ni la profesora Cobos ni nosotros hemos encontrado el testamento, quizás porque no lo hiciera el licenciado en los años que suponíamos (1620 y 1621), sino antes. De hecho, para ese bienio existen en dicha escribanía índices relativamente fiables, mientras que para 1619 no los hay y, además, los legajos no son consultables en la actualidad, por lo que no es descartable, ni mucho menos, que se pueda hallar entre ellos su última voluntad. Como tenía parva cantidad de bienes, según se verá, no habría necesitado modificar posteriormente ninguna manda mediante

79. AHPS-PS, leg. 5506, ofo 8, año 1623, libo 1o, fol. 637 rº. Aunque esté incluso en un legajo del año 1623 hay que aclarar que se trata de un traslado de la probanza, hecha en 1620, para anexar al auto con el que se pretendía promover la concesión de la capellanía.

80. Cfr. Cobos Rincón (1996).

81. El poder, en AHPS-PS, leg. 7982, ofo 13, año 1621, lib. 4o, fol. 693 vº, ha sido analizado y reproducido, como los demás documentos que se mencionarán a continuación, por Cobos Rincón (1996: 84 y 92-93). A don Diego de Astudillo lo identifica la autora del estudio con el «destinatario de la famosa carta de discutida autoría cervantina en la que se relatan los festejos celebrados en 1606 en San Juan de Aznalfarache» el día de San Laureano, y añade información sobre sus viajes en la carrera de Indias y su servicio al príncipe de Esquilache durante su mandato como virrey del Perú. Quizás estas circunstancias sirvan para reforzar la suposición de posibles negocios en el nuevo continente en los que participara Salucio del Poyo.

un codicilo. Con todo, puesto que esto no pasa de ser una hipótesis, no elucubraremos sobre lo que ello podría implicar acerca del padecimiento de una enfermedad de largo curso por Salucio del Poyo.

Dejemos, por tanto, las inconcreciones y prosigamos con los hechos probados. Don Diego de Astudillo apoderó a Gonzalo Fernández y al hijo de este, el licenciado don Francisco Fernández Beltrán, presbítero, capellán mayor en la iglesia de Santa María de las Nieves, en la villa de Olivares, para cumplir el testamento de Salucio, ante la imposibilidad de ocuparse en hacerlo personalmente, puede que, como intuye Cobos Rincón (1996: 85), por desplazarse a Madrid para obtener la concesión del hábito de una orden militar, que había solicitado desde Panamá en 1618.<sup>82</sup> Usando dicho poder, Gonzalo Fernández, en nombre de Astudillo y con autorización del licenciado Fernández Beltrán —apoderado *in solidum* con su padre— estantes ambos en Madrid, procedió a inventariar los bienes de Salucio del Poyo el 14 de abril de 1622.<sup>83</sup> Pasados varios meses, el día 4 de agosto, el mismo actuante sacó las propiedades del licenciado en almoneda.<sup>84</sup> Cobos Rincón (1996: 87) destaca la escasez y pobreza de los enseres, además de estar muy usados, que la hacen sospechar que pasaba sus últimos años en una precaria situación económica, aunque también sea lícito pensar que fuese su carácter el que lo hacía vivir en una extrema austeridad. Lo más interesante de la relación son los libros, no demasiados, pues se contabilizan diecinueve volúmenes. Como era previsible, conocidas las inclinaciones culturales y la temática de las obras de teatro que le dieron celebridad, preponderan en la biblioteca del licenciado las crónicas y los libros de Historia, que suponen la mitad del total; entre ellos no faltan algunos jalones de la historiografía hispana contemporánea a Salucio, verbigracia la *Historia General de España*, de Juan de Mariana (1601), o el *Compendio historial de las crónicas y universal Historia de todos los reinos de España*, de Esteban de Garibay (1571). A nuestro juicio lo que más llama la atención son los ejemplares escritos en lenguas extranjeras, que manifiestan la curiosidad del comediógrafo, si no su conocimiento de otros idiomas: dos textos en francés, un tratado de oratoria en italiano (Tomitano, 1546) y un volumen en inglés. Este último, que no logró descifrar Mercedes Cobos, a nuestro enten-

82. Gonzalo Fernández era tesorero del Monte de la Casa de Olivares y su hijo, el licenciado don Francisco Fernández Beltrán, administrador de la misma institución; ambos residían dentro de los Reales Alcázares (Cobos Rincón, 1996: 85). Mantenían, por consiguiente, una estrecha relación con don Fernando de Céspedes y Velasco, veinticuatro de Sevilla, protector de las naciones extranjeras, teniente de capitán general de la artillería de España y teniente de alcaide de los Alcázares, y anteriormente con el padre de este, Juan Gallardo de Céspedes, brazos derechos del conde de Olivares en la ciudad, prócer del que también eran criados los mencionados servidores de aquella fundación pía.

83. AHPS-PS, leg. 7984, ofº 13, año 1622, lib. 2º, fol. 21 rº. Transcrito por Cobos Rincón (1996: 93-99).

84. AHPS-PS, leg. 7985, ofº 13, año 1622, lib. 3º, fol. 1012 rº. Véase en Cobos Rincón (1996: 99-103).

der debe leerse *Poems, by Michael Traiton, esquire*, que se corresponde plenamente con la portada del libro del poeta y dramaturgo Michael Drayton (1563-1631), salido de las prensas londinenses de Stansby y Smethwicke en 1616. El cambio de una consonante dental por otra de sonido similar es comprensible si tenemos en cuenta que muy probablemente la lista la tomaba al dictado un amanuense. Carecemos de base para especular acerca de cómo pudo caer en manos de Salucio del Poyo esta obra, si a través de algún alumno de los colegios jesuitas irlandés o inglés de Sevilla, de mercaderes de aquella nación o por cualquier otra vía. De todas formas, resulta extraño y poco habitual encontrar un ejemplar como este en una librería española de la época. El licenciado Damián Salucio del Poyo parece que fue un hombre algo singular en su tiempo.

## Bibliografía

- AGUILAR PRIEGO, Rafael, «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*, XXXIII, 84 (1962), pp. 281-313.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2002, 2ª ed.
- ARELLANO, Ignacio (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Rubí (Barcelona), Anthropos, 2004.
- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio, *Teatro y actividades afines en Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)*, Tesis doctoral, Madrid, UNED, 1994.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, *La obra dramática de Felipe Godínez (Trayectoria de un dramaturgo marginado)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1983.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Los documentos notariales y la historia del histrionismo sevillano: en torno a la última presencia de Diego de Almonacid en el corral de doña Elvira y los 'autores' que contrató», en *En torno a la documentación notarial y a la historia*, ed. Pilar Ostos-Salcedo y María Luisa Pardo Rodríguez, Sevilla, Ilustre Colegio Notarial de Sevilla, 1998, pp. 75-82.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Para tal palo, tal astilla. Sobre el corral de comedias 'Doña Elvira' y Diego de Almonacid (1624-1627)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, coord. Irene Pardo Molina y Antonio Serrano Agulló, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2001, pp. 143-176.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Antonio de Prado y su esposa Mariana de Morales», *Criticón*, núm. 99 (2007), pp. 167-192.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Los corrales de comedias. Los teatros sevillanos en los siglos XVI y XVII», *Andalucía en la Historia*, núm. 40 (2013), pp. 50-57.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Historia de un enigma literario: el auto de *El nacimiento de San Juan Bautista* y su contexto festivo sevillano de 1610», *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 5 (2014), pp. 308-389.
- BONNEVILLE, Henry, *Le poète sévillan Juan de Salinas (1562?-1643). Vie et oeuvre*, París, Presses Universitaires de France, 1969.
- CAPARRÓS ESPERANTE, Luis, *Entre validos y letrados. La obra dramática de Damián Salucio del Poyo*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1987.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. Ángel Valbuena Prat, en *Obras completas*, I, México, Aguilar, 1991, pp. 71-124.
- CLARAMONTE y CORROY, Andrés de, *Letanía moral*, Sevilla, Mateos Clavijo, 1613.
- COBOS RINCÓN, Mercedes, «Revisión de los estudios biográficos sobre el dramaturgo Damián Salucio del Poyo a la luz de nuevos documentos inéditos», en *Mira de Amescua en candelerero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, II, coord. Agustín de la Granja y

- Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 77-106.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, «La obra dramática de Luis de Belmonte Bermúdez», en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, coord. Ignacio Arellano, Barcelona, Anthropos Editorial, 2004, pp. 127-138.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Don Diego Jiménez de Enciso y su teatro*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1914.
- DRAYTON, Michael, *Poems*, Londres, William Stansby y John Smethwicke, 1616.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988.
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel María, *Vida teatral en Córdoba (1602-1694). Autores de comedias, representantes y arrendadores*, Londres, Tamesis Books, 2008.
- GARCÍA SORIANO, Justo, «Damián Salucio del Poyo. Nuevos datos biográficos», *Boletín de la Real Academia Española*, XIII, 63-64, Madrid (1926), pp. 269-282 y 474-506.
- GARIBAY DE ZAMALLOA, Esteban, *Compendio historial de las crónicas y universal Historia de todos los reinos de España, donde se escriben las vidas de los reyes de Castilla y León*, Amberes, Christophoro Plantino, 1571.
- GRANJA, Agustín de la, «Datos dispersos sobre el teatro en Granada entre 1585 y 1604», en *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 13-28.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, María del Carmen, «Introducción biográfica y crítica», en Damián Salucio del Poyo, *Comedias*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1985, pp. 9-101.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, «Observaciones preliminares», en Diego Ximénez de Enciso, *El encubierto y Juan Latino*, Madrid, Real Academia Española, 1951, pp. VII-LXXII.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo, *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Madrid, Escuela de Estudios Hispano-Americanos / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1940; ed. facsímil, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 2012.
- LORENZO PINAR, Francisco Javier, *Fiesta religiosa y ocio en Salamanca en el siglo XVII (1600-1650)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.
- LUQUE FAJARDO, Francisco de, *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la beatificación del glorioso San Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús*, Sevilla, Luis Estupiñán, 1610.
- MARIANA, Juan de, *Historia General de España*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1601.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, II, Sevilla, Tipografía Gironés, 1923.

- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, «Hacia la biografía de un iluminado judío: Felipe Godínez (1585-1659)», *Segismundo*, núm. 25-26 (1977), pp. 89-130.
- MERIMÉE, Henri, *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse-París, Édouard Privat y Auguste Picard, 1913.
- MUÑOZ BARBERÁN, Manuel, «Documentación inédita de autores y representantes teatrales contemporáneos de Lope de Vega Carpio», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 695-707.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera serie*, Madrid, Imprenta Revista Española, 1901.
- PÉREZ PASTOR,, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda serie*, Burdeos, Feret et Fils, 1914.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Nuevos datos para la historia del teatro español: el teatro en Córdoba*, Ciudad Real, Est. Tipográfico del Hospicio Provincial, 1912; reed., Córdoba, Diputación de Córdoba, 1997.
- RENNERT, Hugo A., *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1909.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Venta de un repertorio de comedias (Sevilla, 1620)», en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, XX, ed. A. Robert Lauer y Henry W. Sullivan, Nueva York, Ibérica, Peter Lang, 1997, pp. 460-473.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Aportaciones para la historia del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1914.
- ROJAS VILLANDRANO, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Resson, Madrid, Castalia, 1972.
- ROS, Carlos, *Los arzobispos de Sevilla. Luces y sombras en la sede hispalense*. Granada, Anel, 1986.
- SALUCIO DEL POYO, Damián, *La próspera fortuna de don Ruy López de Ávalos; La adversa fortuna de don Ruy López de Ávalos y Privanza y caída de don Álvaro de Luna*, en *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*, Barcelona, Sebastián Cormellas, 1612.
- SALUCIO DEL POYO, Damián, *El premio de las letras por el rey don Felipe II en Flor de comedias de España, de diferentes autores. Quinta parte*, Alcalá, Viuda de Luis Martínez Grande, 1615.
- SALUCIO DEL POYO, Damián, *La vida y muerte de Judas*, en *Comedias*, ed. María del Carmen Hernández Valcárcel, Murcia, Academia de Alfonso X el Sabio, 1985, pp. 119-237.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Rafael, *El teatro comercial en Murcia durante el siglo XVII*, Tesis doctoral, Murcia, Universidad de Murcia, 2006.
- SÁNCHEZ-ARJONA, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta E. Rascón, 1898; ed. facsímil, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1994.

- SÁNCHEZ-CID, Francisco Javier, *La familia del dramaturgo Felipe Godínez: un clan judeoconverso en la época de la Contrarreforma*, Huelva, Universidad de Huelva, 2016.
- SAN ROMÁN, Francisco de B., *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Archivo Histórico Provincial de Toledo, 1935.
- SENTAURENS, Jean, *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, Burdeos, Presses Universitaires de France, 1984.
- SOMMAIA, Girolamo da, *Diario de un estudiante de Salamanca*, edición de George Haley, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.
- TOMITANO, Bernardino, *Quattro libri della lingua thoscana*, Padua, Marcantonio Olmo, 1570.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Muertos vivos*, ed. Luciana Gentilli y Tiziana Pucciarelli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coord. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Barcelona, Gredos, 2018, 2 vols., I, pp. 645-822.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, Madrid, Alonso Pérez, 1621.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez. Con dos comedias inéditas: La Reina Ester y Ludovico el Piadoso*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Caja de Ahorros de Salamanca, 1986.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, Antonio COELLO y Francisco de ROJAS, *La Baltasara*, en *Primera parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Domingo García Morras, 1652.
- ZUGASTI ZUGASTI, Miguel, «Compañías, autores y actores en torno al estreno de la trilogía de la *Santa Juana* (1613-1614), de Tirso de Molina», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, núm. 5 (2012) pp. 31-81.





# Entre monjas anda el juego (erótico): atribución y censura de una obra teatral del siglo xvii<sup>1</sup>

Héctor Urzáiz Tortajada

Universidad de Valladolid  
urzaiz@fyl.uva.es

Recepción: 28/04/2022, Aceptación: 24/10/2022, Publicación: 31/12/2022

## Resumen

Desde el siglo xvii circuló, en numerosas copias impresas y algunas manuscritas (indicio tal vez de un cierto éxito), una pieza teatral titulada *Lo que pasa en un torno de monjas*, cuya adscripción genérica resulta dudosa (se publicó como comedia, puesto que se divide en jornadas, o actos, pero se la puede considerar más bien un entremés de extensión inusual) y cuya autoría es desconocida. Hace siglos se sembró la especie de que detrás del anónimo autor habría estado el rey Felipe IV. De ser cierta esta hipótesis, estaríamos ante el sorprendente descubrimiento de que el Rey Planeta fue un entremesista censurado por la Inquisición, puesto que la obrita entró en el *Index Librorum Prohibitorum* a comienzos del siglo xix. Incluso se puede afirmar, tras el cotejo minucioso de su tradición textual, que la obra ya sufrió una mutilación parcial por la censura teatral en el siglo xvii. En este artículo se estudian ambos asuntos (el expediente inquisitorial, inédito hasta ahora, y la censura teatral temprana) y se analizan diferentes aspectos de la obra: autoría, personajes, argumento, etc. Se aportan también las coincidencias textuales con otra obra de la época con la que *Lo que pasa en un torno de monjas* presenta ciertas analogías: el poema de Francisco de Andrade *Pensión del endevotado*.

## Palabras clave

Teatro del Siglo de Oro; *Lo que pasa en un torno de monjas*; censura, inquisición; índice de libros prohibidos; autoría; Felipe IV; ecdótica; Francisco de Andrade; *Pensión del endevotado*.

1. Este proyecto se inscribe en el marco del proyecto CLEMIT, PID2019-104045GB-C52 del Ministerio de Ciencia e Innovación: clemit.uv.es.

### Abstract

*English Title.* All a (erotic) matter of nuns: attribution and censorship of a 17th century play. From the 17th century, a play entitled *Lo que pasa en un torno de monjas* circulated in numerous printed copies and some manuscripts (perhaps an indication of a certain success). The genre of this play is doubtful: it was published as a “comedia”, since it was divided into three acts, but it can be considered rather an *entremés* of unusual length. Its authorship is unknown. Centuries ago it was said that its anonymous author was King Felipe IV. If this hypothesis were true, we would be faced with the surprising fact that the *Rey Planeta* was a playwright censored by the Inquisition, since the play was included in the *Index Librorum Prohibitorum* at the beginning of the 19th century. One could even suggest, after a meticulous comparison of its textual tradition, that the play already suffered a partial mutilation due to theatrical censorship in the 17th century. In this article, both issues (the inquisitorial ban and the early theatrical censorship) are studied. Other aspects of the play are also analyzed: authorship, characters and plot, and textual coincidences with Francisco de Andrade’s *Pensión del endevotado*.

### Keywords

Spanish Golden Age Comedia; *Lo que pasa en un torno de monjas*; censorship; inquisition; *Index of librorum prohibitorum*; authorship; Francisco de Andrade’s *Pensión del endevotado*.

## Una “comedia famosa”

El 18 de marzo de 1801 el Santo Oficio de la Inquisición publicó un edicto de prohibición de la obra teatral titulada *Lo que pasa en un torno de monjas*, que sería después incluida en el suplemento II del *Índice de libros prohibidos* (1805, p. 32). Se desconoce el autor de dicha pieza, cuyos primeros testimonios impresos datan del siglo XVII, pero ha habido alguna curiosa propuesta de atribución. Aunque queremos dejar sentado desde el principio que nos parece una hipótesis bastante inverosímil (darla por imposible es tal vez aventurado), en alguna oca-

sión se ha llegado a plantear la posibilidad de que su autor fuera nada menos que Felipe IV, el Austria más inclinado —reza el tópico— al Arte de Talía.

Así, Ángel Alcalá (quien la recogía en su libro sobre literatura, ciencia e Investigación) recordaba que Antonio Paz y Melia ya había dado cuenta de ella como pieza que había sido atribuida “a Felipe IV y al Conde de Lemos, pero sin suficiente fundamento” [2001: 182]. En efecto, Paz recogía en su *Catálogo de piezas teatrales manuscritas de la BNE* una copia manuscrita de *Lo que pasa en un torno de monjas* contenida dentro del códice que registra con el núm. 635, *Celos, honor y cordura*, comedia de Juan B. Arroyo y Velasco (BNE, Ms. 14.770). Su comentario completo era el siguiente:

21. *Lo que pasa en un torno de monjas*.

Comedia. De un ingenio, dice otro manuscrito. Es más bien un entremés.

E. *Vej*. Notable gusto sientio

A. bailaremos aquí la tarantela.

Atribuida, sin bastante fundamento, a Felipe IV y al Conde de Lemos. Se imprimió en Sevilla, s.a., y en otras capitales: últimamente la reimprimió Usoz con una dedicatoria: «A la llagada Sor Patrocinio y a las Rev. madres... monjas Pascualas y Salesas, etc.» (Paz y Melia 1934: I, 90 y 295).

Efectivamente, el Ms. 14.770 contiene, entre otras muchas obras (se trata de una miscelánea de 480 páginas), una copia de *Lo que pasa en un torno de monjas* que se presenta sin nombre de autor y bajo el siguiente rótulo: “Comedia famosa cuió título es lo que pasa en un torno de monjas” (ff. 253r-262r). Tiene razón Paz y Melia en que, más que una comedia, la obrita es un entremés extenso (si bien hay que tener en cuenta que el manuscrito al que se refiere recoge una versión con muchos menos versos que los impresos);<sup>2</sup> lo que no sabemos es qué copia manuscrita es esa donde dice que consta a nombre “de un ingenio”, ya que no hemos podido localizar ninguna otra.

En la *Bibliografía de la literatura Hispánica* de José Simón se recogen hasta doce testimonios de *Lo que pasa en un torno de monjas*, pero solo uno de ellos manuscrito, el mismo códice reseñado por Paz, el Ms. 14.770 de la BNE, del que aquí se dice: “Letra del s. xviii. 4º” (en efecto, parece caligrafía dieciochesca).

El primero de los impresos reseñados en la *Bibliografía* de Simón Díaz es una edición de la que se dan los siguientes datos:

2. La tradición textual de *Lo que pasa en un torno de monjas* es bastante compleja, como vamos a ver, y requeriría un estudio ecdótico en profundidad que excede las posibilidades de este trabajo.

*Lo que pasa en un torno de monjas*, “enmendado y añadido en esta nueva impresión” [Málaga, Pedro Castera] [1668] 12 hs. 20,5 cm.

Indica que reproduce edición anterior de Sevilla.

[...]

MADRID, *Nacional*. T-1.617. (Simón Díaz 1960: XIII, 336-337).

Simón reseña también una edición cuyo colofón remite a la imprenta madrileña de Antonio Sanz, 1744 (BNE, T-1.549); otra de este mismo impresor sin año (BNE, T-1.575); otra impresión madrileña de Juan Sanz, sin año (ejemplar en la RAE, dice Simón);<sup>3</sup> otra que reza: “Se hallará en Burgos, en la Imprenta de la Santa Iglesia” (BNE, T-15.058); otra de Córdoba, Colegio de la Asunción, sin año (BNE, T-14.827, exlibris de Gayangos); otra de la imprenta sevillana de Manuel Nicolás Vázquez, según Simón, sin año y bajo el título de *La gran comedia Lo que pasa en un torno de monjas* (ejemplares en la Real Academia Española<sup>4</sup> y la Hispanic Society of America); otra de Sevilla, imprenta de Diego López de Haro, sin año y con el marbete de *Comedia famosa* (BNE, T-8.900); otra de Barcelona, Juan Serra a costa de la Compañía, sin año, también rotulada *Comedia famosa* y con el añadido *De un ingenio* (BNE, T-1.550); otra sin ningún dato ni indicación (BITB, 58.945); y, finalmente, otra más moderna, preparada por el erudito Luis Usóz del Río, “con una ded. de Usóz «a la llagada Sor Patrocinio»”, datos que Simón parece conocer a través de la nota de Paz y Meliá que acabamos de citar completa.

Es esta una curiosa edición de la que destacamos los siguientes datos a partir de un ejemplar de la BNE (Usóz 1.490). Se presenta como “Comedia famosa” dividida en tres jornadas, aislando al comienzo el parlamento inicial del personaje del AUTOR como presentación en diez versos. La vocación editorial de Usóz se manifiesta en la nota textual situada al pie de la primera página señalando que el verso que reza “baña de luz las nieblas del Oriente” dice “*Ti-nieblas*, el impr. ant.”, y más adelante hay otra nota al pie donde advierte del cambio en el verso “malo de una ocurrencia”: “Parece debía decir *correncia*”; es decir, estamos ante intervenciones de tipo ecdótico que incluyen alguna *emendatio ope ingenii*. El colofón de la obrita señala: “*Con licencia*.-Sevilla en la Imprenta de *Las Siete Revueltas*”. Y a continuación se dispone el siguiente texto, de enjundioso contenido:

3. Sala de Académicos, 41-IV-60 (7); según el catálogo en red de la RAE, se fecha hacia 1715-1726.

4. Sala de Académicos, 41-I-18 (10); según el catálogo en red de la RAE, se fecha hacia 1758-1796.

El autor de esta COMEDIA FAMOSA pienso que sería el primero a declarar, si fuese posible preguntárselo, que esta obrita suya no solo no era comedia representable, sino que, de hecho, era una triste realidad. Con este título aludió, sin duda, a la *apariencia* de su pintura; pues, en su opinión, un convento de monjas es una de las *farsas ejemplares* de la vida española, y de las más afamadas. Y eso que el autor, que pudo muy bien ser capellán de monjas, no alcanzó estos tiempos. Aquí se considera a las Monjas como inútiles, y como ocupando inútilmente a los demás. Otros poetas españoles no pasan de elogiarlas por su habilidad en \* golosinas [sic]; y aun esta habilidad aparece como perjudicial y dañosa al comercio de buena fe en las obras de nuestros economistas. Véase, p. e., la obra de Zelada. Otro español tradujo estos últimos años el Diálogo de Erasmo sobre este asunto: “Misogamos Virgo”. Pero hoy en España vuelven las Monjas a *far furore*.

\* “Aquí yace Sor Belén, / que hizo almíbares muy bien” (Epitafio a una Monja, por Martínez de la Rosa).

Como decía Paz y Melia en el comentario suyo que hemos citado al principio, esta curiosa reimpresión de Usoz incluye la siguiente dedicatoria:

A la llagada Sor Patrocinio y a las reverendas madres monjas pascualas y salesas que con otras, el año de 1850 han vuelto a repoblar las casas y a continuar allí, si no los crímenes y delitos, a lo menos las útiles tareas en esta comedia descritas; demostrando así, al cabo de dieciséis años, a los revolvedores de España, que con la superstición y la esclavitud religiosa, no puede haber libertad política. En memoria de esta lección, las dedica y consagra, agradecido, esta reimpresión crónica de sus conventos.

El editor.

En el único estudio dedicado a *Lo que pasa en un torno de monjas* que conocemos, José Luis Gotor señalaba que “la acertada atribución a Luis Usoz se debería a los bibliotecarios Cándido Bretón y Orozco (1835) que en 1873 se hizo cargo en la Biblioteca Nacional de la librería de Luis de Usoz y a Isidoro Rossell y Torres (1845-1879) que la organizó al mismo tiempo que la librería de La Barrera”.<sup>5</sup> Y explicaba así Gotor el acercamiento de Usoz a esta obra:

Me importa más señalar para la historia de la cultura española el uso apoloético o propagandístico que, desde la misma erudición del siglo xix hizo de “Monjas” el cuáquero peruano español Don Luis de Usoz y Río (1805-1865), que resulta ser el autor de la “curiosa reimpresión” reseñada por La Barrera. [...] El editor de los “Reformistas antiguos españoles”, doctorado en derecho en el colegio español de Bolonia en 1833, profesor de hebreo en Valladolid y colaborador de Jorge Borrow en la difusión de la Biblia en España, exhumó y publicó el ejemplar de su misma

5. Gotor manejó un ejemplar de *Lo que pasa en un torno de monjas* incluido en un volumen ficticio de la Biblioteca Apostólica Vaticana (Colección General de Literatura Extranjera, R.G.Lett. Est.IV 301).

biblioteca que pasó a la Biblioteca Nacional de Madrid, con la signatura actual T. 21055, cerrándola con la nota también anónima [El autor de esta COMEDIA FAMOSA pienso que sería el primero...] (Gotor 2005: 457-458).<sup>6</sup>

En cuanto a la otra nota de la reimpresión de Usoz, la dedicatoria a Sor Patrocinio, apuntaba Gotor lo siguiente:

Era sor Patrocinio, conocida por la “monja de las llagas”, Sor María de los Dolores y Patrocinio (1811-1891), la franciscana concepcionista, procesada como impostora en 1836 y desterrada a Talavera de la Reina y a Roma, en cuyos estigmas y milagros creían firmemente Francisco de Asís e Isabel II, como Felipe IV trató de seguir fielmente los consejos de Sor María Ágreda. quede aquí este apunte, como ilustración del connubio en que religión y política y alianzas del estamento de la nobleza con el eclesiástico han prosperado e insistido tantas veces en la historia de España (ibídem).

Cabe señalar que, además de los ejemplares reseñados por Simón Díaz (y los que recopila Gotor, que citaremos enseguida), en la BNE se cataloga otra edición salida de la imprenta sevillana de Francisco Lorenzo de Hermosilla (h. 1719-1727)<sup>7</sup> y otra procedente de la también sevillana Imprenta de las Siete Revueltas, que es la que (suponemos) manejó Usoz para preparar su moderna reedición, en la que consignó la misma imprenta. Esta edición (ejemplar con signatura Usoz 11.330) presenta, además de algunas notas manuscritas que no tienen relación con la obra (parecen unos versos amorosos escritos al paso), esa división en tres jornadas a la que se atuvo Usoz en su arreglo y, lo que es más importante, varios pasajes que desaparecieron de la mayoría de las otras ediciones por intervención de la censura.

Creemos que la tradición textual de *Lo que pasa en un torno de monjas* presenta dos ramas divergentes a partir del momento en que se presentó una versión donde ciertas escenas con bromas subidas de tono habían sido eliminadas. Ya hemos reseñado antes el ejemplar “enmendado y añadido en esta nueva impresión” (“[Málaga, Pedro Castera] [1668]”, dice Simón Díaz) y hemos leído a La Barrera decir que “estampose por primera vez en Sevilla, después, con supresiones, en Córdoba, Barcelona, Madrid [...], Burgos...”. Veremos a lo largo de las próximas páginas cómo el texto incluido en el *Index* a comienzos del siglo XIX procede de la rama que presenta una versión más completa, libre de las supresiones censorias, y precisamente por eso fue prohibido.

Aunque, como ya hemos dicho, un estudio ecdótico en profundidad de *Lo que pasa en un torno de monjas* excedería los límites de extensión de este trabajo, podemos hacer el siguiente resumen de los testimonios localizados:

6. En el catálogo en línea de la BNE se reseñan esta que menciona Gotor con la signatura T-21.055 y otros dos ejemplares de la Colección Usoz: U/9748(2) (“Encuadernado con otras obras”) y U/1490 (“Librería de D. Luis de Usoz. 1873”).

7. T/14803/21.

1. *Lo que pasa en un torno de monjas- Enmendado y añadido en esta nueva impresión*. Málaga, Pedro Castera, [1668] 12 hs. 20,5 cm. BNE, T-1.617.
2. *Lo que pasa en un torno de monjas*. Madrid, Antonio Sanz, 1744. BNE, T-1.549. Otro ejemplar en la RAE: Sala de Académicos, 41-IV-68 (12).
3. *Lo que pasa en un torno de monjas*. Madrid, Antonio Sanz, s.a. BNE, T-1.575 (“falto de una hoja”, señala Simón Díaz).
4. *Lo que pasa en un torno de monjas*. Madrid, Juan Sanz, s.a. RAE: Sala de Académicos, 41-IV-60 (7); según el catálogo en red es de 1715-1726.
5. *Lo que pasa en un torno de monjas*. Burgos, Imprenta de la Santa Iglesia, s.a. BNE, T-15.058.
6. *Lo que pasa en un torno de monjas*. Córdoba, Colegio de la Asunción, s.a. BNE, T-14.827 (“ex libris de Gayangos”, señala Simón). Es el testimonio usado por el Santo Oficio en su revisión.
7. *La gran comedia Lo que pasa en un torno de monjas*. Sevilla, Manuel Nicolás Vázquez, s.a. RAE: Sala de Académicos, 41-I-18 (10); según el catálogo en red es de 1758-1796; hay otro ejemplar en la HSA.
8. *Comedia famosa Lo que pasa en un torno de monjas*. [Sevilla, Diego López de Haro]. BNE, T-8.900.
9. *Comedia famosa Lo que pasa en un torno de monjas. De un ingenio*. Barcelona, Juan Serra a costa de la Compañía, s.a. BNE, T-1.550; BHMM, signatura MR 575 (9).
10. *Lo que pasa en un torno de monjas*. Sin datos de imprenta. BITB, 58.945.
11. *Lo que pasa en un torno de monjas*. Edición moderna de Luis Usoz del Río. BNE, Usoz, 1.490.
12. *Lo que pasa en un torno de monjas*. Volumen facticio de la Biblioteca Apostólica Vaticana, Colección General de Literatura Extranjera, R.G.Lett.Est.IV 301.
13. *Lo que pasa en un torno de monjas*. BNE, T-21.055. Reseñado por Gotor; hay otros dos ejemplares de la Colección Usoz: U/9748 (2), “encuadernado con otras obras”, y U/1490, “Librería de D. Luis de Usoz. 1873”.
14. *Lo que pasa en un torno de monjas*. Sevilla, Francisco Lorenzo de Herosilla, h. 1719-1727. BNE, T-14.803 (21).
15. *Lo que pasa en un torno de monjas*. Sevilla, Imprenta de las Siete Revueltas. BNE, sign. Usoz 11.330.
16. *Comedia famosa cuyo título es Lo que pasa en un torno de monjas*. BNE, Ms. 14.770 (siglo xviii, 4º, ff. 253r-262r).

### ¿Un autor “famoso”?

Recientemente, en un programa radiofónico de divulgación histórica, se entrevistaba a Elvira Menéndez, autora de *Vida de una actriz*, obra que trata acerca de La Calderona, la célebre intérprete teatral y amante de Felipe IV. En ese programa afirmó Francisco José Gómez Fernández, autor del libro *Madrid, una ciudad para un imperio*, que a veces el propio monarca escribía obras teatrales y no las firmaba, y luego se presentaban como “de un ingenio de esta corte”, afirmación refrendada por Menéndez.<sup>8</sup>

8. *Ser Historia*, programa núm. 587, emitido el 22 de marzo de 2020.

Pero ¿es verdad que Felipe IV escribió obras teatrales y literarias? Al Rey Planeta se le ha relacionado en diferentes ocasiones con determinadas obras dramáticas, “dado que fue un monarca enormemente interesado por la literatura en general, y por el teatro en particular [...], aunque se trata de una cuestión bastante polémica” (Urzáiz 2002: 311). Así, la comedia *El conde de Sex* supuestamente habría sido escrita por el Rey en colaboración con el dramaturgo de cámara Antonio Coello, o incluso el segundo habría sido mero corrector del primero, circunstancia desmentida por Emilio Cotarelo:

El origen de esta errónea creencia, de que se hicieron eco, en el siglo XVIII, don Vicente García de la Huerta y don Gaspar de Jovellanos, y después casi todos los que escribieron de cosas de teatro, ha de buscarse en las polémicas sobre la licitud de los espectáculos dramáticos [...] Para dar más valor a sus defensas, [los partidarios de la antigua comedia española] alegaron que, no ya clérigos [...] sino grandes señores como el Conde de Lemos, virrey de Nápoles; el Marqués de Alenquer, el Conde de Clavijo, etc., habían escrito comedias, y hasta el mismo rey Felipe IV, que las había publicado con el seudónimo de «Un ingenio de esta corte», según hizo con la titulada *Dar la vida por su dama* o *El Conde de Sex* (Cotarelo 1918: 550).

Desde luego, como señalaba Cotarelo, carece del menor fundamento una atribución basada en la identificación con el Rey de ese marbete de “un ingenio de esta corte”, muy frecuente en los impresos teatrales del siglo XVII: “Si hubieran de atribuirse al Rey amigo de los poetas todas las que llevan aquel patrocinio, sería Felipe IV uno de los dramaturgos más fecundos de su época” (ibídem).

También se ha vinculado a Felipe IV con la comedia *El rey don Enrique el Enfermo*, escrita por “un toledano” (dice el penúltimo verso) e impresa en la *Parte IX de Escogidas* (Madrid, 1657). Hay otra comedia con este mismo título escrita en colaboración por varios ingenios (Zabaleta, Martínez de Meneses, Rosete, Villaviciosa, Cáncer y Moreto) y conservada en un código de la BNE (Ms. 15.543). Ruth Kennedy se preguntaba si el autor toledano de la versión impresa podría ser Rojas Zorrilla y descartaba (con un curioso argumento) que pueda ser obra de Felipe IV:

There has long been a tradition that Philip IV wrote a play by this name. See La Barrera, *Catálogo*, p. 150. It is impossible to see the languid hand of that monarch in this crude but vigorous work (Kennedy 1935: 311, n. 63).

Efectivamente, en su célebre *Catálogo del teatro antiguo*, Cayetano Alberto de la Barrera se refería a las obras atribuidas a Felipe IV. Sobre la antes comentada de *El conde de Sex* no terminaba de pronunciarse (“La cuestión queda indecisa mientras no pueda rastrearse el origen de la suposición que señaló a Felipe IV por autor de este drama”) pero se mostraba más categórico en lo referente a *El rey don Enrique el Enfermo* y a la obra que nos ocupa aquí, *Lo que pasa en un torno de monjas*:

Concluiremos añadiendo que es inexacta la [suposición] que atribuyó al mismo agosto poeta el titulado: *Don Enrique el Doliente*, obra de seis ingenios, y que no hay fundamento alguno para creer que lo fuese de la singular y curiosa farsa: *Lo que pasa en un torno de monjas* (La Barrera 1860: 150).

En otro punto de su *Catálogo* añadía La Barrera más detalles acerca de la supuesta paternidad de Felipe IV sobre *Lo que pasa en un torno de monjas*:

*Lo que pasa en un torno de monjas*. -UN INGENIO. Aunque esta pieza lleva el nombre de comedia, es realmente un sainete o entremés algo extenso. Ignoramos con qué fundamento ha sido atribuida al conde de Lemos, y por algún otro al rey don Felipe IV. Estampose por primera vez en Sevilla, después, con supresiones, en Córdoba, Barcelona, Madrid (por Antonio Sanz, 1744), Madrid, Juan Sanz, sin año; Burgos (imprenta de la Santa Iglesia, sin año), etc., y modernamente se ha hecho de ella una curiosa reimpresión, arreglada a la primitiva. -Obsérvase notable conexión entre esta farsa y el rarísimo papel suelto, lírico, en silva, sin lugar ni año (parece de fin del primer tercio del siglo xvii), que lleva el título de *Pensión del Endevidado*, por Francisco de Andrade y Ribera; y va dirigido por su autor a don Francisco de Lora, familiar del Santo Oficio... de la ciudad de Sevilla, y jurado de la misma, alguacil mayor de Cazalla de la Sierra, etc. (La Barrera 1860: 559).

Analizaremos más adelante algunos interesantes detalles apuntados en esta sustanciosa nota de La Barrera (como esa “notable conexión entre esta farsa [*Lo que pasa en un torno de monjas*] y el rarísimo papel suelto [*Pensión del endevidado*]”), pero volvamos por ahora a Cotarelo y sus reflexiones sobre la posibilidad de que el Austria picase en poeta dramático:

La leyenda de hacer poeta a este Rey, inteligente en literatura y amante de ella, no resiste al más ligero examen crítico. Felipe IV no escribió ni intentó escribir un solo verso, a lo menos para que fuese público. Era demasiado augusta su calidad para que no creyese degradarla haciendo coplas. [...]

No hay, pues, ningún testimonio fidedigno y coetáneo que diga que Felipe IV escribió comedias. La frase satírica de llamar «poeta de ayuda» a don Jerónimo de Villaizán, que emplea don Antonio de Mendoza, no significa, como se ha pretendido, que Villaizán ayudase al Rey a componer piezas de teatro, ni Mendoza, que era su ministro, podía decir tal cosa del Monarca. La palabra *ayuda* tenía entonces, más que hoy, otra significación muy diferente (Cotarelo 1918: 550).

Parece que el hecho conocido de que Felipe IV participaba de forma muy activa en sesiones de improvisación poética y teatral con ingenios de su corte puede estar detrás de la asociación de su nombre con la autoría de algunas comedias:

Cierto que Felipe IV gustaba que en las noches de Carnaval, reunidos los principales poetas de la corte en su cámara, hiciesen comedias improvisadas, de asuntos burlescos o paródicos, que a veces él mismo les indicaba, para que luciesen su inge-

nio, facilidad en versificar, rapidez en el diálogo y vivacidad y agudeza en las réplicas; pero no consta que una sola vez tomase él parte en estos torneos del entendimiento y el donaire (Cotarelo 1918: 550).

Más recientemente ha estudiado María Luisa Lobato la recepción del teatro cortesano por parte de Felipe IV y la familia real, en relación sobre todo con el actor Cosme Pérez, alias Juan Rana, que gozó de mucho afecto en Palacio; pero no se documentan tampoco intervenciones del monarca en el sentido apuntado (Lobato 1999).

Cotarelo señalaba como uno de los culpables de difundir la leyenda del Felipe IV poeta al erudito decimonónico Adolfo de Castro, quien atribuyó al Rey una serie de composiciones que incluyó en el tomo 42 de la *Biblioteca de Autores Españoles* “con su habitual desaprensión y falta de probidad literaria” (Cotarelo 1918: 550). Cotarelo desmontaba con contundente sarcasmo la propuesta de atribución de Adolfo de Castro:

—Es la primera un romance satírico, obra del Conde de Villamediana, con una segunda parte del mismo en que supone le contesta el Rey, que tenía entonces diez y seis años.

—El segundo, un soneto «A la muerte», que en 1620, cuando Felipe IV tenía quince años, dio a luz el falso don Fernando de la Vera, en su libro *Panegírico por la poesía*. En esta obra, que es, en realidad, una de las primeras travesuras del eterno falsario don Juan Antonio de Vera y Figueroa, conde de la Roca, se hace poeta a todo noble y señor de título, aunque no supiese más que poner mal su nombre.

—La tercera, unas décimas expósitas que Castro *dice* que halló en la Biblioteca provincial de Cádiz manuscritas. Se dedican «A la muerte de la reina doña Isabel de Borbón», que falleció, como es sabido, el 6 de octubre de 1644. Termina cada décima con un verso que es el título de una comedia famosa y uno de ellos es la nombrada *También se ama en el abismo*, que se estrenó varios años después de muerto Felipe IV y obra de don Agustín de Salazar y Torres, que nació en 1642 y a los dos años de edad compuso esta comedia, según Castro.

—Es la cuarta y última poesía una en octavas reales a San Francisco Javier que se presentaron al certamen convocado por los Jesuitas en 1622 para festejar la canonización de dicho Santo, con la de San Ignacio y otros. Publicó los versos don Fernando de Monforte y Herrera en la *Relación* de tales festejos, diciendo ser anónimas; y añadía: «pero sin duda su autor es grande, porque tienen grande espíritu». Y como a Felipe IV se le llamó *Grande*, no en 1622, en que empezaba a reinar, sino mucho después, la lógica de Castro hace que esto sea razón de atribuir las, aunque en duda, al Rey.

José Luis Gotor, en su estudio sobre *Lo que pasa en un torno de monjas*, señalaba acerca de la autoría de Felipe IV que “también se le atribuyen *Pluma, púrpura y espada sólo en Cisneros se hallan, Don Enrique el doliente, Las amazonas y El conde Sex*” (de dos de ellas no tenemos noticia alguna de atribución a Felipe

IV), circunstancia que sitúa en una tradición “en realidad tan nebulosa cuanto insistente” [2005: 455]. Remite también Gotor a una serie de estudiosos anteriores que se habían pronunciado sobre la supuesta actividad poética de Felipe IV, como el hispanista decimonónico George Ticknor, el belga Camilo Pitollet (autor de un ensayo de 1923 que no hemos podido leer) o los historiadores de la literatura Emiliano Díez-Echarri y José María Roca Franquesa (1982: 568), quienes no secundaban tampoco la hipótesis de atribución al monarca:

Por algún tiempo corrió la especie de que su autor era nada menos que Felipe IV, quien bien solo, o bien en colaboración, distraía sus reales ocios escribiendo piezas para los «corrales» madrileños. De modo que el tal «Ingenio de esta Corte», para algunos comentaristas, no era otro que el rey. La atribución nos parece no solo falta de fundamento, sino totalmente absurda.

Díez-Echarri y Roca Franquesa afirmaban “suscribir íntegramente” estas palabras, no menos contundentes, de Astrana Marín:

Felipe IV era incapaz de escribir una comedia, y los que le denominan el rey-poeta son, sin duda, tan escasos de meollo como aquel monarca... Ningún documento prueba que las musas otorgaran sus favores al nieto de Felipe II.

Gotor daba cuenta asimismo de la trayectoria editorial de *Lo que pasa en un torno de monjas*, reseñando ejemplares de más o menos las mismas ediciones que Simón Díaz: Sevilla, Córdoba, Madrid, Barcelona y Burgos. Parece, eso sí, que la edición más antigua, la de 1668, procedería de Granada, no de Málaga; y Gotor añade los siguientes detalles:

Es de notar que la edición de Burgos corrió por cuenta de la Santa Iglesia. Germán Vega García me comunica la existencia de una edición de Juan de Sanz en la Biblioteca de Menéndez y Pelayo (Sign. 30.704) con una nota manuscrita “éste es un entremés digno de conservarse” y otra de Sevilla de Francisco de Leefdael (sign. 34.078). (Gotor 2005: 459)

Efectivamente, el catálogo de las obras teatrales del fondo de la biblioteca santanderina (del que es autor, entre otros, Germán Vega) recoge esos dos ejemplares de *Lo que pasa en un torno de monjas*, y ahí se reseña que el salido de la madrileña imprenta de Juan Sanz<sup>9</sup> (signatura 30.704) presenta una “nota manuscrita en hoja añadida al final: «Este es un entremés digno de conservarse [sic]»” (Vega *et alii* 2001: 734). No hay constancia de la procedencia de este

9. De esta edición madrileña de Juan Sanz hemos localizado otro ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Oviedo; lleva una anotación manuscrita que no conseguimos leer con claridad (hemos examinado una copia digital, no el ejemplar físico) pero que parece decir “S[uel]t[a] [?] Sanz M[adri]d 1744 P-064-7”.

juicio favorable sobre la calidad de la pieza, pero en el mencionado catálogo no figura entre los “ejemplares con anotaciones de Menéndez Pelayo” (Vega *et alii* 2001: 1698). Este ejemplar de la BMPS presenta una corrección (atinada) en el verso que dice “de los hidalgos blancos del carnero”: al margen derecho se lee “hígados” (que, como vamos a ver más adelante, hace sentido en el contexto de las bromas sexuales que sobrevuelan el pasaje); cabe suponer que la nueva *emendatio ope ingenii* la hiciese la misma mano que la referida nota.

El otro ejemplar custodiado en la BMPS procede de la imprenta sevillana de Francisco de Leefdael, sin año, y lleva el título de *La gran comedia Lo que pasa en un torno de monjas* (como el ejemplar, también sevillano, de la imprenta de Manuel Nicolás Vázquez que Simón Díaz ubicaba en la RAE y la HSA).

### Las monjas y sus devotos

Sobre la obra en sí, opinaba Gotor que *Lo que pasa en un torno de monjas* “se revela un documento de denuncia o un «cuadro al vivo» más que una pieza de representación y de solaz y entretenimiento” (y es verdad que se hace difícil conceptuar el carácter representable de la obrita).

En cuanto al dato, apuntado por La Barrera, del vínculo de la obra con ese “rarísimo papel suelto, lírico, en silva” de la *Pensión del Endevotado*, de Francisco de Andrade y Ribera, Gotor (2005: 456) indica que “solo resulta hasta hoy un ejemplar existente en la British Library”. Esta obrita presenta, en efecto, una cierta coincidencia con nuestra pieza, no solo temática sino también textual, aunque no podremos profundizar aquí en esta cuestión. Al comienzo del poema se dirige Andrade a “todos los que so[n] archigalanes / de damas en potencia” para “hacer alarde de los modos / con que en esta clausura / entr[ó] a desflorar [su] catadura”.

La comparación exhaustiva de pasajes y motivos excede también las posibilidades de este trabajo y diversificaría en demasía los asuntos aquí abordados, que ya son de por sí muchos, variados y prolijos (aunque algunos ejemplos comparativos sí que iremos poniendo). Pero se puede acceder en línea al ejemplar de la *Pensión del endevotado* en la British Library (hay otro en la Hispanic Society of America) y cotejar algunos versos de *Lo que pasa en un torno de monjas* que vamos a citar por extenso en nuestro trabajo con otros de la obrita de Andrade.<sup>10</sup>

Gotor (2005) analizaba en su artículo, como tema de fondo de *Lo que pasa en un torno de monja*, el de la reclusión de mujeres en conventos por nacimientos indeseados:

10. Bartomé Gallardo (1863: 194-195) recogía la *Pensión del endevotado* en su catálogo de libros raros y curiosos. García de Enterría (1984) hizo una edición a partir del ejemplar de la British Library.

Del lado interior del torno, o de puertas para dentro, los mil conventos de mujeres (dos mil eran los de frailes) albergaban sobre todo a hijas de la aristocracia, que hilaban, cosían, bordaban y fabricaban confituras. Freiras, novicias y conversas eran asistidas por una servidumbre seglar de viudas, pensionistas, doncellas bajo proceso, esclavos y criados (Gotor 2005: 464).

Gotor (2005) se planteaba también “qué podía significar para un rey entrar por propia jurisdicción en un convento de monjas”, dada la cantidad de hijos bastardos que tuvo Felipe IV (quien mantuvo una larga relación epistolar con sor María de Jesús de Ágreda):

El recuento de los hijos legítimos y bastardos nos conduce directa o indirectamente al convento de monjas, a sus redes y tornos. De Isabel de Borbón, que muere de erisipela el 16 de octubre de 1644 [...], tiene 6 hijos. Pasados tres años se casa a los 40 años en segundas nupcias con su sobrina carnal Mariana de Austria, de 15 años. [...] A los 9 hijos legítimos que se le mueren en tierna edad hay que sumar los bastardos. El convento o el episcopado fueron el refugio y consolación de sus pecados. Cuando a los 20 años le nace el primer bastardo, Francisco-Fernando-Isidro de Austria, de una hija del Conde de Chirel, es destinado el Conde al mando de las galeras de Italia y sobre la casa de los encuentros amorosos se levantó el convento de la Concepción Real a cargo de las monjas de Calatrava.

De los 7 bastardos conocidos, Ana Margarita de San José es monja agustina en el Real Monasterio de la Encarnación, subpriora que muere con 26 años. Las tres nietas de Felipe IV, nacidas del bastardo Juan José de Austria (de su relación con la Calderona), a quien reconoció en el testamento, son monjas; Margarita de Austria, desde los 6 años en las Descalzas Reales; Ana María-Juana-Ambrosia-Vicenta es agustina en Madrigal, donde muere en 1705 a los 42 años; Catalina muere religiosa en Bruselas con 53 años en 1724.

De los varones, Juan José de Austria fue soldado, como Carlos Fernández Valdés, general de artillería, gobernador de Novara. Los demás fueron obispos: Alfonso de Santo Tomás, de Málaga; Alonso de San Martín, de Oviedo y Cuenca; y agustino fue Juan Cosío, famoso predicador, conocido como Juan del Sacramento (Gotor 2005: 462-463).

Pero más allá de las circunstancias biográficas de Felipe IV en relación con los hijos y nietos recluidos en conventos y monasterios, Gotor destaca el aspecto de la realidad histórica y contextual de *Lo que pasa en un torno de monjas* como una suerte de reflejo de la reforma religiosa que se estaba impulsando, y cree que la obra tiene un componente de denuncia de la relajación de costumbres que venía señalando, por ejemplo, Teresa de Ávila desde 1576 a través de “un tratado dirigido a los visitantes que, tras circular manuscrito, fue publicado en 1613”:

El visitador tenía que revisar el libro de gastos, las labores realizadas por las freiras admitidas. En el “huerto cerrado” que tenía que ser un convento, el torno y el cutorio podían constituir la mayor ocasión de disipación y deslices de la vida cotidiana. [...] El problema de la clausura arrastraba desde finales del siglo xvi: un decreto de 1590 de la Congregación de Regulares prohibía la conversación y comidas

de frailes con monjas. La reforma exige intervenir también en Castilla en Valladolid sobre benitos y bernardos y en Cataluña, donde en 1602 se llega incluso a clausurar el convento de Valbona (Gotor 2005: 464-465).

Gotor (2005) finalizaba su estudio señalando algunos aspectos de la pugna por el control de los conventos a lo largo del siglo XVII:

Precisamente en 1613 es cuando del convento de Santa Paula de Sevilla se avoca a Roma el escándalo de sus monjas con los Jerónimos (Legajo 999 de la “Negociación de Roma”, en el Archivo de Simancas). Hasta 1681, en dimes y diretes con Roma se prohíben las comunicaciones ilícitas con monjas con pretexto de confesiones, se prohíbe al Rey entrar en conventos de monjas; en 1623 el Rey suspende el Breve de Roma que sometía los conventos al Ordinario. [...]

Es un problema más de Patronato Regio al que se suma el pago de los diezmos o la gestión misma del poder político: ¿de la denuncia de cuanto pasaba en un torno de monjas se quería demostrar la necesidad de someter los conventos al patronato regio más papista que el papa? En 1664 el Consejo de Castilla decretó rejas dobles y separadas y ningún hombre podía entrar en la clausura. Y a todo ello se sumaba a veces el enfrentamiento de los obispos con los frailes (Gotor 2005: 464-465).

Incluso aludía a alguna teoría de explicación psicológica que esgrimió Domínguez Ortiz para explicar la actitud de Felipe IV al respecto:

¿De dónde le puede venir a Felipe IV este reformismo religioso? Canónigo de Santa María Maggiore en Roma, su estatua campea con atuendo imperial en el atrio de la basílica, manteniendo a fuerza de misas a doce canónigos españoles con rentas del trigo provenientes de Catania hasta la desamortización. Antonio Domínguez Ortiz, que llegó a considerar a Felipe IV casi un sultán polígamo en su juventud, encuentra en una razón psicológica una explicación a ese tomarse en serio la reforma de los conventos: “Puede parecer extraño considerando que su vida privada no era un modelo de austeridad... penetrado de un sentimiento de culpabilidad quería aplacar la ira divina reformando a sus súbditos... los escrúpulos del viejo Rey se hacían más intensos como si su propia salvación y la de todo el reino dependiera de que se apretaran las clavijas a las monjas” (Gotor 2005: 465).

Sea como fuere, el retrato que el anónimo autor de *Lo que pasa en un torno de monja* hacía de la vida conventual deja entrever un ajetreado intercambio de víveres y mercaderías, pero también de relaciones deshonestas entre varios hombres de diferente perfil (religiosos incluidos) y muchas de las monjas, mujeres al fin. Relaciones sugeridas más o menos abiertamente, lo cual llama la atención en una obra cómica escrita en una época en que las bromas de contenido sexual, máxime si se mezclaban con miembros de la Iglesia, eran objeto de severa vigilancia por parte de la censura teatral (sobre el celo inquisitorial hacia el erotismo literario, véase el estudio de Muñoz García 2003). Tal vez ese sea el motivo por el que puede observarse, tras un minucioso estudio textual de las diferentes ver-

siones impresas, que la obrita fue depurada de ciertas alusiones maliciosas; al menos es una de las hipótesis que planteamos aquí.

Aureliano Fernández Guerra (1852: 472), en su edición de las *Obras de Francisco de Quevedo* en la BAE, y a propósito del *Memorial de don Francisco de Quevedo pidiendo plaza en una academia, y las indulgencias concedidas a los devotos de monjas, que le mandaron escribir interin vacaban mayores cargos*, texto que él consideraba fruto de su intervención en una de esas academias literarias que “a imitación de las de Italia, despertaban con la emulación el ingenio”,<sup>11</sup> situaba nuestra comedia en una serie de censuras por parte de varios autores del Siglo de Oro (Cervantes en alguna carta, Góngora en ciertos versos, Pellicer en sus *Avisos*, Quevedo en dicho memorial, en el *Buscón* y en diferentes poemas) contra las visitas a los conventos de los llamados “devotos de monjas”:

El tema del discurso que se encomendó a nuestro autor fue oportuno y conveniente. Cuando la vanidad de pobres hidalgos, puntosos en el casar de sus hijas, llenaba de mujeres el claustro; cuando la piedad unas veces, la vanagloria otras, y en alguna ocasión los remordimientos de próceres y ministros avaros y tiranizadores (que cifraban en levantar casas piadosas la absolución de sus crímenes), iban convirtiendo en monasterios y conventos las villas y ciudades; y cuando los hombres ociosos, imprudentes y depravados tenían derecho para festejar a las religiosas a título de *devoción* — acorrallar con duras invectivas a estos desalentados galanes era un deber de todos los escritores, y mucho más de los satíricos. [...] La censura de los escritores debía sin vacilar desatarse contra los *devotos*, contra los que perturbaban traidoramente la santa paz de aquellas venerables mansiones. [...] El teatro sacó estos rondadores a la vergüenza, retratándolos en la comedia de *Lo que pasa en un torno de monjas*.

### Un incesante desfile de figuras

Veamos, pues, el vergonzante retrato de estos *devotos de monjas*<sup>12</sup> y de las propias religiosas “desenvueltas y aseglaradas” que se hace en *Lo que pasa en un torno de*

11. “MEMORIAL. Don Francisco de Quevedo, hijo de sus obras y padrastrero de las ajenas, dice que, habiendo venido a su noticia las constituciones del cabildo del regodeo, como cofrade que ha sido y es de la carcajada y risa, atento a que es hombre de bien nacido para mal, hijo de algo para ser hombre de muchas fuerzas y de otras tantas flaquezas...”.

12. “La parodia de este tipo de textos parte del tema tratado: los ‘devotos’ o amantes de monjas, los cuales fueron tratados de forma recurrente desde la literatura medieval. La característica principal de este tipo satirizado por Quevedo es su calidad de amante no físico, que es necio por perseguir un objeto de deseo inalcanzable. No se trata, por lo tanto, del mismo enfoque que tienen textos como el *Jardín de Flores curiosas* de Torquemada, en el que se trata el sacrilego quebrantamiento de la vida monacal retirada, o el *Diálogo de mujeres* de Castillejo, donde se critican las actitudes lujuriosas de las monjas. Para Jauralde Pou (1981: 33) no hay contradicción entre esta burla de las formas sociales, religiosas y culturales y una determinada ideología que defendía el mantenimiento de unos principios que debían cumplirse al margen de toda novedad” (Martínez Bogo 2008: 165-166).

*monjas*, a través de un resumen de los innumerables personajes y del argumento de la obra. El resumen habrá de ser por fuerza algo extenso, ya que el planteamiento argumental de la obrita consiste precisamente en marear (cuando no abrumar) al lector/espectador con el ajetreo incesante de los habitantes de esta curiosa colmena humana.

Por otra parte, creemos que conviene en este caso ser prolijo en detalles argumentales, dado que en el siguiente apartado de nuestro estudio habremos de transcribir documentos antiguos que remiten a pasajes muy determinados de la obra para justificar su prohibición (según estaban obligados a hacer los censores inquisitoriales en sus expedientes de calificación).

A propósito de los muchos nombres propios que se van deslizado en los parlamentos, mezclados con los de los personajes (el Mandadero, la Tornera, el Caballero, etc.), Gotor advertía que

no corresponden a una nómina de actores los nombres propios del mandadero Padre Juan Sánchez y del Mayordomo Juan Farias, ni los de las Doñas Elena, Catalina, Juana de Zamora, Jacinta, Inés de Valdespino, Magdalena, Gómez, Sebastián, Inés, Teresa, Clara de la Rosa, ni los de los Confesores P. Vitorio, agustinos o mercedarios, del franciscano Fray Nicolás, «confesor de cien mujeres», ni los de los caballeros Juan de Navarrete, Rodrigo, Juan de Lara, Juan Guerrero, Diego Pedrosa, Baltasar (Gotor 2005: 464).

La obra es presentada por un personaje denominado AUT[OR] (entendemos que un *autor de comedias* en el sentido de la época, esto es, jefe de una compañía teatral) que afirma, con una sintaxis trunca que denota la posible pérdida de algún verso (o parte del primero, el único heptasílabo del pasaje), lo siguiente:

AUTOR	Notable gusto siento de llegar junto a un torno de un convento de monjas; y lo mismo pasa en todas: no hay festines, no hay músicas ni bodas, no hay comedias ni toros en la plaza de más gusto de oír lo que allí pasa.
-------	---

Y lo que pasa es que, de buena mañana, la tornera (nombrada más tarde como Madre Gómez) “da principio al festín” abriendo este artilugio en forma de ventana llamado torno, “armazón giratoria compuesta de varios tableros verticales que concurren en un eje, con suelo y techo circulares, empleada para pasar objetos de una parte a otra, como en los conventos de clausura” (*DRAE*).

La tornera entabla conversación con el personaje masculino que va a ser, junto con ella, el hilo conductor del argumento: el padre Juan Sánchez, identificado como “Viejo” en el *dramatis personae* (con algunas variantes en los diferentes testimonios). Se trata del mandadero, o recadero, al que la tornera le hace empezar su jornada de trabajo antes incluso de que amanezca y que se pasará toda la obra recibiendo encargos de unos y otros (necesidades de la vida cotidiana).

na del convento, asuntos personales de las monjas, etc.), protestando continuamente por ello y amenazando con abandonar su empleo. La tornera le da recados para la hornera (quejas de la cocción del pan), le encarga compras para las labores de costura y le dice que, de paso, lleve a su primo Frasquito una nota que el criado de este tenía que haber recogido el día anterior (poniendo énfasis en que, si su primo está acostado, le traiga el papel de vuelta, y asegurándose de que el mandadero entiende el recado).<sup>13</sup>

Una primera monja impide la partida de Juan Sánchez, pues llega apresurada a pedirle que compre “cuatro maravedís de rico vino” para su tía, aquejada de un terrible dolor de costado (el mandadero ironiza sobre ello). Una segunda monja se asoma al torno para pedirle que vaya a casa del mayordomo del convento (luego sabremos que se llama Juan Arias) y le diga que le reclama con urgencia “mi señora la Abadesa” (Inés de Valdespino, se la nombrará después). Aparece un vendedor de huevos que porfia por el precio con la tornera; esta además quiere saber si los huevos “son de gallo”, lo que da pie a una conversación en la que se intuye algún sentido oculto.<sup>14</sup>

Sale entonces la esclava Catalina pidiendo a la tornera que avise a su señora, doña Elena, otra de las monjas del convento. Viene a darle noticias de su familia: “Todos están buenos”, comunica la esclava: su madre, su padre, su hermana, los niños, su cuñado... La esclava le entrega un mensaje que le ha dado “su señora mayor” (el resto de la familia no le manda ningún recado, pues están todos acostados también) y Elena se queja de que nadie se acuerda de ella: “En entrando una pobre en un convento, / a que viva y muera emparedada / parece que es de todos olvidada”.<sup>15</sup> Pese a la apariencia de que se refiere a una cruel práctica punitiva, enseguida vemos que exagera cuando dice que “suele pasar una semana / sin tener noticia de mi hermana”.

Vuelve el mandadero con los recados de la tornera (mal hechos, para ella)<sup>16</sup>

13. En el antes comentado poema de la *Pensión del endevotado*, Francisco de Andrade, leemos la siguiente escena en el torno de monjas: “[La madre Marta] está recibiendo los mandados / con más de mil enfados, / diciendo: «Dese priesa, / que el peregil es para la Abadesa. / Los dos maravedís, de berenjenas / (tráigame muchas, y que sean buenas). / De carbón, media libra bien pesada, / que es para doña tal: que la criada / (ya la conoce, hijo), es insufrible. / Ah, sí: que se olvidaba el ajengibre, / que es para doña Aldonza. / Aquí lleva el dinero de una onza: / mire lo que le trae, ya me ha entendido...»”.

14. “A mí se me olvidó de preguntallo / a mi mujer, mas tiene un gallo negro, / quizá serán del gallo”, dice el huevero, a lo que contesta la tornera: “Yo me alegre, / porque son para echar a una gallina”.

15. El pasaje de la *Pensión del endevotado* que acabamos de citar continúa así: “Pobre de la cuitada / que está a vuestra mención aquí encerrada”.

16. También hay en la *Pensión del endevotado* este motivo de la tornera suspicaz que reprocha al mandadero su escasa vigilancia en las compras: “De aquesa monja [doña Aldonza] no echaré en olvido / lo que me sucedió en aqueste torno / (solo en pensarlo tengo ya bochorno): / llegose a la tornera y dióle un cuarto / para que le enviase por esparto, / diciendo que tenía / un cenacho que hacer para su tía, / que fuese grueso, largo, blanco y mucho. / «Jesús (dije a mi sayo), / ¿que esto escucho?» / Trájolo el mozo y ella, al recibirlo / (estoy, vive el Señor, por no decirlo), / se sentó en

y de la monja que pidió el vino (“de casa de Cansino”), y ya se ve asediado por una criada que lleva media hora esperándole y que le va a dar dinero para que vaya a comprar carbón y distintos ingredientes “para el puchero”, así como productos para lavar la ropa (la lista es larga y se queja Sánchez de que no se la den por escrito<sup>17</sup>). Con las mismas prisas que esta criada, sale una enfermera (María o Mariquita la llamarán) que le pide que corra a buscar al médico, “que está doña Jacinta pereciendo”. Y saldrá otra monja que pregunta al recadero si le han dado dinero para comprar carne.

Al mismo tiempo llega un religioso preguntando por “doña Juana de Zamora”; la tornera le dice que “la grada mayor del sobrado”<sup>18</sup> está ya preparada (aquí parece que falta texto) y el religioso queda a la espera durante un rato que resulta largo, lo cual tiene como veremos, una explicación importante en la trama de la obra.

Aparece el mayordomo acompañado por un fraile victorio<sup>19</sup> que es el confesor del convento, y reclaman a la abadesa Inés de Valdespino. Aquel entabla conversación con la abadesa, quien le pregunta si ha cobrado las deudas que gestiona para ella. El mayordomo muestra su fastidio: “la cobranza / hoy está tan cansada / que, por Dios, se cobra todo o nada”. La abadesa inquiera por qué “no ejecuta a quien nos debe”, ya que tiene un montón de “deudas viejas” que nadie paga, y ella “ha de valerse de su renta [...], que es forzoso el comer todos los días”. Pero el mayordomo se escuda en que “si un hombre el día de hoy se les atreve, / dan doscientas mil quejas”. Ella insiste al mayordomo en que le haga los cobros (“Ejecútemelos, no le dé pena”) y le pide que le pregunte a su primo don Rodrigo sobre el cahíz de trigo que les dona.

una caja / y contándolo fue paja por paja. / Tres vino a hallar menos por su cuenta: / aquí es donde mi cólera revienta, / porque a voces habló muy enfadada, / diciendo: «No se puede fiar nada / de aquestos mandaderos, / no gastan así ellos sus dineros».

17. Una situación análoga encontramos en el entremés *La portería de las damas*, de Francisco de Avellaneda (Cienfuegos, 2006), donde el portero Juan Rana (es decir, el célebre actor Cosme Pérez), en funciones similares a la de nuestro mandadero, se lamenta de forma parecida. Una serie de mujeres que le han hecho diferentes encargos se quejan de su tardanza en hacer los recados, a lo que Rana replica que se ha detenido “en San Gil a oír diez misas” (en referencia a un convento al que, casualmente, habremos de referirnos en otro epígrafe de este trabajo). Le mandan entonces que vaya (y además “en un vuelo”) a las casas del platero, del sastre, del guantero, del esterero y del cordonero, y que, de camino, traiga mil *bujerías* (término equivalente a las *zarandajas* que, como vamos a leer, se encargan en *Lo que pasa en un torno de monjas*): “¿Acordarasele de todo?”, le inquieren después de abrumarle con una lista inacabable. “Con aquesta colerilla / siento al principio las cosas, / pero luego se me olvidan”, se resigna él. El personaje-actor afirma (con guiño metateatral) que prefiere “estudiar / mil comedias cada día / que aguardar una segunda / templada en la portería”; remitimos de nuevo al trabajo de Lobato (1999) para un mejor conocimiento de las actividades teatrales de Cosme Pérez en el entorno cortesano.

18. *Sobrado*, “cada uno de los altos o pisos de una casa” (*DRAE*).

19. En la *Pensión del endevotado* leemos: “Cuando del locutorio / tras un fraile vitorio / salió una vieja apriesa (y tan aprisa / que entendí que era día de Ceniza) / estaba, porque se iba su señora, / con agua, cubo y una cantimplora, / tropezando en sus tocas reverendas...”.

El fraile vitorio, impaciente porque lleva una hora esperando que la tornera avise a doña Inés de Valdespino, “*da un gran golpe*” (entendemos que a modo de protesta); la tornera le explica que las monjas acaban de oír misa e Inés está rezando en el coro. Llama la atención que esta parte de la conversación entre ambos esté ausente en muchos de los testimonios de la obra (y vamos a seguir viendo otros pasajes sospechosamente desaparecidos), tal vez por las menciones de la misa y los rezos, y las desairadas protestas del fraile (“¡Esto basta a quitar la vida a un santo!”), al que la mujer se dirige varias veces como “Padre nuestro...”.

Sale otra monja que le pregunta a la “madre Gómez” por su marido, y esta (que aparece en el *dramatis* como “María Gómez, vieja” y a la que Gotor identifica como madre tornera) le responde que aún no ha vuelto de sus mandados.<sup>20</sup> Salen entonces “*unas chiquillas hablando alto*” (parece que piden rosquillas, pero ya no vuelven) y molestando a la tornera mientras regatea con el melero Pedro de Lara (ella prefiere la miel, mejor y más barata, de Juan Romero, aunque da buena cuenta de la muestra del primero). Termina la 1ª Jornada con la salida de una criada que le dice por fin al padre vitorio que Inés de Valdespino le espera en “el segundo libratorio” (el locutorio con reja de los conventos, donde las monjas salían a hablar).

La 2ª Jornada se abre con la salida del caballero Juan Guerrero, que se llega al torno en busca de doña Clara de la Rosa y se tima con la tornera: la llama “Reina mía”, “señora mía”, y esta se muestra también complacida: “Voy de carrera, / por usted seré yo la mandadera”, “Señor, siempre he de ser su servidora”: “Estimo ese favor y ese agasajo”, le responde él; y más adelante: “TORNERA.- ¿Señor don Juan? CABALLERO.- ¿Mi reina? [...] Mi señora, yo beso a usted su mano, / y estimo ese favor tan cortesano”. Comentaremos más adelante esta conversación, porque suscitó una censura inquisitorial.

Sale al torno otra monja preguntando a la “madre Gómez” por el melero; esta anuncia la llegada de Juan Sánchez, a quien la monja pregunta por “su recado” (no sabemos si el de vino o el de carne). Vuelve la enfermera preguntando al Padre Sánchez si llamó al doctor; una criada que le encarga la compra de una calabaza, carne de vaca e “hígados blancos” de carnero, una mercancía con la que se van a hacer bromas de doble sentido sexual que, como veremos, fueron también objeto de prohibición por la censura y desaparecieron (creemos que no por casualidad) de la principal rama de transmisión del texto.

Llegan un escobero (que también discute con la tornera por la calidad del objeto), un chiquillo “*dando golpes*” que pide un bizcocho, un esterero, un carbonero, la doña Clara de la Rosa a quien buscaba el zalamero Juan Guerrero,<sup>21</sup>

**20.** Sin embargo, al aparecer luego un vendedor de miel (nuevo regateo con el precio de este producto) veremos que ambas intervienen por separado con sendos parlamentos.

**21.** La conversación entre ambos es de evidente cortejo y se sugiere abiertamente que ha habido un encuentro entre el caballero y doña Clara (la tornera le dice a él que ya está el tercer libratorio preparado: “es decir, reservado”, apunta Gotor 2005), así que también fue objeto de la reprimenda inquisitorial, como veremos.

el clérigo (o “licenciado”) que había preguntado antes por doña Juana de Zamora (su espera se va haciendo ya larga) y Juan Sánchez, cargado de vuelta con el recado de la compra de la criada; ahora le pide la enfermera que vaya a la botica en busca de una serie de “zarandajas” (aceites de olores, hierbas medicinales, agua de borrajas, ungüentos de sándalo y atutía, jarabes, azahar...), a lo que él se niega si no almuerza primero. Sánchez pregunta por una criada y la tornera pide a Catalina que le traiga de comer al pobre mandadero, que tiene los sentidos “ya perdidos / en servicio de monjas”.

Sale entonces el ordinario (“o cartero”, dice Gotor), el señor Benito, al que una monja le encarga que lleve a su madre un cesto con un billete, que le pregunte a su hermano don Juan por la bayeta que le había pedido y que le dé a toda su familia “dos abrazos apretados”; la recompensa para este otro recadero: “un bizcocho y un traguito”. Mientras se toma “el vasito”, otra monja (que confiesa que de buena gana se iría con él) le manda también “dos mil recados” para su familia. El clérigo que llegó preguntando por doña Juana de Zamora parece que empieza a impacientarse también. La tornera le dice que ya ha avisado, pero que “está acosada / y por eso no viene. / Yo no sabré decir qué es lo que tiene”<sup>22</sup>.

Este pasaje tampoco aparece en los testimonios de la principal línea de transmisión textual, probablemente porque se captase bien el malicioso sentido del diálogo: “Entretenida / sin duda debe de estar”, ironiza el clérigo; “¿Pues de qué modo?”, aparenta extrañarse la tornera. “Advierta usted que al fin se sabe todo”, replica el religioso, sugiriendo los rumores sobre la conducta de la tal doña Juana. La tornera prosigue con su defensa de la monja: “También podrá usted estar mal informado”. Pero el clérigo sabe que “está arriba, librando en una grada / con un fraile”; el resto del pasaje (creemos que censurado tempranamente) no deja lugar a dudas sobre lo que pasaba en un convento de monjas:

TORNERA	¿Lo dijo una criada?
CLÉRIGO	Díjolo Barrabás.
TORNERA	Señor licenciado, quien le habla es un padre presentado <sup>23</sup> que a Su Merced confiesa.
CLÉRIGO	Reinas mías, yo ya entiendo muy bien sus fullerías. No he subido a la grada por ser hombre de bien. Y esté avisada que ya esto se acabó; y de ordinario, al fraile, que la dé lo necesario.

22. En la *Pensión del endevotado* leemos: “Viene, pues, doña Flora, si es temprano, / muy fatigada (y más cuando es verano). / Y si acaso acertó a estar en la cama, / dice: «Lleve mil diablos, ¿quién me llama?» [...] Esto con voz muy tierna, / diciendo que traía en una pierna / la liga por poner [...] y antes de saludarme, / con estas cosas quiere enamorarme”.

23. Es decir, un eclesiástico propuesto para una dignidad, beneficio u oficio.

Que de otras ocasiones que he tenido,  
bien pudiera yo haberlas conocido.  
Pero, monjas al fin, y es cosa clara  
que a todos cuantos hay les hacen cara:  
con eso digo todo. (*Vase.*)  
TORNERA Bien pudiera usted hablar con otro modo.

La 3ª Jornada empieza con una de las monjas pidiendo a la madre Gómez que mande a un chiquillo a comprar especias; llega Frasquito, el estudiante, quien se trata de primo con la tornera, en un coloquio también de mucho galanteo. Ella manda a Catalina a calentar agua para poder hablar a solas con su primo de un negocio en el que necesita su ayuda (se apartan a una grada).

Llega un vendedor anunciando “rábanos tiernos de Marchena”, y ahora es una monja la que porfia por los detalles de la venta. Impaciente, el rabanero protesta: “¡Vive Dios que las monjas son cansadas!”; la respuesta de la religiosa (“No se espante, que estamos encerradas”) da paso a otro diálogo desaparecido en la mayor parte de los impresos posteriores, en el que la monja se interesa por los pepinos (que el verdulero no tiene), mezclada y rimada su frase con el anuncio de la tornera de que llegan “dos padres agustinos”. Uno de estos religiosos pregunta por su hermana y la monja va a buscarla (luego le dice la tornera que vaya al segundo libratorio); sale un muchacho que compra a la tornera una bizcotela, se anuncia la llegada del barbero, un mozo llamado Diego Pedrosa pregunta por doña Ana de Osorio, un caballero por doña Ana de Paz (las criadas ya no saben a qué Ana busca cada quién)...

El ajeteo, en fin, va en aumento. La pesadez de la enfermera, también (se le había olvidado encargar un purgante: “lo mejor... el diacatolicón”); y “el corista compañero del agustino” empieza también a timarse con la tornera con la excusa de pedirle un poco de agua. El lenguaje de este pasaje (cortesía, favores, agrado, cumplidos) vuelve a denotar lo que un inquisidor llamaría años después, al prohibir la obra, “amor deshonorado”, cuestión que detallamos más abajo. El corista agustino se muestra tan “cautivado” por la tornera que se ofrece a ser su confesor; la mujer entiende el mensaje y se pone en guardia:

TORNERA Es quererme poner en un empeño,  
si usted se halla cautivo voluntario,  
o forzado de hablar a un mercedario<sup>24</sup>  
que lo redima.

CORISTA Mi señora,  
sola usted pudo ser mi redentora.

TORNERA No es posible. Una señora viene:  
con licencia de usted...

24. Corregimos el “mercenario” del original.

Quien sale ahora es la monja doña Ana de Osorio al encuentro del mozo Diego Pedrosa, que le reporta sobre su familia (los indianos, de los que nada saben; sus sobrinos, “todos malitos”) y le trae de su parte carne de ternera y de ave, cosa que la religiosa agradece compungida:

MONJA	Que padecemos hoy lo que Dios sabe: el convento a las monjas no da cosa, y así, es fuerza una pobre religiosa trabajar de ordinario para siquiera haber lo necesario. Y estoy muy alcanzada, por no hallar en qué dar una puntada. Sea el Señor bendito.
-------	---

Salen un “losero”,<sup>25</sup> una monja que quiere mandar un billete para su primo don Pedro Zamorano, la monja llamada doña Ana de Paz (por la que había preguntado el caballero llamado Baltasar), un fraile franciscano que pregunta por doña Juana, un chiquillo que pide mazapanes y al que tendrán esperando un buen rato... La tornera llama al religioso franciscano “padre fray Nicolás” y le dice que llega muy tarde; él se excusa porque ha estado “confesando cien mujeres”. La monja doña Ana parece que le pide permiso a la monja doña Juana para colarse (“dos palabras no más”) y darle al caballero don Baltasar “una caja [de membrillos], que no había / otra en todo el convento”. En esta parte se entremezclan los diálogos de todos estos personajes y se van solapando sus frases en un batiburrillo cada vez más confuso.

El diálogo entre esta monja (Ana de Paz) y el caballero Baltasar parece girar en torno a enfermedades: ella le pregunta por su amiga doña Sebastiana y él le dice que está con “cuartana” (calentura) y pregunta si tienen en el convento conserva de membrillo,<sup>26</sup> porque también tiene “al chiquillo malo de una “correncia” (diarrea). Pero el tono de su conversación (él se reconoce su criado, ella le llama “mi rey” y le dice que estará “siempre a su albedrío”) parece imbuido de una sensualidad que también rechinó a los oídos de ciertos censores, como vamos a ver.

El religioso, que parece haber asistido al diálogo del caballero y la monja, pregunta “quién es esta señora”; “Doña Ana de Paz”, contesta la tornera, quien sigue regañando al franciscano por “gastar la mañana donde quiere” y llegar a

25. Vende “losa fina de Talavera”, es decir, loza. Hay varios rasgos más de seseo en la obra.

26. En la *Pensión del endevidado* también leemos bromas con la carne de membrillo: “Yo le digo: «No traigas, que no quiero / nada», si bien espero / por ver aquel regalo reverendo. / Volvió allí la criada (caso horrendo) / y sacó en un platillo / un bocado de carne de membrillo / con dos bizcochos de harina prieta, / [...] yo lo recibo y tomo, / y de mis carnes como / con gusto lo primero, / por haberme costado mi dinero. / Y del agua vertida, / dicen que la cogida / es la que entra en provecho”.

ver a doña Juana a mediodía. Él le replica que es la mejor hora porque “hay poca gente” y le asegura (“por Jesucristo”) que se engaña, que no ha entrado en casa alguna ni ha visto a ninguna persona salvo “las que en la iglesia he confesado”, a lo que la tornera replica: “Habrá usted confesado bravas damas...”.

La conversación de la monja y don Baltasar “es tal que llama la atención de un chiquillo”, protestaban los inquisidores que en 1800 prohibieron *Lo que pasa en un torno de monjas*, en referencia al deslenguado “rapaz” que pedía mazapanes y que, cuando le dice la tornera que se vaya porque no hay, les reprocha que le echan para poder quedarse a solas:

CHIQUILLO	Por estarse hablando la señora con el fraile, <sup>27</sup> me envía.
RELIGIOSO	¡Ah, picarillo!
TORNERA	¿Vio qué desvergonzado es el chiquillo?

Pero es que además de la censura inquisitorial del siglo xix todos estos diálogos subidos de tono creemos que también fueron censurados tempranamente, puesto que no aparecen en la mayoría de los testimonios; así les ocurrió también a los versos con que continuaba esta conversación del franciscano y la tornera: él la llama “cara de rosa” y le pregunta si tiene “calentura”. Lo que le pasa, dice ella, es que le duele la cabeza. Y mantienen este diálogo:

TORNERA	[...] Y ¿ha dicho misa usted?
RELIGIOSO	Ya he dicho misa, y por verte he venido bien aprisa.
TORNERA	¿Por verme? No lo creo.
RELIGIOSO	¿No, comadre? Por el hábito santo de mi padre San Francisco, que es cierto lo que digo.

El galanteo del franciscano se verá interrumpido por la monja que quería mandar un billete a su primo (don Pedro Zamorano), para gran enfado de la tornera, ya que el religioso (a quien le ha ofrecido “poner a calentar agua” para tomar algo) aprovecha para marcharse apresuradamente. La tornera le reprocha a la monja su falta de miramiento (“viéndome negociar”) y esta le pide equidad, ya que otras monjas llegan al torno “a tarde y a mañana, / y a usted nunca le enfadan / [...] cuando en todo el convento [no] queda moza / que aquí no esté llegando todo el día, / y en llegando yo, hay esto. ¡Suerte mía!”.

En este punto se muestran ya hartos de su empleo en el convento tanto la madre Gómez (“¡Dios me saque ya de ser tornera!”) como el padre Juan Sánchez (“¡Válgate mil demonios las mujeres, / y el alma que me trajo a este convento!

27. Las versiones enmendadas dicen “con quien quiere” en lugar de “con el fraile”.

[...] Busquen, voto a Cristo, quien quisieren / que les sirva mejor, que yo no puedo”). El mandadero concluirá con este contundente lamento:

SÁNCHEZ                      [...] Que me valiera más ser basurero  
que servir las aquí de mandadero,  
porque agradar a monjas, diablos pueden.<sup>28</sup>

Se da fin a la obra con una nueva aparición del Autor (de comedias) que ya salió al principio, quien da una pincelada de veracidad y realismo al cuadro monjil descrito, y sugiere que se calla cosas:

AUTOR                      Estas son cosas ciertas que suceden  
en un torno de monjas, a fe mía,  
desde por la mañana al mediodía,  
como firme testigo verdadero  
(y otras cosas que dejo en el tintero).  
Y a la tarde, sin bien se ha reparado,  
lo mismo viene a ser pintiparado.<sup>29</sup>

Queda bien patente, pues, el carácter satírico de este texto, que sirve como denuncia de las privaciones que pasaban en los conventos de aquella época muchas monjas, al tiempo que muchas otras campaban a sus anchas y llevaban a cabo, a su libre albedrío, acciones tenidas por deshonestas o poco acordes a su condición de religiosas, en un día a día presidido por la relajación de costumbres.

**28.** En la *Pensión del endevidado*, Francisco de Andrade cuenta cómo, estando “en el zaguán del torno / aliñado y compuesto de mi adorno [...] a voces el Deogracias arrojaba. / Y, como mona a pasas de lejía, / la Tornera al Deogracias se venía. / Esta, si no es amiga / (no sé de qué manera aquesto diga: / que prometo de veras / que de demonios vienen a torneras), / se estará en su silleta, / sin dársele de mi voz una castañeta. / [...] y venida la tal [criada] con gran presteza / le dice: «Juana, ya de la cabeza / no me puedo tener, de tanto estruendo. / Mira quién llama, que me estoy muriendo»”. También encontramos semejanzas en las quejas del Mandadero en el poema de Andrade: “Llega, pues, la hora / de ver a mi señora doña Flora. / Y, antes de entrar en gusto, / lo más del tiempo se lo lleva el susto: / porque, al examinar el agujero, / llega un demonio hecho mandadero [...] y si tardo en quitarme, / lo primero que hace es olearme”.

**29.** También el final de la *Pensión del endevidado* resulta muy similar: “Aquesto es lo que pasa / en torno y reja de esta santa casa, / contado por mayor (sin otras cosas / que dejo porque son muy enfadosas). / Y tú, lector discreto, / huye el contagio y lee este soneto”. Comienza dicho soneto con el verso “Tú que a una monja adoras, ¿qué es tu intento?” y se remata el impreso con otro *Soneto al autor*. En otro pasaje de la *Pensión* dice Andrade: “Voyme haciendo cruces a mi casa, / de ver lo que allí pasa. / Y entre ocho y nueve del siguiente día, / vuelvome a mi porfía”.

## La prohibición de *Lo que pasa en un torno de monjas*

Como hemos dicho al principio, la edición andaluza fechada hacia 1668 ya señalaba que el entremés *Lo que pasa en un torno de monjas* había sido “enmendado y añadido en esta nueva impresión” a partir de una edición anterior de Sevilla, y que La Barrera indicaba que las ediciones posteriores a la sevillana presentaban “supresiones”. A lo largo de las páginas precedentes hemos ido señalando qué situaciones y diálogos habían desaparecido de la tradición textual y, como hemos sugerido, creemos que ello pudo deberse a una acción censoria que no podemos, sin embargo, probar documentalmente. El cotejo de los testimonios deja la clara impresión de que la censura teatral actuó muy pronto sobre el texto original de esta obra para moderar sus excesos, pero no pasa de ser una hipótesis no demostrable en ausencia de los documentos que la sostengan. Sin embargo, hay otros documentos de época posterior que pueden refrendar en cierto modo esta tesis, en la medida en que evidencian una censura inquisitorial análoga a la que intuimos que pudo producirse en el siglo xvii.

En el Archivo Histórico Nacional se conserva el expediente de prohibición, fechado a comienzos del siglo xix, de *Lo que pasa en un torno de monjas* (Inquisición, leg. 4506-6). En la portadilla del legajo (de tres pliegos, en los que se disponen las intervenciones de diferentes instancias inquisitoriales con algún desorden cronológico que procuraremos subsanar) se describe el contenido como “calificación del sainete”, y en la primera página se hace constar el ejemplar utilizado por los inquisidores en su examen de la obra: “impreso en Córdoba, en el Colegio de la Asunción”;<sup>30</sup> es decir, una de las emisiones reseñadas por los bibliógrafos (según La Barrera, sería ya de las impresas con supresiones).

El expediente se inició por una delación de noviembre de 1800 y concluyó con su inclusión en el *Índice de libros prohibidos*, decretada en marzo de 1801. El anónimo delator refería al Santo Oficio que se había hecho por azar con un ejemplar de *Lo que pasa en un torno de monjas*, obra que le había resultado, por sus “equivocos”, atentatoria contra las buenas costumbres y peligrosa si llegaba a manos precisamente de religiosas:

Muy Ilustrísimo Señor:

Por casualidad ha llegado a mis manos el sainete que presento, con el título *Lo que pasa en un torno de monjas* (pliegos, tres), impreso en Córdoba, en la imprenta del Colegio de Nuestra Señora de la Asunción (en 24 páginas). Y habiendo leído parte de él, he notado que contiene varios equivocos, que tal vez podrán merecer la cen-

30. Muñoz García (2003: 187, n. 149) lo reseñaba así en su trabajo sobre erotismo e Inquisición: “*Lo que pasa en un torno de Monjas*: drama impreso en Córdoba en el Colegio de la Asunción, sin nombre de autor, ni año de impresión: por comprendido en las reglas séptima y undécima del Expurgatorio, y ridiculizarse en él el estado religioso y personas consagradas al Señor”.

sura del Santo Oficio; lo que hago presente a Vuestra Ilustrísima para los efectos que haya lugar en obsequio de las buenas costumbres, y precaución de las religiosas, en cuyas manos pueden existir algunos ejemplares.

Nuestro Señor guarde a Vuestra Ilustrísima muchos años.

Madrid, 7 de noviembre 1800.

La delación fue remitida al Oficio Fiscal de la Inquisición de Corte el 12 de noviembre de 1800, con los “señores Prada [y] Ettenhard” como destinatarios<sup>31</sup>, y surtió efecto: parece que se vio que había caso y el 1 de diciembre fue tramitada su calificación por el doctor don Pelayo de Uriarte,<sup>32</sup> secretario de la Inquisición de Corte:

Muy Ilustre Señor:

El oficio fiscal, con [?] de esta delación, es su parecer que el tribunal podrá mandar calificar en la forma ordinaria el sainete delatado y preservado por el delator. Así lo siente, salva la superior censura.

Secretario de la Inquisición de Corte y diciembre 1 de 1800.

Doctor Uriarte. [rúbrica]

Autos. [rúbrica]

Julián Ruiz de Rejal.<sup>33</sup> [rúbrica]

Santo Oficio de la Inquisición de Corte.

Para cumplir con la encomienda del Santo Oficio fueron comisionados como calificadores los padres franciscanos fray Luis de Pedro Bernardo y fray Lucas de Valencia, del convento de San Gil,<sup>34</sup> a quienes se daba la posibilidad de emitir un único informe conjunto, en lugar de dos individuales:

**31.** “Inquisición de Corte. / Sr. D. Fernando García de la Prada, casas del Tribunal. / Sr. D. Raymundo Ettenhard y Salinas, calle de Fuencarral. / Sr. D. Joseph de Amarilla y Huertos, casas del Tribunal”, *Calendario manual y guía de forasteros en Madrid para el año de 1802*, p. 81.

**32.** El doctor Uriarte aparece también como secretario de la Inquisición de Corte en el proceso contra el padre jesuita José Antonio Eximeno, en junio de 1800 (Picó Pascual 2002: 564 y 567).

**33.** En el citado *Calendario manual* y otras publicaciones aparece este personaje como presbítero, oficial agregado de la contaduría del Consejo de la Suprema y General Inquisición.

**34.** Este desaparecido convento de la orden de los franciscanos descalzos (al que nos hemos referido más arriba a otros efectos) fue fundado por Felipe III en 1606, tras la instalación de la Corte en Madrid; el convento de los llamados *gilitos* se destruyó casi por completo en la invasión francesa a comienzos del siglo XIX.

Y vistos en la audiencia cinco del mismo mes, dijeron que se remita el sainete de que habla la anterior delación, *Lo que pasa en un torno de monjas*, a los padres calificadores fray Luis de Pedro Bernardo y fray Lucas de Valencia, religiosos franciscos en su convento de San Gil, para que juntos o separadamente den la censura que estimen justa. Y lo rubricaron, de que certifico. [rúbrica]

Don Manuel de Soto y Argumosa, secretario. [rúbrica]

Fecha la remisión en 11 dicho. [rúbrica]

Lo volvieron despachado en 15. [rúbrica]

Efectivamente, como puede verse a continuación, la diligencia de envió por parte del secretario Soto y Argumosa a los calificadores se fecha a 11 de diciembre de 1800; la respuesta de los calificadores de la Inquisición se extendió el 15 de diciembre de 1800:

De orden de este tribunal, remito a V.R. el adjunto papel que trata de *Lo que pasa en un torno de monjas*, para que, acompañado del padre calificador fray Lucas de Valencia u otro teólogo de su confianza, den, juntos o separados, la censura que tengan por conveniente a dicha obra, remitiéndolo evacuado al mismo tribunal, con devolución de este oficio, para proveer lo que convengan.

Nuestro Señor [¿guarde?] a V.R. muchos años.

Inquisición de Corte y diciembre 11 de 1800.

Don Manuel de Soto y Argumosa, secretario. [rúbrica]

Maestro Reverendo Padre fray Luis de Pedro Bernardo.

El dictamen de los calificadores del Santo Oficio reviste gran interés, ya que se detienen a señalar con mucho detalle los pasajes de *Lo que pasa en un torno de monjas* más dudosos desde el punto de vista de la moral y las buenas costumbres; su conclusión es que, a ojos del pueblo, las órdenes religiosas quedaban ridiculizadas (es decir, se atentaba contra la Regla XI del *Index Librorum Prohibitorum*) y las monjas se presentaban como inclinadas a insinuaciones indecentes, palabras amorosas “repugnantes a su credo” y correspondencia “ilícita” (o sea, atentatorias contra la Regla VII del Expurgatorio). Merece la pena transcribir el informe completo, aunque es un poco extenso, dado que se trata además de un documento creemos que inédito:

Inquisición de Corte y diciembre 18 de 1800.

Señores Prada [y] Ettenhart.

Al oficio fiscal. [rúbrica]

Ilustrísimo señor:

En cumplimiento del oficio que Vuestra Ilustrísima me remite por el secretario don Manuel de Soto y Argumosa, hemos visto el papel titulado *Lo que pasa en*

*un torno de monjas* con la mayor reflexión, y nuestro dictamen es que, como dicho papel nada haga más que ridiculizar y poner en irrisión del vulgo el credo religioso de las esposas de Cristo, consagradas al Señor con votos solemnes, se halla comprendido en la Regla XI del Expurgatorio Novísimo.<sup>35</sup> Además de esto, el expresado papel presenta a las monjas ocupadas en escribir y enviar billetes a personas con quienes inducen a sospechar correspondencia ilícita, pues que, viniendo a su requerimiento, se insinúan con expresiones menos decentes, a quienes corresponden las mismas religiosas con palabras amatorias repugnantes a su credo; tales son: al folio 11 (línea 8), donde, hablando un caballero a la tornera, empieza con la expresión “Reina mía”, y la tornera entre otras, le dice (línea 13): “Por Vuestra Merced seré yo la mandadera”; y al folio 12 (línea 2), se persona doña Clara, monja, preguntando que quién llama a doña Clara de la Rosa; le responde el caballero: “Yo, mi reina”; y toman conversación con expresiones recíprocas, y a cuál más amatoria, hasta la línea 18, en que la monja dice al caballero: “Aguárdese, iré por una llave”. Página 19 (línea 26), en que empieza el caballero con “Deo gratias” y sigue conversación con la tornera, hasta la línea 21 de la página 20, en que se dicen mutuamente palabras que explican amor deshonorado. Al folio 22 (línea 9), habla una monja a don Baltasar y le dice: “Sí, mi rey”; y su conversación es tal que llama la atención de un chiquillo, que se dice haber llegado a pedir dos mazapanes. Por todo lo cual, el referido papel se halla comprendido en la regla 7ª del Expurgatorio Novísimo;<sup>36</sup> y por lo uno y por lo otro nos parece (salvo el dictamen de Vuestra Ilustrísima) que debe prohibirse. Por tanto, lo firmamos en este Real Convento de San Gil a 15 de diciembre de 1800.

Fray Luis de Pedro Bernardo, calificador. [rúbrica]

Fray Lucas de Valencia, calificador. [rúbrica]

Trataremos enseguida de ubicar en el texto de la obra los pasajes concretos señalados por los calificadores para justificar su propuesta de prohibición (algo ya hemos ido anticipando en las páginas previas), pero veamos antes el resto de su recorrido por las diferentes instancias del Santo Oficio.

Todavía en diciembre de 1800 se emitió el oficio fiscal con el dictamen de los calificadores, para que los inquisidores procediesen a decretar la prohibición del “papel”:

**35.** El manuscrito parece decir «las Reglas». Esta regla XI del *Índice de libros prohibidos* vetaba las recreaciones, «figuradas o hechas, que sean en irrisión y escarnio [...] de los estados eclesiásticos y de las sagradas religiones aprobadas en la Iglesia».

**36.** De nuevo, el manuscrito parece decir «las Reglas», aunque menciona solo una concreta: creemos que se trata de la VII, que prohibía «los libros que tratan, cuenta y enseñan cosas de propósito lascivas, de amores u otras cualesquiera, como dañosas a las buenas costumbres de la iglesia cristiana, aunque no se mezclen en ellos herejías y errores, mandando que los que los tuvieren sean castigados por los inquisidores severamente».

Auto 6. [rúbrica]

Muy Ilustre Señor:

El oficio fiscal en el expediente sobre calificación del sainete intitulado *Lo que pasa en un torno de monjas*, con su [?], dice que, en consideración a la fundada censura de los calificadores fray Luis de Pedro Bernardo y fray Lucas de Valencia, este papel debe ser prohibido por el Santo Oficio, en cuyo supuesto y en el de que el referido sainete no es de aquellas obras a quienes la ley [?] defensa, amén de la prohibición formal. Es su parecer que Vuestra Ilustrísima podrá acordar su prohibición, mandando que se publique en el próximo edicto: así lo siente, salva en todo la superior censura.

Decreto de la Inquisición de Corte y diciembre 23 de 1800.

Doctor don Pelayo de Uriarte. [rúbrica]

Y ya en enero del año siguiente se produjo la intervención de los citados inquisidores Prada<sup>37</sup> y Ettenhard.<sup>38</sup>

Inquisición de Corte y enero 5 de 1801.  
Señores Prada y Ettenhard.

En el Consejo a 11 de enero de 1801.  
Al Relator. [rúbrica]

Muy Poderoso Señor:

En 5 hojas útiles remitimos a Vuestra Alteza el expediente de calificación del papel o sainete intitulado *Lo que pasa en un torno de monjas*, impreso en Córdoba en el colegio de la Asunción, con nuestro parecer al fin, que Vuestra Alteza se servirá mandar ver; y a nosotros, cuanto sea de su agrado.  
Nuestro Señor guarde a Vuestra Alteza muchos años.  
Inquisición de Corte y enero 12 de 1801.  
Don Fernando García de La Prada. [rúbrica]  
Doctor don Raimundo Ettenhard y Salinas. [rúbrica]

El secretario del Consejo, Manuel de Soto y Argumosa, certificó que dichos inquisidores, Prada y Ettenhard, decretaban la prohibición del sainete (“por ser inútil, ridiculizarse en él y poner en irrisión del vulgo a las monjas”, así como por tratar amores lascivos, atentando así contra las Reglas 7<sup>a</sup> y 11<sup>a</sup> del Expurgatorio) y la publicación del edicto correspondiente:

37. Raimundo Ettenhard y Salinas, natural de Madrid, arcipreste de Cuenca y pretendiente a Inquisidor del Tribunal de la Inquisición de Santiago (*PARES*, AHN; consultado el 26-1-2022).

38. Don Fernando García de la Prada (1739-?), el 16 de marzo de 1802 fue nombrado fiscal del Consejo de Inquisición y dos años más tarde, consejero. Abandonó este último puesto en 1814, al jubilarse (*Diccionario biográfico español*, RAH; consultada la versión en línea el 26-1-2022).

Y vistos por dichos señores inquisidores, doctor don Fernando García de la Prada y doctor don Raimundo Ettenhard y Salinas, en su audiencia de la mañana del día siete de enero del año 1801 dijeron que eran de parecer se prohiba en primer edicto el papel o sainete intitulado *Lo que pasa en un torno de Monjas*, impreso en Córdoba en el Colegio de la Asunción, sin nombre de autor ni año de impresión, por ser inútil, ridiculizarse en él y poner en irrisión del vulgo a las monjas, y por hallarse comprendido en las reglas séptima y undécima del Expurgatorio Novísimo, remitiéndose antes de la ejecución a los señores del Consejo; y lo rubricaron, de que certifico. [rúbrica]

Don Manuel de Soto y Argumosa, secretario. [rúbrica]  
En el Consejo a 14 de enero de 1801.

Señores Jiménez, Cantera, Consuegra, Nubla, [¿Otero?], Cuerda, Ovando, Hevia, Salazar.

Como parece al tribunal; y póngase en primer edicto. [rúbrica]

Edicto de marzo de 1801, núm. 30, clas. 2<sup>a</sup>.<sup>39</sup>

Los miembros de este tribunal son los mismos que aparecen también firmando el expediente inquisitorial de prohibición de *La fianza satisfecha*, de Lope de Vega, comedia incluida asimismo en el *Índice de libros prohibidos* por edicto de 1801 (Urzáiz 2017). Se trata de Alejo Jiménez de Castro, Lorenzo Calvo de la Cantera, fray Luis de Consuegra (del Real Convento de San Gil), Juan Martínez Nubla, Francisco de la Cuerda (obispo supernumerario), fray Juan María Ovando y Godoy (del convento del Rosario), Gabriel de Hevia y Noriega y Manuel Gómez de Salazar (obispo de Ávila).

Volvamos ahora al dictamen de los inquisidores para identificar los pasajes concretos que, a su modo de ver, justificaban su propuesta de prohibición del sainete *Lo que pasa en un torno de monjas*. En opinión de los calificadores, los padres franciscanos fray Luis de Pedro Bernardo y fray Lucas de Valencia, se atentaba contra la Regla XI por ridiculizar “el credo religioso de las esposas de Cristo” y presentarlas ocupadas en “correspondencia ilícita” y usando “palabras amatorias repugnantes a su credo”. Por ejemplo, cuando se refieren los calificadores “al folio 11 (línea 8)”, se trata del pasaje siguiente al comienzo de la 2<sup>a</sup> jornada:

CABALLERO	Deo gracias.
TORNERA	Por siempre.
CABALLERO	Reina mía,
	¿quiere Vuesa Merced, en cortesía,
	avisarle a una moza
	que llame a doña Clara de la Rosa?

39. Esta frase, que parece de otra mano, debió de añadirse con posterioridad.



[...]  
*(Llega el corista compañero del agustino.)*  
 CORISTA Deo gracias.  
 TORNERA Por siempre.  
 CORISTA Reina mía,  
 ¿quiere usted en cortesía,  
 si no hay impedimento,  
 dar un poco de agua aquí a un sediento?  
 TORNERA Sí, por cierto, mi padre, que me place.  
 CORISTA Mucho estimo el favor que usted me hace.  
 TORNERA Chocolate quisiera yo que fuera.  
 CORISTA De su agrado de usted, ¿qué no se espera,  
 y cuando es tan cumplida?  
 TORNERA Perdóneme usted el dulce, por su vida,  
 que no le tengo, a fe, de ningún modo.  
 CORISTA Sus dulzuras de usted lo suplen todo.  
 TORNERA ¿Qué dulzuras? Agrios mejor diría...  
 CORISTA No los da usted a entender, por vida mía.  
 [...]  
 Con ese agrado,  
 vive Dios que usasted me ha cautivado,  
 y es fuerza confesarla por mi dueño.  
 TORNERA Es quererme poner en un empeño.  
 Si usted se halla cautivo voluntario,  
 o forzado de hablar a un mercedario,  
 que a usted me lo redima.  
 CORISTA Mi señora,  
 sola usted pudo ser mi redentora.  
 TORNERA No es posible, una señora viene.  
 Con licencia de usted...  
 CORISTA Usted la tiene.

(vv. 582-630)

Finalmente, la Inquisición justificó su decisión de prohibir *Lo que pasa en un torno de monjas* en esta otra escena en la que la conversación entre una monja con el caballero don Baltasar “es tal que llama la atención de un chiquillo, que se dice haber llegado a pedir dos mazapanes” (creemos que, de nuevo, leyeron un testimonio con un pasaje previamente atajado, pues interviene también un fraile franciscano cuyos parlamentos abreviaremos):

MONJA Sea usted bienvenido,  
 señor don Baltasar. Milagro ha sido  
 que veamos a usted.  
 CABALLERO Señora mía,  
 negocios que se ofrecen cada día  
 no me dan lugar.  
 MONJA Yo así lo creo.

Y todo esto es hablar, y el gran deseo  
que de verle tenía.  
CABALLERO Mucho estimo el favor, señora mía.  
[...]

TORNERA Aguarde...  
¡Padre fray Nicolás, Jesús! ¿Tan tarde  
por acá?

RELIGIOSO ¿Pues qué quieres?  
Que he estado confesando cien mujeres.  
[...]

TORNERA Yo vengo ahora  
por ser la hora que hay más conveniente  
para venir a ver, que hay poca gente.  
Gasta usted donde quiere la mañana  
y, al mediodía, a ver a doña Juana...

RELIGIOSO Oye, por Jesucristo,  
que te engañas en eso: que no he visto  
a persona ni en casa ninguna he entrado,  
si no es en las que en la iglesia he confesado.  
Habrá usted confesado bravas damas...  
Deo gracias.

TORNERA Rapaz, ¿para qué llamas?  
CHIQUILLO ¿No ves que están hablando?  
TORNERA Ya un buen rato que estoy aquí esperando.  
CHIQUILLO ¿Pues qué pides?  
TORNERA Dos mazapanes pido.  
¿Y para eso nos das tanto ruido?  
Anda, que no hay ahora.  
Por estarse hablando la señora  
con el fraile, me envía.

RELIGIOSO ¡Ah, picarillo!  
TORNERA ¿Vio qué desvergonzado es el chiquillo?  
RELIGIOSO Ya se fue... ¿Cómo va, cara de rosa?  
TORNERA Lo cierto es que me siento algo achacosa.  
RELIGIOSO ¿Hay calentura?  
TORNERA No.  
RELIGIOSO ¿Pues qué has tenido?  
[...]

TORNERA Y ¿ha dicho misa usted?  
RELIGIOSO Ya he dicho misa,  
y por verte he venido bien aprisa.  
¿Por verme? No lo creo.

TORNERA ¿No, comadre?  
RELIGIOSO Por el hábito santo de mi padre  
San Francisco, que es cierto lo que digo.  
(vv. 675-745)

## Conclusiones

Puede observarse que estas escenas señaladas por la Inquisición a comienzos del siglo XIX coinciden con varios pasajes de los que no aparecen en la mayor parte de los testimonios de *Lo que pasa en un torno de monjas* y que solo conocemos gracias a alguno de los más tempranos de ellos. Dado que hemos ido ofreciendo algunos breves ejemplos de esos pasajes en el detallado repaso que hemos hecho del argumento de la obra, la comparación permite afirmar que, con bastante probabilidad, en el siglo XVII ya se depuraron (y por las mismas razones que en 1800) un buen número de sus versos por intervención hipotética de la censura.

El expediente inquisitorial inédito que hemos dado aquí a conocer permite recalcar los aspectos comunes que fueron objeto de persecución censoria tanto en el siglo XVII, apogeo del Antiguo Régimen, como en el nacimiento del XIX, comienzo de su declive. En este caso, la profusión de bromas de contenido sexual y la propia plasmación de relaciones afectivas por parte de religiosas de clausura fueron motivo de desagrado para los censores del Santo Oficio.

Ya hace algunos años señalaba María José Muñoz (2003: 187) que “la Inquisición [en varios edictos de 1792 a 1806], entre las muchas obras prohibidas *in totum* por obscenas, escandalosas, comprendidas en la regla séptima..., incluye varias representaciones de teatro”. El caso de *Lo que pasa en un torno de monjas* (simplemente mencionado en su trabajo junto a otras obras teatrales<sup>40</sup>) supone un ejemplo más que elocuente de estas prácticas censorias, que denunciaron la ridiculización del credo religioso, el uso de “palabras amatorias repugnantes” por parte de las monjas y la escenificación de “correspondencia ilícita”.

Por otra parte, las analogías textuales con la *Pensión del endevotado*, de Francisco de Andrade, permiten atisbar la posibilidad de que este poema satírico esté emparentado de alguna forma (tal vez autorial) con *Lo que pasa en un torno de monjas*. Las limitaciones de espacio no nos han permitido atender aquí a esta hipótesis con la profundidad necesaria, pero el cotejo que hemos hecho a través de varias calas en los textos respectivos de ambas obras,<sup>41</sup> sí que abre esa posibilidad (sugerida en su día por Cayetano Alberto de La Barrera) para un futuro estudio.

Recorridos los pormenores editoriales de *Lo que pasa en un torno de monjas*, analizada la controvertida cuestión de su atribución a Felipe IV, descritos su argumento, estructura y personajes (incesante desfile de figuras en el que prima lo descriptivo), y transcrito el expediente inquisitorial de 1800 que terminó con la prohibición de la obra (incluida en el *Index librorum prohibitorum*), queda pues a disposición de los estudiosos un nuevo y muy curioso ejemplo de los

40. *La madrastra, Travesuras son valor, Los amantes desgraciados o el conde de Cominge, El militar jeringado, Los payos hechizados y El ángel lego y pastor, San Pascual Bailón.*

41. Véanse las notas a pie de página 13, 15, 16, 19, 22, 26, 28 y 29.

avatares editoriales y legales a que estaban sometidos los textos del Siglo de Oro. En este caso un texto que es reflejo de la reforma religiosa que se estaba impulsando en aquella época, de la lucha por el control de los conventos y que, por otra parte, supone en cierta forma una denuncia tanto de las privaciones como de la relajación de costumbres en los ámbitos conventuales, una preocupación constante para el rey Felipe IV (motivo por el cual tal vez se le asoció con la autoría de esta obra) y para los varios escritores satíricos que criticaron las visitas de los devotos de monjas a los conventos.

## Bibliografía

- ALCALÁ, Ángel, *Literatura y Ciencia ante la Inquisición Española*, Madrid, Laberinto, 2001.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- CIENFUEGOS ANTELO, Gema, *El teatro breve de Francisco de Avellaneda*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.
- COTARELO Y MORI, Emilio, “Dramáticos españoles del siglo xvii: Don Antonio Coello y Ochoa”, *Boletín de la Real Academia Española*, V (1918), pp. 550-600.
- DÍEZ-ECHARRI, Emiliano, y José María ROCA FRANQUESA, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1982 [1950].
- FERNÁNDEZ GUERRA, Aureliano, *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, I, Madrid, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles), 1852.
- GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1863-1889, 4 vols.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, “La *Pensión del endevotado*, de Andrade y Ribera”, *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I (1984), pp. 373-391.
- GOTOR, José Luis, “*Lo que pasa en un torno de monjas*, una farsa ejemplar”, en *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Buenos Aires)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 453-466.
- KENNEDY, Ruth Lee, “Concerning seven manuscripts linked with Moreto’s name”, *Hispanic Review*, III (1935), pp. 295-316.
- LOBATO, María Luisa, “Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana”, *Cuadernos de Historia Moderna*, XXIII (1999), pp. 79-111.
- MARTÍNEZ BOGO, Enrique, “Parodia de géneros en *Memorial que dio en una academia pidiendo plaza en ella, y indulgencias que le mandaron escribir (en ínterin que vacan mayores cargos) concedidas a los devotos de monjas*, de Francisco de Quevedo”, *Moenia*, XIV (2008), pp. 159-167.
- MUÑOZ GARCÍA, María José, “Erotismo y Celo Inquisitorial. Expedientes de escritos obscenos censurados por la Inquisición en el siglo xviii y principios del xix”, *Cuadernos de Historia del Derecho*, X (2003), pp. 157-207.
- PAZ Y MELIA, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1934-1935, 2 vols.
- PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel, “El proceso inquisitorial del padre Eximeno”, *Revista de Musicología*, XXV, 2 (2002), pp. 545-572.
- PITOLLET, Camilo, “Le roi d’Espagne Philippe IV fut-il auteur dramatique?”, *La Renaissance d’Occident*, VI (1923), pp. 787-795.
- SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, 2ª edición, Madrid, CSIC, 1960-1984, 14 vols.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.

URZÁIZ TORTAJADA, HÉCTOR, “Una censura a bulto: la prohibición inquisitorial de *La fianza satisfecha*, de Lope”, *Hipogrifo*, V, 1 (2017), pp. 445-463.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, ROSA FERNÁNDEZ LERA y Andrés DEL REY SAYAGUÉS, *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (hasta 1833)*, Kassel, Reichenberger, 2001, 4 vols.





# Reseñas



Encarnación Sánchez García

*Nombres y hombres. Onomástica de los personajes  
y significación del “Diálogo de la lengua”*, Madrid-Fráncfort  
del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2021, 310 pp.

ISBN: 978-84-9192-253-7 (Iberoamericana);

978-3-96869-229-6 (Vervuert).

**Alejandro Cantarero de Salazar**

Universitat Autònoma de Barcelona

alejandrocantarero@uab.cat

*Nomen omen* decían los antiguos. Pero en este caso, más que un presagio, el nombre de los interlocutores del *Diálogo de la lengua* viene a ser una mina de significados que Encarnación Sánchez García, catedrática de Literatura Española en la Università di Napoli L’Orientale (2001-2020), ha escarbado con admirable tesón en el texto de Juan de Valdés. Este estudio, de gran relevancia para el hispanismo, reivindica la necesidad de afrontar el análisis de los elementos extratextuales para comprender el sentido complejo de la creación literaria, y más aún cuando se trata de obras de nuestro pasado, donde se nos pierden muchas alusiones indirectas, evidentes tal vez para los lectores que conocían los reconvencos del contexto histórico y político de aquellos tiempos.

Es decir, para rescatar el significado profundo que inspiró el *Diálogo de la lengua*, el filólogo debe enfrentarse al difícil ejercicio que supone deslindar realidad y ficción dando a cada territorio su parte, pero sin hurtarle al conjunto de la obra literaria su sentido complejo y universal. Por ello, no puede dejar de elogiarse la actitud con la que la autora se propone abordar el asunto desde las primeras páginas: “no se trata, por tanto, de proponer una lectura historicista del *Diálogo*, sino de recuperar los datos ‘materiales’ de la creación sobre los que fundó Valdés su recuperación de lo real, como operación indispensable para su mejor entendimiento del sentido de esta obra” (p. 23).

Aunque —como se advierte en una nota inicial (p. 9)— esta monografía deriva de la reelaboración de tres trabajos previos, la mayor parte de su contenido es original: cuatro de los cinco capítulos que conforman la obra son inéditos.<sup>1</sup>

1. Son inéditos los capítulos I, III, IV y V. El capítulo II parte de tres trabajos previos, aunque con modificaciones y añadidos: E. Sánchez García, “El *Diálogo de la lengua* a la luz de la identidad

Incluso, los artículos ya publicados, que versaban sobre todo acerca del personaje de Martio y de la villa de Leucopetra, se han sabido mejorar e integrar en el contenido general del libro, que rebasa con mucho los objetivos de estos primeros trabajos. Por tanto, nos encontramos ante una obra bien estructurada y cohesionada, en la que el estudio particular de cada personaje trasciende al análisis conjunto del *Diálogo de la lengua*, de lo que se da cuenta en cada página, pero en especial en la introducción y en el epílogo.

En el primer capítulo (pp. 17-53), se plantea un completo estado de la cuestión sobre la identidad que se esconde bajo los nombres de los tres interlocutores que acompañan al *alter ego* de Juan de Valdés. La autora defiende que tras cada figura literaria se oculta un referente histórico: Martio —y no Marcio como se sigue leyendo en muchas ediciones del texto— es Bernardino Martirano, secretario del Regno; Coriolano es el hermano menor de Bernardino, Coriolano Martirano, y Pacheco podría ser Don Diego López Pacheco Enríquez, III marqués de Villena y III duque de Escalona.

Sánchez argumenta además que la finca que sirve de lugar de encuentro a los interlocutores del diálogo tiene su referente real: la villa de Leucopetra de los hermanos Martirano, situada en la ciudad de Portici al suroeste de Nápoles, a los pies del Vesubio. Este hecho vincula el texto de Valdés con el humanismo napolitano de la época, porque la villa era uno de los lugares donde se reunían los herederos de la academia de Pontano. El mismísimo Carlos V honró con su presencia aquel lugar y le otorgó gran fama, ya que lo eligió como hospedaje a su vuelta de Túnez entre el 22 y el 24 de noviembre de 1535. El presente estudio plantea que este escenario sería escogido por Valdés en aras de otorgar un determinado simbolismo al espacio de su obra, e incluso no descarta que el diálogo se inspirara en uno real que se hubiese celebrado en la Leucopetra. Desde luego no parece descabellado considerar que el coloquio pudiera tener su origen en conversaciones reales que tuvieran lugar en aquella villa vesubiana o en cualquier otro paraje, por mucho que el género del diálogo sea un artificio. No hay que tomarse de forma literal, claro, la decisión de los discípulos de Valdés de poner un escribano para que transcriba la conversación.<sup>2</sup> Este es un juego literario que

---

de Martio (Bernardino Martirano), en *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, dir. E. Sánchez García, Nápoles, Tullio Pironti, 2016, pp. 137-178; E. Sánchez García, “Un cenáculo napolitano para Juan de Valdés: la villa de Leucopetra y el *Diálogo de la lengua*”, en *Contexto latino y vulgar de Garcilaso en Nápoles. Redes de relaciones de escritores y poetas (manuscritos, cartas, academias)*, ed. E. Fosalba y G. de la Torre Ávalos, Berna-Berlín-Nueva York-Oxford-Varsovia-Viena, Peter Lang, 2018, pp. 249-271; y E. Sánchez García, “Ninfas a los pies del Vesubio: Leucopetra inventada y Aretusa reinventada por el secretario del reino de Nápoles Bernardino Martirano”, en *Trame di parole. Studi in memoria di Clara Borrelli*, ed. A. Cerbo y C. Vecce, Nápoles, Unior Press, Annali Sr, Testi xiv, 2020, pp. 375-396.

2. Este recurso participa de la ficción conversacional para hacer creer a los lectores que están ante una conversación real, y —lo que en este caso es más importante— ante las enseñanzas de Juan de Valdés. Como ejemplo de hasta dónde podían llevar este tipo de trampantojos en el género del

busca aportar verosimilitud al diálogo, e incluso cargarlo de autoridad, como pieza que podría haber sido real, pero sin serlo.

A continuación, se justifica con gran acierto la importancia que tuvo en el género del diálogo, desde la Antigüedad, la inspiración de los interlocutores en personajes históricos. Se trata de un problema que afecta de forma constante a las obras pertenecientes a este género. Ello implica un trabajo cuidadoso para comprender la representación compleja de estos entes literarios con trasfondo histórico, y más si cabe cuando el nombre del autor coincide con uno de los interlocutores, como es tan frecuente en el género y como sucede en este caso. Sánchez hace un excelente reexamen crítico a partir de trabajos fundamentales, como los de Boehmer, Menéndez Pelayo, Benedetto Croce, Cristina Barbolani, Lore Terracini o Ana Vian Herrero.

En una segunda parte de esta introducción, se analizan los posibles arquetipos que pudo tener presentes el autor de esta obra. Con todo, se echa de menos un análisis más demorado del contexto de este diálogo entre otras obras de la misma época —asociadas también a la actividad de academias— a las que la autora se refiere de forma algo tangencial (pp. 42-48).<sup>3</sup> Por otro lado, si bien está justificado el nexo que la autora establece con los diálogos sobre lenguas vulgares italianos —como los escritos por Pierio Valeriano o Trissino—, las valoraciones que se hacen de los modelos dialógicos de la Antigüedad son matizables. El modelo platónico influye —junto al ciceroniano— en el diálogo quinientista. Sin embargo, no debe considerarse el diálogo platónico como superior al ciceroniano. Dicha idealización tiene que ver con la costumbre de identificar el diálogo platónico con la mayéutica socrática, como de hecho hace la autora (p. ej. p. 50). Pero el diálogo platónico no es enteramente mayéutico, y ni siquiera lo es mayoritariamente. De hecho, tiende a no diferenciarse entre mayéutica como procedimiento didáctico oral y entre el artificio de simular una pretendida mayéutica en un texto literario escrito, donde el dialoguista

---

diálogo, quisiera recordar el alfabeto de los utopienses, el mapa de Utopía o las epístolas que se fueron anteponiendo a algunas de las ediciones de la obra de *Utopía* de Tomás Moro, y que figuran en la edición considerada definitiva, que salió de las prensas de Froben, en Basilea, en noviembre de 1518. Dos de las cartas van firmadas por los que son en la ficción los interlocutores del diálogo (Peter Gilles y Tomás Moro). En ellas, Tomás Moro afirma que habían conocido al mismísimo Rafael Hythlodæo, y que el diálogo era en realidad un traslado al papel de un coloquio real, a cuya transcripción le había ayudado la memoria de su paje Juan Clemente, que también estaba presente en el coloquio. Pero Tomás Moro afirma que Rafael no les había confesado en qué lugar exacto del Nuevo Mundo se hallaba *Utopía* ('no lugar'). Para mayor recreo, Gilles, en la mensajera de vuelta, declara no haber podido oír el paradero exacto de la ínsula por la tos de uno de los asistentes que se había resfriado.

3. Baste echar una ojeada a las academias que se refieren en [www.pronapoli.com](http://www.pronapoli.com), concretamente aquí: <https://pronapoli.com/academias/>, donde pueden observarse algunas de relevancia. Vale la pena recordar que el estudio aquí reseñado de Encarnación Sánchez García se inscribe en las dos ediciones del proyecto Pronapoli, "Garcilaso de la Vega en Italia" (2016-2019) (2020-2023), como puede comprobarse en sus preliminares.

sabe a qué conclusiones quiere llegar y nada puede cederse a la improvisación. La influencia de Platón y Cicerón no ha de entenderse de forma rígida, como modelos opuestos, sino como modelos que funcionan de manera complementaria en la evolución del género.<sup>4</sup>

En el segundo capítulo (pp. 55-140), se propone un análisis detenido del personaje histórico que hay detrás de Martio. El trabajo comienza por la identificación de la errónea transcripción que hizo Mayans, y que casi todos los editores —excepto Usoz— han seguido durante dos siglos, del nombre de este interlocutor como *Marcio*. El error parte de un encabezado en el manuscrito *V* en el que aparece escrito el nombre con dicha ortografía, pero que fue añadido por Jerónimo Zurita. La autora repasa otras propuestas de identificación del personaje (como Marzio Martirano, Marcantonio Flaminio, Marcantonio Magno, agente de Giulia Gonzaga, o Coriolano Martirano, entre otros) y razona de forma solvente los puntos débiles de estas teorías.

Después, Sánchez pasa a centrarse en su propia hipótesis. Justifica de forma convincente que el personaje de Martio debe identificarse con el propietario de la casa en la que se sitúa el diálogo a partir de detalles de la escena: la forma en la que Martio domina el hogar en el que se hallan y dirige al servicio, y cómo demuestra que él es quien organiza el diálogo y define la materia del coloquio. Por otro lado, *Martio* correspondería a la forma latinizada —siguiendo la tradición humanística— de Bernardino Martirano, el secretario del Reino de Nápoles. El nombre figuraría abreviado con la intención de utilizarlo en clave, afición también frecuente en los humanistas. Pero es que además, las relaciones de fraternidad que se desprenden del trato entre Coriolano y Martio hacen pensar que, en efecto, este personaje representa al *alter ego* del hermano mayor de Coriolano.

Llegados a este punto, la autora recupera la biografía de Bernardino Martirano y documenta su presencia en textos históricos y literarios. Asimismo, estudia con profundidad su nexa con importantes personalidades del humanismo, como Miguel Mai, quien tal vez propiciara el primer contacto entre Bernardino y Juan de Valdés.

Parecen muy razonables los argumentos que se aducen para identificar al interlocutor de esta obra con Bernardino Martirano. Como secretario del reino y secretario del Regio Consiglio Collaterale, Bernardino necesitaba conocer muy bien el español escrito, y también la pronunciación de esta lengua, porque sus funciones como protonotario le obligaban a poder leer ante el rey en diversas lenguas oficiales, lo que Sánchez vincula a varias referencias del *Diálogo de*

4. Para la adecuada comprensión del modelo platónico-aristotélico-ciceroniano, véase Ana Vian Herrero, “Diálogos españoles del Renacimiento: Introducción general”, en A. Vian Herrero (dir. y coord.), *Diálogos españoles del Renacimiento*, Toledo-Córdoba-Madrid, Fundación Biblioteca de Literatura Universal-Editorial Almuzara, 2010, pp. xxxviii-lII.

*la lengua*. Un argumento de gran valor para la identificación de esta figura literaria parte del análisis de otras obras en las que también se menciona a Bernardino Martirano asociando su apellido con el dios de la guerra. Sánchez relaciona otros datos del personaje histórico con detalles sobre el interlocutor que salen a colación a lo largo de la conversación ficticia. Por ejemplo, las citas de Horacio que el personaje de Martio hace a lo largo del coloquio han de conectarse con la edición que Martirano llevó a cabo de la obra de este poeta latino, con las anotaciones de Parrasio. Este texto es una muestra de la excelente labor filológica de Bernardino Martirano. Él es, pues, un humanista perteneciente al entorno cultural napolitano donde filología, creación literaria y servicio al poder se conjugaban.

El tercer capítulo de la obra (pp. 141-195) se consagra a estudiar el personaje de Valdés y sus relaciones con el personaje histórico homónimo y autor del diálogo. Sánchez explica que la imagen que el autor trasvasa al texto coincide con su pasado, lejano al año 1535 en el que escribía el *Diálogo de la lengua*. Podemos ver su actividad como joven al que se le encomendaban tareas diplomáticas y políticas en Italia y en la corte pontificia de Nápoles. El estudio del interlocutor se fundamenta en otros documentos históricos para cotejar esta imagen literaria con la de su trasunto real. Entre la documentación, destacan las cartas de Valdés y las semblanzas escritas por sus discípulos (como el póstumo de Iacopo Bonifacio).

Para el análisis literario del carácter de Valdés, la autora se apoya en otros trabajos previos, entre los que destaca el de Vian (1987). Este estudio se prolonga a partir de menudos detalles del diálogo que revelan aspectos psicológicos del interlocutor que pueden asociarse con Juan de Valdés-histórico a partir de testimonios contemporáneos, como el de Ambrogio Salvio da Bagno. La alusión que hace Martio, al inicio del coloquio, a las cartas que Valdés les enviaba desde Roma es clave. Para Sánchez, esta amistosa relación en la ficción entre los cuatro interlocutores (Martio, Valdés, Coriolano y Pacheco) es una representación literaria de la amistad que existió entre los personajes reales que inspiraron estas máscaras dialógicas. Martirano tenía razones para cartearse con Valdés por su actividad política, administrativa, cultural y religiosa en Nápoles, y Pacheco por sus vínculos con la nobleza que rodeaba al Emperador en el reino de Castilla. La imagen de Valdés-personaje se corresponde con la de un caballero docto, un humanista que se encuentra en contacto con la élite imperial de Nápoles.

No hay que olvidar un hecho en el que se insiste en este estudio: el reino de Nápoles era el territorio italiano de mayor relevancia dentro de los que conformaban la Corona de España, y Bernardino Martirano, como secretario del Reino, ostentaba el cargo del funcionario de más alto rango, por lo que estaba obligado a conocer el castellano para poder leerlo y escribirlo con corrección. Las cartas de Valdés son el reflejo de esta lengua diplomática oficial. De modo que el castellano pasa a considerarse una lengua vulgar no itálica, pero hablada en la Corte, por lo que la diplomacia y la administración de aquellos territorios

debían conocerla; esta es la necesidad práctica que inspiró el coloquio. De hecho, Sánchez parte de los estudios de Montesinos (1928 y 1929) y de Terracini (1979), entre otros, para explicar el valor político del *Diálogo de la lengua*. Carlos V legitimaría el castellano como lengua de corte imperial en Nápoles y meses después como lengua diplomática de Roma y de otros centros por los que el Emperador viaja de forma ceremonial. La autora se detiene además en la lengua de las cartas de Juan de Valdés, que asocia —por su recurrencia a los italianismos— al estilo ecléctico de la lengua vulgar de Castiglione. En definitiva, el objeto de estudio del *Diálogo de la lengua* es el castellano conversacional oral y escrito, y este último se identifica con las mensajeras de Valdés.

El cuarto capítulo (pp. 197-228) trata de la figura de Coriolano. En esta ocasión, la identificación es de Boehmer (1860), quien propondría que el personaje de Coriolano era el trasunto de Coriolano Martirano. A pesar de que otros autores, como Croce, rechazaron tal hipótesis, Sánchez apoya esta candidatura en el mismo desvelamiento del *alter ego* del personaje de Martio: las relaciones de fraternidad que observamos entre Martio y Coriolano bien podrían representar en la ficción los vínculos entre Bernardino y su hermano menor, Coriolano Martirano.

A continuación, como en el capítulo anterior, se analiza la biografía de Coriolano Martirano y se relaciona con su trasunto literario. Coriolano Martirano comienza sus estudios en Cosenza con el maestro Lattanzio, pero los amplía en Nápoles en torno a 1528 gracias a los éxitos y relaciones de su hermano mayor, el entonces secretario regio. De este modo, empezó a ostentar importantes cargos, como el de *doganiere* en Gaeta y el de obispo de San Marco Argentano. También se exploran los posibles vínculos de amistad entre Coriolano y Juan de Valdés, a quien quizá conocería ya en Roma, porque sería verosímil que Valdés, hermano del entonces secretario de cartas latinas del Emperador, estableciera contactos con el hermano del secretario de Estado de Nápoles.

Sánchez toma como base este contexto histórico para rastrear con gran acierto los posibles vínculos entre los interlocutores, explorando también otras fuentes documentales como las *Epistolae familiares* (1556) de Coriolano. Destaca además el papel que tuvo Martirano como mecenas literario, al igual que su hermano mayor, de obras como la edición de Giovanni Piero Cimino de las *Institutionum grammaticarum libri quinque* de Flavio Sosipatro Carisio. En la nuncupatoria de este texto, podemos leer los elogios al conocimiento que Coriolano tenía sobre las lenguas griega y latina. Sin embargo, el papel de su *alter ego* es modesto en la ficción del *Diálogo de la lengua*, y esto se debe a que Coriolano Martirano era un gran conocedor de la literatura clásica, que tradujo y editó, y no estaba dedicado al estudio de la lengua vulgar. Sánchez presenta un interesante análisis de las pocas informaciones que se revelan sobre este interlocutor en el curso del diálogo, y las asocia con el personaje real de Coriolano Martirano: cita los *Academicici libri* de Cicerón, muestra un interés por el léxico grecolatino —lo que encaja bien con la labor de Coriolano como traductor de épica y teatro

griegos al latín—, y rechaza la traducción de Horacio *uerbum pro uerbo* que Valdés-interlocutor improvisa.

Finalmente, el quinto capítulo (pp. 229-268) da cuenta del estudio de la figura de Pacheco. Se trata tal vez de la identificación más compleja, porque su nombre fue sustituido por el de Torres en el manuscrito *M. Sánchez*, como en capítulos anteriores, analiza con detenimiento las distintas propuestas de identificación de este personaje. Barbolani lo asociaba primeramente con Diego López Pacheco Portocarrero, II marqués de Villena, II duque de Escalona y dedicatario del *Dilálogo de la lengua*. Otras identificaciones de esta máscara han recaído en Torres Naharro, en el obispo Pedro Pacheco, visitador general en Nápoles desde el 5 de abril de 1536, o simplemente en un soldado español acuartelado en Nápoles.

No obstante, la autora justifica a partir de un análisis minucioso que la figura de Pacheco no se corresponde con un simple soldado, sino más bien con un noble cultor de las letras —como muestra por sus citas de libros de historiografía romana—, identificado a partir de su apellido con un linaje aristócrata. Pero dentro de los candidatos de la casa de Villena, a la que se vincula el apellido Pacheco, Sánchez cree que no hay que pensar en el ya citado II marqués de Villena, muerto en 1529 —por lo tanto antes de la composición del diálogo—, sino en su hijo, Diego López Pacheco Enríquez (1506-1556), III marqués de Villena y III duque de Escalona, marqués consorte de Moya. Él era quien ostentaba los títulos de dicho linaje en torno a 1535 y además su juventud se adecuaría mucho mejor al carácter que tiene Pacheco-interlocutor. Este capítulo se completa con el estudio de otras fuentes literarias e históricas que hablan del III marqués de Villena, y que pueden vincularse a la imagen literaria que encontramos en este diálogo.

Son muy interesantes las razones que llevan a la autora a identificar a este interlocutor con un noble que encarna la herencia erasmista y reformadora de la corte de su padre en Escalona, y con la que podrían relacionarse las pullas que se lanzan contra el clero a las que Valdés no reacciona con agrado. Pero Sánchez no se conforma con buscar la identificación más plausible para Pacheco, sino que se detiene en barajar otras hipótesis, como hace en el epígrafe dedicado al I marqués de Elche, Bernardino de Cárdenas y Pacheco, quien podría también identificarse con el interlocutor por algunas razones de peso. No obstante, —como bien argumenta la autora— la importancia de Bernardino de Cárdenas era relativa ya en aquel momento y a Valdés le interesaría más codearse con un Grande como Diego Pacheco Enríquez, que frecuentaba al Emperador de forma asidua. Para concluir, se revisa el asunto de la sustitución del nombre de Pacheco por Torres en el manuscrito de la BNE. En el caso de referirse a Diego Pacheco Enríquez, parece lógico —como se propone— que al autor, o a personas cercanas a su círculo, les pareciera arriesgado para Diego Pacheco que pudiera identificarse a su trasunto literario con Valdés, quien se había marchado de España huyendo de la Inquisición.

El libro se cierra con un epílogo donde se recogen las conclusiones principales. Sánchez reitera aquí una idea que está presente a lo largo del estudio y que conviene aclarar. En varias ocasiones, la autora asocia la argumentación de esta obra con la mayéutica y parece llegar a equiparar mayéutica y dialéctica (véase p. ej. p. 50 y p. 273), sin ser exactamente lo mismo. Si se analiza debidamente la argumentación del *Diálogo de la lengua* —quehacer aún por explotar—, se podría comprobar que Juan de Valdés no recurre a la técnica de la mayéutica. Sí se puede asociar el texto con un modelo dialéctico de argumentación puesto que todos los interlocutores participan de algún modo en definir la materia que van a tratar; son los discípulos los que seleccionan de entre las cartas que han recibido de Valdés aquellos elementos de lengua que les llaman la atención, e interrogan sobre ellos al maestro, aunque Valdés no deja de dirigirlos en sus indagaciones. Pero a la hora de transmitir los saberes no se representa un proceso en el que el maestro (Valdés-interlocutor) extraiga los saberes de sus discípulos a través de preguntas, como la partera, utilizando el símil platónico. La argumentación es en este sentido más bien pedagógica —aunque no enteramente— y Valdés-interlocutor es quien por más tiempo ejerce el papel de maestro, lo que no quiere decir que los otros interlocutores no desempeñen un papel importante en el engranaje argumentativo del texto.

En definitiva, no puede asociarse la mayor o menor polifonía de un diálogo con un modelo genérico concreto, y menos con la mayéutica que es un procedimiento específico y bien definido que a veces sí se imita en el diálogo áureo hispánico.<sup>5</sup> Tampoco parece razonable la tendencia imperante de valorar como propio de una mejor estética del escritor el empleo de la mayéutica, que no deja de ser una representación literaria de un proceso de enseñanza oral que aparece en Platón, pero de forma mucho más esporádica de lo que se afirma. De hecho, en el diálogo-género la argumentación, que es la base de la pieza literaria, está —como parece evidente— dirigida por el autor, por lo que la colaboración entre los interlocutores en la construcción del conocimiento, la dialéctica, es siempre simulada. En cualquier caso, sería conveniente profundizar en el análisis genérico del texto de Juan de Valdés, porque queda pendiente —entre otras cosas— aplicar los hallazgos que la autora nos descubre sobre la historicidad de los interlocutores del *Diálogo de la lengua* a su estudio argumentativo, el núcleo de su naturaleza literaria.

Si algo pone de manifiesto la lectura de la presente monografía es la productividad de examinar el trasfondo histórico que pueden esconder las ficciones literarias. Los filólogos solemos perdernos en las intertextualidades o limitarnos al ineludible *Quellenforschung*, y a veces nos olvidamos de la relevancia de tomar también en consideración otros datos históricos, procedentes de diversas fuen-

5. Sobre la mayéutica en el diálogo hispánico véase, Vian, “Diálogos españoles del Renacimiento...”, p. CXXXVII.

tes. Esta información, bien contrastada con otras referencias —aunque a veces mínimas— de las obras estudiadas, puede llegar a arrojar resultados sorprendentes. Enriquecen el contenido de las obras o, mejor, nos permiten leer los textos bajo el prisma de su tiempo. Esta es, pues, una de las tareas esenciales de la filología. Ejemplo de ello es el admirable esfuerzo que se muestra en *Nombres y hombres* por conciliar el estudio de una obra literaria y su contexto histórico y político. No podemos dejar de felicitar a su autora, Encarnación Sánchez García, por un trabajo estimulante y fundamental para comprender tantas alusiones perdidas en una de las obras maestras del género del diálogo.



José Montero Reguera  
*Miguel de Cervantes. El poeta que fue novelista,*  
prólogo de Fernando Romo Feito, Madrid,  
Pigmalión, 2021, 268 pp.  
ISBN: 9788418333965

Jorge García  
Universitat de Girona  
jorge.garcia@udg.edu

Obviamente José Montero Reguera no necesita presentación en el mundo del cervantismo, como tampoco Fernando Romo, editores ambos del volumen de poesía cervantina en la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española que incluye el *Viaje del Parnaso* y la más rigurosa edición y puesta al día de la poesía del alcaíno. Y hoy nos ocupamos de una aportación donde el primero como autor y el segundo como prologuista nos han procurado un precioso volumen dedicado a la poesía del autor de las *Ejemplares* repleto de aciertos, comenzando por su título, que nos sugiere el Miguel joven y seguidor de Garcilaso que se va a ir encontrando con territorios inéditos para sus inclinaciones de juventud: el relato corto o la épica burlesca en prosa, aspectos que paradójicamente, en efecto, fundamentarán su fama en vida y la riqueza de su posteridad. Él quería ser poeta, pero recibió un aplauso universal por el hidalgo loco: contexto inesperado contra el que Cervantes se revuelve y cuyas principales motivaciones recorre con solvencia el volumen que hoy reseñamos.

Este se nos presenta con un prólogo preliminar (pp. 11-15), cinco capítulos, un catálogo cronológico de toda la poesía cervantina (pp. 237-258) y finalmente una bibliografía (pp. 259-282). Los cinco capítulos nos presentan un recorrido por la poesía en la obra de Cervantes desde perspectivas complementarias. En una primera sección se contrasta “la imagen que tenemos hoy de Cervantes con la que él y sus contemporáneos tenían en los comienzos del siglo XVII y el papel que juega la poesía en todo ello, de manera que así se reconstruye la trayectoria como poeta y su valor en la república literaria de aquel tiempo” (pp. 22-23) y todo ello a partir de *La gitanilla* y la reivindicación de su poesía por parte del último Cervantes (1. Miguel de Cervantes: un poeta en el final de sus días, pp. 27-77). Complementaria de la anterior, la sección siguiente “destaca algunos

poemas que sí parecen haber sobrevivido al paso del tiempo (a modo de pequeña propuesta antológica) y muestra la inserción plena del poeta en los medios y modos de producción poética de entonces” (p. 23), de forma que se profundiza en la consideración de la calidad de Cervantes como poeta y enfrentados a la concepción tradicional que nos habla de un poeta que no acaba de igualar el virtuosísimo de sus principales obras de ficción (2. Poesías para un poeta, pp. 79-95). A ello sigue una serie de consideraciones sobre la poesía de los Siglos de Oro y la imbricación de Cervantes en las formas de escritura de la época mediante dos ejemplos que son extensamente tratados: por un lado, el caso de los epitafios cervantinos y por otro el Cervantes como poeta de cancionero, para terminar con el estudio de algunas de las principales influencias poéticas en la obra de Cervantes y en especial la de Garcilaso y la de Fray Luis de León (3. El poeta en su tiempo: en el taller de la creación, pp. 97-189). Le sigue el cuarto capítulo dedicado a la poesía en los dos *Quijotes*, donde se analiza los tipos métricos utilizados en las dos partes de la obra, así como sus diferentes funciones, grados de originalidad y fuentes de inspiración. El capítulo aprovecha para realizar un interesante recorrido por los poemas que nos presenta el *Quijote* de Avellaneda, como también en las novelas intercaladas en este último, para terminar con unas interesantísimas conclusiones (pp. 218-221) sobre el retrato intelectual y moral del anónimo y la diferente perspectiva que ambos tenían de la poesía (4. De *Quijote* y poesía, pp. 191-221). El capítulo nos presenta, además, un catálogo completo de las poesías intercaladas en las dos partes del *Quijote* (pp. 205-209). El último capítulo (5, Fortuna y actualidad de un verso cervantino. “Miró al soslayo, fuese y no hubo nada”, pp. 223-236) documenta la vitalidad de varios textos cervantinos y expresiones del *Quijote*, pero en concreto se centra en dos textos. Por un lado la despedida que culmina el prólogo del *Persiles*, recordado en un excelente poema por Cernuda en *Desolación de la Quimera*; por el otro, el famoso soneto al túmulo de Felipe II, donde pueden encontrarse resonancias gongorinas, pero que ya durante el siglo XVII, mucho en el XIX y también en la misma actualidad, será glosado y utilizado de mil maneras. El volumen culmina con el aludido catálogo completo de la poesía cervantina en términos cronológicos, interesante y muy útil para seguir el devenir poético del autor (pp. 237-258) y una completa bibliografía (pp. 259-282).

Cervantes es hoy para nosotros, y con razón, el autor del *Quijote*, pero no hemos de olvidar que, como subraya Fernando Romo en el prólogo, “la poesía fue, pues, la primera ocupación de Cervantes y le acompañó hasta el final” (p. 13), de forma que en el volumen de José Montero nos encontramos con un estudio completo y de conjunto sobre su poesía, “para lo cual repasa las no pocas discusiones sobre la poesía cervantina, encuentra una justificación para el aparente quiebro que representa *El viaje del Parnaso* y articula, en fin, y creo que por primera vez, una explicación convincente de la posición que ocupa la poesía respecto de *todo* Cervantes” (p. 15), por lo que el volumen en sí mismo marca un antes y un después en la bibliografía cervantina. Para mostrarlo bastaría re-

correr algunas de las perspectivas en que se mide la praxis poética cervantina. Por ejemplo, se constata cómo “la aparición seguida del *Viaje del Parnaso* y del tomo de *Ocho comedias* hace desaparecer momentáneamente al narrador de éxito que había diseñado un meticuloso plan de publicación de sus obras narrativas y hace reaparecer inesperadamente al poeta” (p. 34), por lo que se trata de “una estrategia conducente a su rehabilitación como poeta” (p. 33). O bien cómo el estudio de los epitafios permite desdibujar una evolución “desde un garcilasismo muy evidente a un tono burlesco e irónico, metaliterario también acorde con el fin de siglo” (p. 138). Ahora bien, si “Cervantes, con toda seguridad, se ha educado poéticamente leyendo a Garcilaso”, inclinación que “no fue un entusiasmo juvenil y pasajero” (p. 154), lo que se hace evidente a la vista del “Garcilaso sin comentario” de Tomás Rueda, y al tiempo pueden encontrarse numerosos ecos luisianos en su obra (pp. 156-171), se insiste de continuo a lo largo del volumen en un hecho crucial y fundamental a partir de su praxis poética de juventud y a su fama como romancista —desde el volumen de 1569 “compuesto y ordenado” por el maestro López de Hoyos, hasta el *proceso por libelos* de 1588— y lo que todo ello implica en el fondo: Cervantes participó, y acaso fue de los primeros, de la gran síntesis estética que normalmente adjudicamos a los jóvenes que comienzan a publicar en los años ochenta y que abre la gran literatura de la siguiente centuria, es decir, la convergencia entre las formas ‘italianas’ y el viejo octosílabo castellano (pp. 40-41 y 197).

Volumen de agradable lectura, con un buen deslinde de los diferentes aspectos que nos proporciona el estudio de la poesía del autor del *Quijote*, en él ha sintetizado José Montero un largo camino de años en su estudio de la poesía cervantina y nos ha proporcionado una herramienta esencial para ahondar en la perspectiva de esa vertiente que tantas veces amenaza con quedar a la sombra de sus obras de ficción.



Francisco de Rojas Zorrilla  
*Obras completas. Volumen IX. Comedias sueltas:*  
*Primero es la honra que el gusto, No está el peligro en la muerte,*  
*No hay duelo entre dos amigos, Ni intente el que no es dichoso,*  
edición crítica y anotada del Instituto Almagro  
de teatro clásico, dirigida por Rafael González Cañal  
y Almudena García González, volumen coordinado  
por Alberto Gutiérrez Gil, Cuenca, Universidad  
de Castilla-La Mancha, 2021.

ISBN: 978-84-9044-419-1 (edición impresa),  
978-84-9044-420-7 (edición electrónica).

**Iván Gómez Caballero**  
Universidad de Castilla-La Mancha  
ivan.gomez8@alu.uclm.es

En el presente volumen se editan cuatro comedias palatinas del toledano Francisco de Rojas Zorrilla por el profesor Alberto Gutiérrez Gil, quien ya las había trabajado previamente en su tesis doctoral. La obra se estructura de la siguiente forma: edición y estudio de *Primero es la honra que el gusto* (pp. 14-123), *No está el peligro en la muerte* (pp. 125-263), *No hay duelo entre dos amigos* (pp. 265-396) y *Ni intente el que no es dichoso* (pp. 397-532), además del aparato de variantes de las obras (pp. 535-547), de la bibliografía general (pp. 549-563) y de los índices de notas (pp. 567-583) y el general (p. 585).

La primera comedia, *Primero es la honra que el gusto*, reutiliza materiales de una anterior, *Donde hay agravios no hay celos*, en la caracterización del *dramatis personae* y de la trama argumental. Como subraya Alberto Gutiérrez, el número de personajes disminuye en comparación con las comedias palatinas lopescas. Uno de los aspectos más originales de la obra son los personajes femeninos como Leonor, cuya libertad femenina la lleva a casarse con su amado, prescindiendo de este modo de las imposiciones sociales del siglo XVII. Cabe destacar que la comedia fue editada previamente por Ramón de Mesoneros Romanos en 1862, aunque lejos de la metodología de la crítica textual neolachmanianna. *No está el peligro en la muerte* fue olvidada en los catálogos tradicionales del teatro áureo

(Fajardo, Medel...) y también de Rojas (Cotarelo, MacCurdy). Valiéndose del *usus scribendi* y métrico de Rojas, en el estudio introductorio se argumenta por qué la pieza no pertenece a Jerónimo de la Fuente Pierola. Esta comedia se desarrolla, como suele ser habitual, en Nápoles, un espacio escénico recurrente en la dramaturgia palatina de Rojas.

Por otra parte, sobre *No intente el que no es dichoso* se siembran también algunas dudas en cuanto a su autoría, puesto que se publicó en la imprenta sevillana de Francisco de Lyra, quien realizó falsas atribuciones durante el siglo xvii. En la obra, destaca un elevado uso de la redondilla, una estrofa poco habitual en su producción dramática. La comedia se sitúa en la ciudad italiana de Nápoles en el siglo xvi, un recurso propio dentro del distanciamiento espaciotemporal de la comedia palatina de Rojas. Además, destaca la intertextualidad en torno al tema de la amistad, patente también en *No hay amigo para amigo* y *No hay duelo entre dos amigos*, pero con un tratamiento peculiar que difiere de otras comedias áureas, ya que se observa unión, y no disputa, entre los amigos Fernando de Toledo y Juan de la Cerca ante cuestiones amorosas.

En definitiva, gracias al Instituto Almagro de teatro clásico, y concretamente a Alberto Gutiérrez Gil, se han editado cuatro comedias palatinas de Francisco de Rojas olvidadas por la crítica literaria, *Primero es la honra que el gusto*, *No está el peligro en la muerte*, *No hay duelo entre dos amigos* y *Ni intente el que no es dichoso* aunque algunas de ellas, como vemos, cuentan con problemas de autoría, que, en tal caso, se deberá despejar (o no) tales disputas desde los estudios de estilometría digital, fundamentados, a su vez, en la métrica comparada y en la retórica de la intertextualidad. Será en ese momento cuando podamos adscribir las a Rojas Zorrilla u a otros autores.

Lope de Vega  
*La Gatomaquia*  
edición de Antonio Sánchez Jiménez,  
Madrid, Cátedra, 2022, 348 pp.  
ISBN: 978-84-376-4359-5

Luis Gómez Canseco  
Universidad de Huelva  
canseco@uhu.es

Vaya usted a saber las razones que llevaron a Lope a componer, al final de sus días, una epopeya burlesca en miniatura protagonizada por gatos madrileños. Pero lo cierto es que *La Gatomaquia* disfrutó de un éxito inmediato entre los lectores y de un reconocimiento mantenido desde que viera la luz, en 1634, como parte de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*: una joya singular encerrada en el cofre del tesoro. Sin embargo, la popularidad alcanzada por esta riña de gatos hizo que, desde el siglo XVIII, comenzara a publicarse de manera independiente y reiterada.

Para la historia de la literatura española estamos ante la muestra más conocida de épica burlesca, y acaso por eso haya recibido una atención preferente por parte de filólogos, estudiosos y aficionados. Muestra de ello son las numerosas ediciones, críticas o anotadas, que han vuelto una y otra vez sobre el texto de Lope de Vega. Entre las exentas, contamos con trabajos valiosísimos e ineludibles, como los de Francisco Rodríguez Marín (Madrid, Bermejo, 1935), Agustín del Campo (Madrid, Castilla, 1948) o Celina Sabor de Cortázar (Madrid, Castalia, 1982); y, dentro de las *Rimas* del licenciado Burguillos, cabe destacar las ediciones de Antonio Carreño (Salamanca, Almar, 2002), Macarena Cuiñas (Madrid, Cátedra, 2008) o la más reciente de Ignacio Arellano (Madrid, Iberoamericana, 2019).

A pesar de ese sobresaliente elenco, la edición de *La Gatomaquia* que Antonio Sánchez Jiménez, estudioso de largas travesías en el océano de la literatura lopesca, acaba de publicar en Cátedra significa una aportación en verdad relevante. Las razones para que así sea comienzan por la materialidad textual, porque una edición que pueda considerarse verdaderamente crítica —y esta sin duda lo es— tiene su fundamento en la ecdótica y en la constitución del texto. A su elucidación ha consagrado el editor buena parte de su estudio introducto-

rio (pp. 69-98), comenzando por la historia del texto, el examen de la edición príncipe de 1634, la trayectoria del poema en el siglo xvii y la muy relevante aportación de los editores dieciochescos. A partir de ahí se van desglosando una por una las numerosas ediciones salidas en el siglo xix y se analizan con detalle las ediciones –críticas o no– impresas entre los siglos xx y xxi.

El texto que en esta edición se ofrece –precedido por un soneto encomiástico «De doña Teresa Verecundia al licenciado Tomé de Burguillos» y rematado con el epitafio «A la sepultura de Marramaquiz»– nace del cotejo detallado de cinco ejemplares de la *princeps* y de otras seis ediciones: la salida de la Imprenta Real en 1674, las estampadas por Joaquín Ibarra y Antonio Sancha en 1670 y 1678, la preparada en 1792 de nuevo por la Imprenta Real, la debida a Villalpando en 1796 y, por último, la que Manuel José de Quintana incluyó en sus *Poesías selectas castellanas* de 1807. A ello se añade la revisión sistemática de las propuestas textuales hechas por editores modernos como Antonio Gasparetti, Rodríguez Marín, Sabor de Cortázar, José Manuel Blecua, Antonio Carreño o Ignacio Arellano. Gracias ese cotejo se identifican los errores y erratas propios de cada edición, las variantes entre ejemplares y las surgidas durante la transmisión, se establecen las enmiendas necesarias y, al tiempo, se repasa el trabajo realizado por los demás editores de la obra.

La edición de Sánchez Jiménez parte de unos criterios claros y rigurosos, que pasan por una modernización sensata y moderada del texto. Se ha conservado todo aquello que corresponde a la fonología y a la fonética propias de la lengua áurea y se ha entrado de lleno en la puntuación, tarea ardua donde las haya para el desempeño filológico. El resultado es un texto limpio y ejemplar, utilísimo para los estudiosos de la cosa, pero asimismo accesible para lectores menos duchos.

Otro tanto cabe afirmar de la anotación, que tiene muy en cuenta, como no podía ser menos, de la tarea realizada por los que editaron el poema previamente. El reconocimiento de su trabajo se hace de manera expresa en cada nota, cuando así corresponde, y de modo general en la introducción, donde se afirma que, sin ellos, “no habríamos podido llevar a cabo nuestra labor” (p. 90). Sobre esa base, Sánchez Jiménez avanza en la explicación del texto, atendiendo primero a su literalidad y abordando todas las dificultades que le han ido saliendo al paso. Porque *La Gatomaquia*, por más que hablemos de Lope, rebosa de digresiones, incisos y alusiones eruditas que precisaban de elucidación. Con buen criterio por parte del editor y de la editorial, las notas que van al pie resuelven de manera sencilla e inmediata los problemas esenciales de léxico, interpretación, fuentes o referencias cultas e históricas. Para la información erudita se ha reservado una sección final de “Notas complementarias” (pp. 269-343), donde se acumula todo aquello que pudiera parecer impertinente en una lectura sencilla y directa. Hay que alabar, en ese sentido, la política de la editorial Cátedra, que en los últimos años ha abierto su mítica colección *Letras Hispánicas* a textos de una mayor ambición filológica, ecdótica y erudita.

Como suele ocurrir en los trabajos de Antonio Sánchez Jiménez, la “Introducción” que precede al texto y que le sirve de presentación resulta útil, clara y sistemática (pp. 9-67). La explicación de la obra comienza situando su composición dentro del ciclo *de senectute*, en un momento en el que Lope, lejos ya de los corrales, quiso presentarse como un hombre sabio y desengañado, produciendo piezas tan excepcionales como las novelas a Marcia Leonarda, *El castigo sin venganza* o la deslumbrante *Dorotea*. En cuanto al género, Sánchez Jiménez define *La Gatomaquia* como un epilio burlesco, cuyas fuentes establece a partir de unos versos de la silva V, en los que Lope, para justificar su obra, menciona otros textos precedentes como la *Batracomiomaquia*, el *Moreto* y el *Culex* atribuidos a Virgilio y los elogios burlescos de Sinesio, Diocles o don Diego Hurtado de Mendoza. A partir de ahí se tienden lazos con las zoomaquias que precedieron a la de Lope en la literatura española, otorgando una especial importancia a la batalla de gatos y ratones que Luis de Zapata incluyó en su *Carlo famoso* (1566) y limitando la relación con otros textos como *La famosa Gaticida* (1595), *La Gaticida* (1604) o *La Mosquea* de José de Villaviciosa. Sobre esa pauta, se establecen para el poema vínculos con otros géneros contemporáneos como el elogio paradójico, la épica culta de estirpe virgiliana o el *romanzo* de Ariosto. Al mismo tiempo y frente a la tradición crítica, se cuestiona el carácter dramático de *La Gatomaquia*, dando prioridad como fuente y modelo a otras obras del propio Lope, ya sea la *Arcadia* o *La Dorotea*, que cabría interpretar como el envés cínico y celestinesco de esta epopeya gatuna. De hecho, cabe enmarcar el poema en lo que Edwin S. Morby denominó “el tema de *La Dorotea*”, esto es, las relaciones de Lope con Elena Osorio y la intromisión de Francisco Perrenot de Granvela.

En lo que corresponde a la escritura, Sánchez Jiménez destaca el uso de la silva como opción métrica frente a la octava, entendiendo que su carácter cortesano otorgaba una mayor libertad creativa al poeta. De esa libertad se habría además servido para construir su poema en torno a una sucesión de digresiones y sentencias unas veces morales, otras meramente burlescas y con frecuencia metaliterarias, que marcan la pauta estilística de la obra. Aprovechando el disfraz felino, Lope va dejando caer sus opiniones sobre la literatura, la condición humana o sobre la sociedad que le rodea, casi siempre con indulgencia, excepto cuando se refiere a la ausencia de protección y mecenazgo para las letras. A pesar de todo, no hay que olvidar que su intención última fue procurar a sus lectores un delicioso juguete literario, que miraba hacia su pasado desde la melancolía de la vejez. La impecable edición que Antonio Sánchez Jiménez ha puesto sobre la mesa resulta un instrumento imprescindible para los estudios lopescos por su erudición y su rigor filológico. Pero, gracias a la disposición de la información y a una concepción de la filología que no olvida a los lectores, también nos ofrece la oportunidad de leer y disfrutar sin empachos eruditos de una obra extraordinaria, divertida y de una sofisticación insospechada.



Mathilde Albigsson (ed.)

*Los agentes de la censura en la España de los siglos XVI y XVII*,  
Berlín, Peter Lang, 2022, 365 pp.

ISBN: 978-2-87574-448-7

**Marcela Londoño**

Universitat Autònoma de Barcelona, Proyecto FORPRAL

angelamarcela.londono@uab.cat

En los últimos años el campo de los estudios sobre la censura del texto impreso y sus efectos en la sociedad moderna se ha enriquecido con interesantes perspectivas, que han permitido ahondar en la complejidad del fenómeno censorio y en sus implicaciones en las prácticas de la lectura y la escritura. El volumen editado por Mathilde Albigsson es una novedosa aproximación a dicho fenómeno, que pone el foco en los actores que ejercieron la censura de manera oficial o extraoficial en la España de los siglos XVI y XVII. Esta obra se enmarca entre las aportaciones del Seminario de Estudios sobre el Renacimiento (SR), antiguo Seminario de Poética del Renacimiento, de la Universitat Autònoma de Barcelona, que en la última década ha llevado a cabo una intensa actividad de investigación en torno a la censura y el expurgo. *Los agentes de la censura* supone un paso adelante en la línea de los estudios que han abordado el análisis de la censura desde la óptica personal de los individuos que la llevaban a cabo. En este sentido, se relaciona con otro volumen colectivo, editado por Cesc Esteve en el seno del SR, *Las razones del censor: control ideológico y censura de libros en la Primera Edad Moderna* (2013), que se consagró al análisis del discurso censorio en algunos casos selectos, con el fin de elucidar los criterios en los que se basaban los censores para ejercer su labor correctiva.

El libro está compuesto por una introducción a cargo de Mathilde Albigsson (pp. 7-18) y once capítulos agrupados en tres bloques temáticos, que corresponden a tres tipos de agentes de la censura: teóricos (pp. 19-101), oficiales (pp. 102-253) y literarios (pp. 256-365). Abordados desde una perspectiva filológica e histórica los estudios tienen en cuenta factores de orden personal y profesional, así como el contexto sociopolítico y económico de aplicación de la censura o los instrumentos utilizados para llevarla a cabo. En otras palabras, todos los elementos determinantes para comprender el funcionamiento de la maquinaria censoria a través de la figura de sus actores.

En el texto introductorio (pp. 7-18), Mathilde Albisson esclarece el marco conceptual que sustenta las once contribuciones del volumen y presenta los criterios que rigen la categorización de los diferentes tipos de actores que intervienen en el examen de libros. Las categorías propuestas hacen patente una profunda reflexión en torno a la actividad censoria, ya que, como indica Albisson, no existía la profesión exclusiva de censor ni una clasificación oficial de los individuos que la ejercían, sino que esta función era realizada parcialmente por diferentes actores, según determinadas circunstancias que se describen en la misma introducción. El razonamiento preliminar justifica y determina la estructura de *Los agentes de la censura*.

Los tres capítulos de la primera parte (pp. 19-101) están dedicados a diferentes agentes, quienes con sus aportaciones contribuyeron, de una manera u otra, a la reflexión teórica y a la creación de herramientas útiles para la aplicación de la censura. En el capítulo de apertura del libro (pp. 21-47), María José Vega realiza un análisis del discurso censorio, a través de la discusión teológica en torno a la teoría de la censura que tuvo lugar en los comentarios a la *IIa IIae* de la *Summa Theologica* de santo Tomás, realizados desde la segunda mitad del Quinientos hasta comienzos del Seiscientos. Dicha discusión no derivó directamente del contenido de la *Summa*, sino que excedía la temática de los asuntos que en ella se proponían. Este análisis se complementa con un exhaustivo examen que demuestra la influencia del libro XII del *De locis theologicis* de Melchor Cano (1563) en los comentarios a la *IIa IIae*, q.11 de la sección *de fide* y en las obras derivadas de esta cuestión. Así pues, el objetivo del capítulo es “identificar el núcleo de los *discursos constituyentes*” (p. 23) que vertebran la teoría de la censura, en torno a cuya discusión se establecen los instrumentos teológicos y doctrinales con los cuales es posible categorizar las formas del disenso, precisar el grado de error y determinar los *damnabilia* o *propositiones damnabiles*. La ausencia de una doctrina oficial para la categorización del disenso y el uso de las notas teológicas señala el interés y la relevancia de la contribución de Vega al conocimiento de los principios teológicos que subyacen a la teoría de la censura.

La figura del teólogo Melchor Cano enlaza los dos primeros capítulos del libro. En la segunda contribución (pp. 49-74), Cesc Esteve se centra en el fraile dominico por su labor como teórico de la historiografía y pone de manifiesto la influencia de sus ideas acerca del *ars historica* en su dedicación como censor de libros de historia y en la teoría historiográfica que le sucede. A partir del examen del libro XI de *De locis theologicis*, titulado “Autoridad de la historia humana” (*De humanae historiae auctoritate*), el investigador propone con sólidos argumentos y ejemplos claros una lectura de los principios de la historia, expresados por Cano en dicho libro, como un medio de legitimación intelectual de la labor de vigilancia y represión del texto. El caso de esta obra de Cano es un claro ejemplo de la estrecha cooperación entre el discurso censor y el discurso docto, pues los criterios del teólogo dominico para corregir y censurar la historia se rigen tanto por los principios de la ortodoxia católica como por las leyes de la historiografía,

en un intento por “demostrar que los enemigos de la Iglesia lo serían también de la historiografía recta” (p. 53).

En la última contribución de la primera parte (pp. 75-101), Jimena Gamba Corradine analiza el *Memorial de algunos apuntamientos tocantes al catálogo de libros prohibidos y expurgatorio*, un interesante documento inédito que se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, redactado por el jesuita Diego Álvarez de la Campa en fecha incierta. Gamba Corradine recoge la estructura del memorial y propone que el documento habría sido compuesto entre 1608 y 1611, con el objetivo de ofrecer algunas recomendaciones útiles para el catálogo de libros prohibidos y expurgados, promulgado por Bernardo de Sandoval y Rojas en 1612. Considera también que el contexto de composición del *Memorial* es el del círculo del influyente jesuita Juan de Pineda, quien trabajó en la preparación de los índices de comienzos del siglo xvii. La investigadora demuestra la influencia que el catálogo clementino de 1596 tuvo en la redacción del *Memorial* y ofrece un minucioso análisis de los asuntos que en él se incluyen. El examen del texto de Álvarez de la Campa nos acerca a las inquietudes y motivaciones que llevaron a este teórico de la censura a dejar por escrito sus sugerencias para la realización del catálogo; además, permite adentrarse en la compleja cuestión del proceso de elaboración de los índices y de los factores de orden político, institucional y doctrinal que determinaban el curso de las decisiones de la Junta del Índice.

El segundo bloque temático de *Los agentes de la censura* (pp. 102-253) contiene cuatro contribuciones que versan sobre aquellos censores que ejercían su labor a instancias de un organismo oficial de control en España. En el caso de la censura civil, era el Consejo Real de Castilla el encargado de gestionar la censura previa a la impresión y de conceder o denegar los permisos para que una obra saliera de las prensas. Precisamente, sobre este sistema de control estatal trata el capítulo de Rafael Pérez García (pp. 105-147), en el que se ocupa de analizar noventa y seis cédulas reales de impresión emitidas entre 1511 y 1558. El autor ahonda en la comprensión del proceso de censura previa y su evolución en el período que va de la expedición de la Pragmática de los Reyes Católicos de 1502 a la de Felipe II de 1558. Pérez García constata que la calificación de las obras era realizada tanto por miembros anónimos del Consejo Real como por hombres doctos, especialistas en la materia de que era objeto la obra examinada. Asimismo, realiza un análisis del léxico utilizado en las calificaciones de las cédulas, que desvela los intereses propios de este periodo y las consideraciones acerca de las condiciones que debía reunir una obra antes de aprobarse su difusión impresa. Para complementar el estudio, se ofrece en anexo una detallada relación del examen de los libros a los que se otorga licencia de impresión. Así, esta contribución permite profundizar en el conocimiento de la política censoria de la Monarquía Hispánica en la primera mitad del siglo xvi y nos aproxima a los agentes que la ejercieron.

El capítulo a cargo de Mathilde Albisson (pp. 148-188) da luz acerca de la naturaleza de la labor de los calificadores a instancias del Santo Oficio, una tarea

primordial para la efectiva aplicación de la censura posterior a la impresión, de la cual se encargaba la Inquisición. El parecer de estos examinadores era determinante para guiar la sentencia que debían dictar los inquisidores. Tanto es así que, a partir del siglo xvii, varios calificadores integraron las juntas de elaboración de los índices de libros prohibidos y expurgados. Albisson presenta, en primer lugar, un completo análisis de las tareas intelectuales y prácticas que llevaban a cabo los calificadores, así como de las dificultades inherentes al cumplimiento de sus funciones. Estas últimas podían estar motivadas por la pertenencia de los calificadores a determinada orden religiosa o por la participación de estos en el proceso de censura previa. En la segunda parte del capítulo, Mathilde Albisson presenta una completa semblanza de los calificadores Pedro López de Montoya, Diego de Arce, Juan de Pineda y Juan Bautista Dávila. Cuatro censores influyentes que combinaron la labor práctica con la teórica y realizaron un intenso trabajo intelectual, orientado a remediar los problemas que estaban en el centro de su oficio. Con una notable claridad expositiva y ejemplos selectos, el capítulo de Albisson es una necesaria aproximación para conocer a los agentes esenciales de la censura.

La contribución de Gema Cienfuegos Antelo (pp. 189-224) aborda la cuestión del control y la vigilancia de obras teatrales en el período moderno. Cienfuegos Antelo pone el foco en la figura del dramaturgo Francisco de Avellaneda, quien ejerció también la tarea de censor de comedias a mediados del siglo xvii. En la primera parte del capítulo, Cienfuegos Antelo presenta una actualización biobibliográfica del dramaturgo. Ofrece, además, un grafo ilustrativo de la red de comunicación de la cual formaba parte el autor: todo un entorno social representativo del entramado de influencias entre los circuitos de producción de textos dramáticos, cuyas conexiones eran, sin duda, útiles para obtener licencias de impresión y permisos de representación. La segunda parte de la contribución es un examen exhaustivo de las calificaciones realizadas por el censor-dramaturgo Avellaneda. Cienfuegos Antelo concluye que el oficio de dramaturgo no impide a Avellaneda ejercer rigurosamente el de censor de comedias, pues si bien se mostró especialmente condescendiente hacia las obras de Calderón, hizo prueba de rigor en la calificación de textos de tema religioso, compuestos por dramaturgos de menor prestigio o que habían escrito en un contexto anterior y menos intolerante. Como cierre del capítulo, se ofrece en anexo un inventario de las obras examinadas por Avellaneda.

En el último capítulo de la segunda parte del volumen (pp. 225-253), Claire Bouvier penetra en el sistema de censura interna de las instituciones religiosas, a través del examen del dilatado proceso para aprobar la publicación de la biografía de Diego Laínez, segundo prepósito de la Compañía de Jesús, escrita por Pedro Ribadeneyra, quien negoció la aprobación durante nada menos que diecisiete años. En primer lugar, Bouvier introduce los aspectos más importantes del estricto control interno de escritos y palabras en la orden ignaciana. Los principios de aplicación de la censura en el seno de la Compañía se coligen del

análisis de la correspondencia ordinaria y de los documentos emanados de las Congregaciones provinciales, ya que no existían reglas específicas con los criterios censorios. Bouvier ofrece también una relación de las prácticas censorias de la orden según el tipo de texto, basada en el examen de la correspondencia entre la Provincia de Toledo y la Curia General en Roma. La reconstrucción de las vicisitudes de Ribadeneyra para obtener el permiso de impresión de la *Vida* de Diego Laínez evidencia los factores de orden externo e interno a la Compañía que entraban en juego en el proceso censorio y ponen de manifiesto el rol determinante del preposición general en las diferentes etapas de dicho proceso. El estudio de Bouvier demuestra que los autores de la orden tenían un amplio margen de negociación para intervenir en la decisión final, favorecidos en parte por el intercambio constante entre Roma y las provincias. Ribadeneyra supo valerse de esta ventaja y no reparó también en dirigirse directamente al preposición general, Claudio Acquaviva, y en utilizar el recurso a intermediarios para mover la voluntad de su superior.

Los cuatro capítulos de la tercera parte del volumen (pp. 257-365) se centran en los agentes que intervenían en el examen de las obras literarias y en la influencia de la censura en el campo de la creación literaria. Estos agentes podían ser tanto los traductores como los impresores, los editores e incluso los propios autores. Álvaro Bustos (pp. 257-280) estudia la fortuna de las traducciones castellanas de la vida de María Magdalena en el contexto de la España de los Reyes Católicos y se detiene en el análisis de la *Historia de la bendita Magdalena* (1514), impresa en Burgos por Fadrique de Basilea, una anónima traducción de la vida de la santa, que el investigador atribuye a Pedro Fernández de Villegas, doctor en teología y arciano de la catedral de Burgos. Bustos demuestra que el traductor actúa como “censor, predicador y adaptador” (p. 268) y se toma la libertad de intervenir el texto para realizar modificaciones que no se limitan a la eliminación de pasajes problemáticos, sino que además añade títulos y fragmentos que orientan una interpretación ortodoxa del relato, desplazando la atención de los milagros a las virtudes teologales y morales. Estos cambios habrían tenido por objetivo adaptar la obra al contexto devoto de Isabel la Católica y a los propósitos catequéticos de la reforma promovida por el cardenal Cisneros, contemporánea al momento de impresión de la *Historia*.

La contribución de Reyes Coll-Tellechea (pp. 281-301) analiza el rol del editor como actor de la censura literaria y estudia para ello las ediciones expurgadas del *Lazarillo de Tormes* y *Propalladia* de Torres Naharro, realizadas por Juan López de Velasco e impresas en 1573, varios años más tarde de su prohibición e inclusión en el catálogo español de 1559. Movidio por intereses económicos y valiéndose del influyente círculo al que pertenecía, el cosmógrafo y cronista de Felipe II, López de Velasco, asumió el triple papel de censor, editor y agente comercial. El análisis de las intervenciones realizadas por Velasco evidencia que, además del expurgo, el editor realizó una verdadera reforma de las obras e introdujo cambios sustanciales, por ejemplo en la estructura y en los títulos,

cuyo propósito era adaptarlas a los principios de la Contrarreforma reinante y complacer el gusto de los lectores de su tiempo. Coll-Tellechea señala el interés de combinar los estudios censorios con los de la literatura castellana y pone el acento en las consecuencias que la intervención de López de Velasco tuvo en el desarrollo de la comedia y la novela picaresca en España. Debido a las modificaciones realizadas, la influencia de *Lazarillo* y *Propalladia*, fundamentales para la tradición narrativa y dramática, estuvo mediada por la lectura de las versiones reformadas de los textos, que carecían del espíritu crítico y heterodoxo impreso en las obras originales por sus verdaderos autores.

Los dos últimos capítulos del volumen abordan el tema de la práctica de la autocensura como medio de conformarse al parecer de los censores o evitar su intervención. El capítulo de Javier Burguillo (pp. 303-340) es una aportación al estudio de la censura y el expurgo de la hagiografía en el contexto de la Contrarreforma católica, basada en un detallado examen del proceso de escritura, publicación y lectura del ingente proyecto hagiográfico llevado a cabo por Alonso de Villegas en el *Flos sanctorum*, publicado en seis volúmenes entre 1578 y 1603. La enorme fortuna editorial del libro, dentro y fuera de la Monarquía Hispánica, fue una espada de doble filo que sumió al autor en una preocupación constante por corregir y revisar su propia obra e idear estrategias para garantizar su autenticidad, debido a los errores presentes en las numerosas ediciones espurias a que dio lugar. En su afán por alinearse con la ortodoxia más recta, en 1589, el autor decide autoexpurgar la tercera parte de su obra, para lo cual solicita a la Inquisición la retirada del impreso y la recogida de ejemplares, con el fin de eliminar todo rastro de un pasaje problemático, relativo a un caso de santidad fingida, descubierto después de la impresión del libro (la relación del apartado expurgado se incluye en anexo al final del capítulo). La edición corregida se publica casi de inmediato y, en adelante, Villegas extrema las precauciones para evitar incurrir en nuevos errores. Así, revisa y corrige cada una de las ediciones e incluye en los preliminares todo tipo de elementos acreditativos, como su propio retrato, mensajes al lector o testimonios influyentes. El caso de este legendario castellano, objeto de un riguroso control, concluye Burguillo, es representativo de un momento clave en el proceso de depuración del santoral y “de redefinición de la santidad” en el contexto católico postridentino.

Clausura el volumen la contribución de Anne Cayuela (pp. 341-365), quien realiza un examen de tres testimonios de la comedia *La dama boba* de Lope de Vega, para dilucidar las causas de la supresión de una escena clave de la pieza e identificar al agente responsable de esa eliminación. En el capítulo se recuerda el proceso de control al que debía someterse una obra teatral antes de su representación y la importancia del Reglamento de teatros de 1608 y 1615 para este fin. La comparación entre el autógrafo de la obra (1613), el manuscrito del famoso memorión, Luis Ramírez de Arellano, y el texto impreso (1617) preparado por Lope, probablemente a partir de una copia de la transcripción de Arellano, llevan a la investigadora a sugerir que el propio autor habría suprimido voluntariamen-

te noventa y seis versos de la edición destinada a las prensas. El motivo de esta autocensura fue eliminar una escena que incluía movimientos y bailes susceptibles de ser considerados lascivos o deshonestos, que se habían prohibido en una Ordenanza Real del Consejo de Castilla (1615) para la “Reformación de comedias”. El estudio del proceso de adaptación de *La dama boba* ofrece a los lectores un ejemplo de los inconvenientes para determinar la identidad y las motivaciones de los intervinientes en el acto censorio. En el caso de las obras dramáticas, existe además una dificultad añadida para conocer los efectos de la censura en elementos sin expresión verbal (escrita), propios de la representación teatral.

Cada uno de los capítulos de *Los agentes de la censura* ofrece al lector una elaborada perspectiva de diferentes individuos que participaron activamente en la labor censoria. La estructura y ordenación de las tres partes del volumen facilitan el diálogo interno entre las contribuciones, que complementa las ideas planteadas en la introducción. El acercamiento a un tema tan vasto como el que en esta obra se trata está facilitado por la ordenación de la mayoría de los capítulos en apartados diferenciados y una parte destinada a las conclusiones. Sin ánimo de exhaustividad, es posible extraer algunas ideas generales del conjunto. Los casos analizados dan cuenta de la cooperación entre actores de diferentes esferas, civiles y eclesiásticas, para el buen funcionamiento de la maquinaria censoria y confirman, además, la aquiescencia de la élite docta en la labor represora. En este sentido, cabe destacar que los agentes de la censura retratados en el libro son hombres de una gran instrucción que, en muchos casos, realizaron un intenso trabajo intelectual al servicio de la defensa de la ortodoxia católica. Asimismo, se pone de manifiesto que las razones para determinar si un texto impreso podía o no circular estaban sujetas a un sinnúmero de factores particulares que no necesariamente se relacionaban con errores heterodoxos. Interesante resulta también la perspectiva de algunos trabajos en los que se alude al aparato censorio como una fuerza de producción cultural e intelectual, generadora de conocimiento, sin que por ello se pierda de vista su esencia represiva. No cabe duda de que el volumen editado por Albisson sienta un precedente para el conocimiento de la censura moderna, ofrece herramientas históricas y filológicas útiles para pensar el control del impreso y marca nuevos derroteros para la investigación.



Alonso de Ercilla

*La Araucana*

edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco,  
Madrid, Real Academia Española, 2022, 1461 pp.

ISBN: 978-84-670-6483-4

Lara Vilà

Universitat de Girona

lara.vila@udg.edu

En el momento en que llega a Chile y en una de las muchas intervenciones del narrador de *La Araucana*, este se dirige a su señor, el rey Felipe, y le asegura que ha procurado preservar la “verdad desnuda de artificio” (XII.73.3). Afirma así que en su relato inicial de los hechos que principiaron la conquista se ha servido de fuentes de uno y otro bando con el fin de respetar la imparcialidad que se espera de un historiador. Pero lo interesante de este pasaje es que, a partir de este momento, la verdad de lo ocurrido quedará únicamente autorizada por su presencia, como enfatiza en el conocido prólogo a la *Primera parte*, para que las valerosas hazañas que ha contemplado no queden sepultadas en el olvido. Insistiendo en su diligencia como cronista de la guerra, no habrá, dice, cuchillada ni golpe referidos de los que no haya sido testigo, camino ni paraje descritos que no haya hollado primero con sus pies, palabras con las que Ercilla se erige en el centro narrativo del poema. De lo que afirma en este y otros lugares parece deducirse, en efecto, que su escritura, por ser verdadera, reivindica y ensalza la actuación de sus compañeros de armas, quizá los mismos que lo importunaban para publicar la obra y que echaron mano de ella para respaldar sus hojas de servicios una vez llegados del frente. Como han señalado diversos estudiosos, la escritura de veteranos encontró en la épica un medio para el reconocimiento de aquellos hombres unidos por su pertenencia al estamento militar y su interés por las letras.<sup>1</sup> Así pues, lo que Ercilla decía hacer en nombre de aquellos hombres

1. Elizabeth Davis, “Épica y configuración del canon en la poesía española del Siglo de Oro”, en Begoña López Bueno (ed.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 317-332; María José Vega, “La idea de la épica en la España del Quinientos”, en María José Vega y Lara Vilà (eds.), *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Por-*

debía con toda lógica aplicársele en primer lugar, de ahí que Luis Gómez Canseco se refiera a *La Araucana* como un artefacto cortesano o político al servicio del autor (907).

También afirma el editor que la obra ercillesca era, además, muchas otras cosas, y, de hecho, en este mismo pasaje, el narrador justifica la defensa de su celo como historiador porque lo que persigue es “acertar y dar contento” (XII.73.8). El acierto de recoger el testimonio de las hazañas de esos soldados es pues parejo a la voluntad de suscitar el placer que debe emanar de lo narrado, o, de forma más precisa, de la forma elegida para narrar esos hechos. Valgan para confirmarlo los otros muchos momentos en los que Ercilla se lamenta de lo dificultoso que le resulta ceñirse al relato histórico, por poco variado y ameno, cuando lo que pretende es “ser sabroso al gusto y al oído” (XXVII.2.4). La forma en que puede lograrse ese deleite es, lo sabe muy bien, “mezclando en las empresas y recuestas, / cuentos, ficciones, fábulas y amores” (XX, 4.5-6). Como notó Luis Zapata antes que él, en un empeño que se sustenta en una búsqueda no muy distinta de la emprendida por Ercilla como es el *Carlo famoso*, la variedad poética resulta difícilmente conciliable con la aridez del discurso histórico al haberse optado por un molde, el épico, caracterizado por su solemnidad. El ennoblecimiento de esos soldados y, ante todo, del propio autor como guerrero y hombre de letras, como modelo de cortesano renacentista, a la par de Garcilaso, descansa, como se ha notado también, en la preferencia de este género poético.<sup>2</sup> En suma, por más que Ercilla se vista de cronista, *La Araucana* tiene mucha poesía y poca historia, como sostenía Marcos Morínigo,<sup>3</sup> porque lo que no debe perderse nunca de vista es que lo que quiso fue escribir un poema heroico. La cuestión capital, que la erudita labor de Luis Gómez Canseco pone justamente de relieve, pasa por entender qué clase de poema épico escribió nuestro autor.

Avanza el editor en la “Presentación” del volumen una clave que ayuda a responder a esta pregunta desde la atalaya del estudio filológico atento al contexto histórico de escritura y difusión inmediata de la obra. Ercilla quiso agradecer a sus lectores y el aplauso general de que fue objeto obedece a la idea de *La Araucana* como “libro de entretenimiento” en el que el autor se reveló un narrador excepcional, como muy bien percibió Cervantes. Y es esa voz, transfigurada en el yo que habita en el texto y que lleva al lector de la mano por tierras lejanas, la que otorga aura heroica (es decir, ficcional y poética) al relato histórico, sirviéndose del arsenal de recursos que Ariosto entronizó con clamoroso éxito en su moderna reescritura de los clásicos. Ercilla, como otros poetas antes que él, en

---

tugal), Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 103-135; Miguel Martínez, *Front Lines. Soldier's Writing in the Early Modern Hispanic World*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2016.

2. Mercedes Blanco, “La épica áurea como poesía”, en Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway (eds.), *Los géneros poéticos en el Siglo de Oro: centros y periferias*, Londres, Tamesis, 2013, pp. 13-30.

3. Marcos Augusto Morínigo, “Introducción biográfica y crítica”, en Alonso de Ercilla, *La Araucana*, Madrid, Castalia, 1979, I, p. 37.

Italia y en España, aspiraba a emular y a superar al poeta de Ferrara, pero optó por tratar sucesos verídicos y acabó componiendo una obra diferente. En este sentido, la suya constituye una contribución singular a la problemática quinientista de la poesía heroica, aunque de naturaleza distinta de la propuesta por Tasso, por más que puedan detectarse ciertas concomitancias. Ercilla, como señala con claridad el profesor Gómez Canseco, no era un humanista, sino un hombre que había recibido la formación propia de su paso por la corte como paje del príncipe y que intentó, a su regreso a España tras su breve aventura americana, medrar por medio de las letras, y de otras actividades, con una habilidad y un empeño notables. Dedicó treinta largos años de su vida de hombre maduro a la obra que consideró un instrumento para medrar en la corte, además de como fuente de ingresos, e hizo gala de una libertad creativa que le permitió modificarla no solo a medida que la escribía sino incluso cuando ya trabajaban en ella los impresores. El plan de escritura tuvo que ir modificándose y ampliándose con el paso del tiempo, sobre una tradición de textos hibridados de forma compleja. El resultado fue un poema épico que transformó el género sin pretenderlo, cuyas implicaciones literarias y diversidad de lecturas solo pueden alcanzarse con rigor y plenitud cuando es leído en su contexto.

En este sentido, uno de los grandes aciertos de esta edición radica en el modo en que se estudia la escritura de la obra y su compleja transmisión editorial al arrimo de la vida del poeta, reconstruida sin ambages y otorgando el peso que merece a la “ingrata faz de su persona”, como incómodamente la describió José Toribio Medina en el volumen de su monumental edición dedicado a la *Vida de Ercilla*.<sup>4</sup> *La Araucana* es, según el profesor Gómez Canseco, un poema épico y un instrumento político al servicio del poeta, que se presenta a sus lectores en un primer momento como cronista para vestir cada vez con más claridad los ropajes de intermediario del rey y devenir el epítome de las virtudes regias encarnadas en la valentía y la clemencia hacia un digno enemigo de contornos sobrehumanos y las fidelísimas indias enamoradas con las que se cruza en sus andanzas. Como el editor expone con gran acierto, una prueba palpable de esta necesaria vinculación de vida y obra la encontramos en la presencia del retrato con que quiso acompañar las ediciones. En él aparece Ercilla vestido de soldado con armadura, es decir, la imagen heroica que el escritor quería proyectar de sí mismo, que puede leerse como “parte decisiva en la redefinición del género épico que *La Araucana* significa.” (907).

Para el texto del poema, que precede al estudio, el profesor Gómez Canseco parte de las ediciones de la *Tercera parte* y de la *Primera, segunda y tercera partes de la Araucana* publicadas por Pedro Madrigal en 1589 y 1590, al ser las últimas revisadas por el autor, que ha cotejado con las que este había preparado desde

4. José Toribio Medina, *La Araucana*, Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1910-1918, III, p. 192.

1569. Se apoya en esta decisión en las conclusiones de la tesis doctoral inédita de Juan Alberto Méndez Herrera,<sup>5</sup> desconocida para muchos estudiosos y editores, incluidos los que hasta la fecha habían realizado las ediciones de referencia de las últimas décadas, Marcos Morínigo e Isaías Lerner. Es la opción que sigue también, Luis-Íñigo Madrigal en la reciente edición para la Biblioteca Castro.<sup>6</sup> El gran problema al que se habían enfrentado los editores de *La Araucana* concernía a las octavas y cantos añadidos a la *Tercera parte* en la primera edición póstuma de la obra, de 1597, con los que el poema crecía hasta los treinta y siete cantos. Salvo en el caso de José Durand, que detectó en fechas cercanas a Méndez Herrera “21 hojas trufadas” en diversos ejemplares de la *Tercera parte* de 1589,<sup>7</sup> la creencia generalizada en la autoría ercillesca de estos añadidos, dado el intervencionismo frenético del poeta, que murió cuatro años después de aparecida la versión en treinta y cinco cantos, es uno de los argumentos aducidos por Lerner para basarse en la de 1597, alejándose de lo decidido con Morínigo años atrás. No obstante, Méndez Herrera plantea impecablemente que el de 1590 debe ser el texto base al demostrar que estos añadidos habían sido ya interpolados en algunos impresos de 1589 y 1590.

El control ejercido por Ercilla sobre su poema y los múltiples cambios que incorporó al texto, que, como se ha visto, no acabaron con su estampación, guían el extenso estudio de la obra. El primero de los apartados que lo conforman (“Ercilla en su laberinto”) recoge los datos principales de la vida del autor, que el lector encuentra recogidos esquemáticamente en un apéndice cronológico final. Los editores modernos cuentan con la ayuda inestimable del acopio documental realizado por José Toribio Medina, si bien se completan ahora algunos aspectos interesantes. Es el caso del encargo del retrato con el hábito de la Orden de Santiago para los ejemplares de la *Segunda parte*, que en algunos ejemplares aparece con la cruz coloreada en rojo para atraer al lector y resaltar la faceta caballeresca del autor. El análisis de este aspecto paratextual en absoluto menor ilumina el propósito de ennoblecerse a través de la práctica poética y la intervención editorial, para lo que le fue de ayuda inestimable su cargo de examinador de libros. El afán literario ercillesco confluye, en la semblanza aquí trazada, con uno de los aspectos más controvertidos de su biografía, que contribuye a hacerse una imagen más cabal de quien fue también un hombre de negocios de pocos escrúpulos. Ercilla fue un prestamista, un usurero, cuya avaricia nada tendría que envidiar a los tipos literarios de la novelística decimonónica y ha incomodado a sus editores anteriores, que han tendido a despachar con rapidez y cierta displicencia esta fa-

5. Juan Alberto Méndez Herrera, *Estudio de las ediciones de La Araucana, con una edición crítica de la tercera parte*, Tesis doctoral, Cambridge, Harvard University, 1976.

6. Alonso de Ercilla, *La Araucana*, ed. Luis-Íñigo Madrigal, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2021.

7. José Durand, “*La Araucana* en sus 35 cantos originales”, *Anuario de Letras*, núm. 16 (1978), p. 293.

ceta de su vida. Su gran éxito personal, como ha ponderado el profesor Gómez Canseco, fue su habilidad para crearse una máscara literaria que le presentaba como modelo de nobleza, valentía y caballeridad sin tacha.

El segundo apartado (“Entre libros: lecturas y fuentes para *La Araucana*”) reconstruye el complejo entramado de obras de las que se sirvió el poeta en una tarea que debe entenderse en el marco de la tradición imitativa renacentista. Su aprendizaje juvenil bajo la tutela de Calvete de Estrella le aportaría algunos rudimentos básicos de gramática e historia, pero más hondo hubo de calar en esta etapa la frecuentación de los autores más leídos del momento, entre los que destacan Ariosto y Garcilaso. Ercilla apreciaría sin duda el complejo remedo de fuentes emprendido por el autor del *Orlando furioso* que iba a guiar su propia escritura, que se suma a la presencia de imágenes, expresiones y paisajes garcilasianos, sobre todo en aquellos momentos en los que el poema se desliza por cauces más líricos. Ariosto transformó el panorama de la poesía heroica y a su influencia se deben en nuestras letras los primeros empeños renovadores en este terreno, siendo quizá el más temprano la *Égloga II*, que el toledano compuso durante su estancia en Nápoles, en cuyos círculos eruditos se leía a Ariosto como nuevo Virgilio. Con el tiempo, asentado ya en la madurez y gracias a sus tratos con libreros e impresores debidos a su labor censoria, las lecturas de Ercilla se ampliaron a otras fuentes que marcarían los derroteros que siguió la escritura de *La Araucana*. La influencia de la *Eneida* es de vital importancia en la deriva imperialista del poema sobre todo a partir de la *Segunda parte*, en la que pudo ser determinante la lectura de Camões, y solo bajo la idea de la imitación compleja se entiende, en la práctica ercillesca y en la escritura épica hispánica del Quinientos, la acomodación de la *Farsalia* de Lucano a una senda heroica marcada por el panegírico dinástico y monárquico. El panorama no estaría completo, como se espera de quien quiso ser poeta e historiador, de no atender al manejo de fuentes históricas y relaciones, las más de las veces de forma silente, como ocurre en el caso de la *Crónica* de Jerónimo de Vivar para el relato de los sucesos narrados a lo largo de la *Primera parte* o la no menos importante de la *Relación* de Fernando de Herrera sobre la batalla de Lepanto, entre otras. Estamos pues, concluye el editor, ante una miríada de textos capitales, especialmente en el ámbito poético, cuya lectura y remedo obedece a la voluntad de Ercilla de dotar a su poema, y a su persona, del prestigio de los grandes autores clásicos y modernos por medio de una imitación entendida en sentido utilitario.

De las lecturas ercillescas se deduce que la poesía heroica es la que define el proyecto de este hábil escritor, de ahí que el tercer apartado del estudio (“Lindes y deslindes de lo épico”) se dedique a esta materia. El profesor Gómez Canseco señala que el empeño de Ercilla no responde a una voluntad erudita pues no era ni un teórico ni un humanista. Una prueba de ello es que, frente a la opinión de algunos críticos, confirma que hubo de leer las obras mayores que le sirvieron de modelo en sus traducciones modernas, incluido Ariosto. Tener presente este perfil autorial ayuda a esclarecer uno de los aspectos más conflictivos para la

crítica, como es el que concierne a la unidad del poema. Editores y estudiosos coinciden en señalar lo que parece un progresivo desinterés en la historia de la guerra y la reivindicación de los soldados de la *Primera parte*, desplazados por la fuerza arrolladora del relato autobiográfico, los episodios amorosos y el elogio de la patria y el rey en las dos siguientes. Lo que para algunos era considerado un demérito formal es, en cambio, signo evidente de la libertad con que Ercilla escribió *La Araucana*. El poema, lejos de responder a un plan predeterminado, se fue transformando para servir mejor a los intereses del autor, como demuestra el celoso control que ejerció sobre él. Para ello, no dudó en servirse de géneros diversos, como el memorial, las relaciones de sucesos, el tratado geográfico, los discursos líricos o los casos de amor, que sometió al horizonte épico, llegando finalmente a ofrecer un texto que alteraba los códigos de la poesía heroica a su conveniencia. Semejante proceder necesitaba, empero, de elementos cohesionadores, siendo el más importante la trama biográfica central, que se erige sobre un trasfondo epistolar mediante el cual el poeta parece establecer un diálogo con el rey. *La Araucana* puede pues leerse como una suerte de hoja de servicios, en la que presenta al soberano y a sus lectores una imagen intachable de sí mismo que combina las virtudes del guerrero heroico y clemente, del cronista infatigable, del defensor de damas en apuros y del intermediario del monarca en sus dominios más lejanos como solo la poesía permitía hacerlo. De ahí que no sería exacto hablar del abandono de un programa épico, como planteó Ramona Lagos,<sup>8</sup> cuanto de una redefinición utilitaria de la poesía heroica en la que intervinieron factores tan diversos como el sostenimiento de una verdad poética, el cansancio por ciertos temas y la voluntad de ganarse el favor de sus lectores ofreciéndoles una obra gustosa y entretenida.

El prolongado proceso de escritura de un poema híbrido como *La Araucana* es analizado en el apartado cuarto (“Construcciones y reformas”). El éxito y la lectura de nuevas fuentes obligaron a Ercilla a repensar la obra, para lo que obró, como se ha visto, con gran libertad. La creciente estructura digresiva, al modo de la ficción caballerescas, se ve marcada por el ensamblaje fragmentario de los nuevos materiales, lo que llevó al poeta a buscar fórmulas para cohesionar el texto. Tenemos un caso claro en la presencia de la historia de Dido y el viaje a Ancud en la *Tercera parte*, que permite advertir la habilidad de don Alonso para concertar historias diversas en un proceso de lima constante que llega hasta la estampa, analizado en el sexto y último apartado de este largo estudio. Quizá por este motivo habría resultado más coherente que el quinto apartado, dedicado a la lectura política del poema (“Alonso de Ercilla, al servicio de su Majestad”), hubiera seguido al tercero, al enlazar mejor con el análisis de su naturaleza épica. En él, el editor matiza algunas lecturas que quieren ver en la obra una

8. Ramona Lagos, “El incumplimiento de la programación épica en *La Araucana*”, *Cuadernos Americanos*, CCXXXVIII, 5 (1981), pp. 157-191.

crítica a la ideología imperial y reivindica la importancia del contexto cultural y literario en que fue escrita. Sin duda, solo desde esta perspectiva pueden explicarse con el necesario rigor histórico aspectos fundamentales como la imagen heroica de los indios o las consideraciones sobre la codicia de los conquistadores. Este mismo rigor no nos permite dudar de que *La Araucana* constituye un panegírico de la monarquía y la actuación política de Felipe II por parte de un poeta que quiso erigirse en su portavoz privilegiado.

Cierra el estudio un extenso apartado dedicado al análisis de la transmisión textual (“El texto en *La Araucana*: escritura y transmisión”) en la que se destaca la importancia del trabajo editorial realizado por Ercilla. El cuidado con que el editor ha emprendido esta tarea primordial se percibe a lo largo de unas páginas que ponderan el empeño con que el crítico debe atender a las circunstancias de escritura, y que en este caso resultan particularmente complejas. El profesor Gómez Canseco ha hecho gala de su buen hacer filológico en la revisión pormenorizada, junto con Rafael Márquez Contreras, de un gran número de testimonios que permiten reconstruir, desde la primera impresión de la obra, de qué modo su composición no puede desvincularse de las numerosas y diversas intervenciones del autor que afectaron, también, a la materialidad del texto.

No acaban aquí los contenidos que conforman el volumen. El lector encontrará unas secciones finales en la que se recogen los materiales preliminares y de colofón de las ediciones supervisadas personalmente por Ercilla, una detallada cronología de su vida, un resumen del argumento y un análisis de sus conocimientos geográficos y militares, realizado por Alfonso Doctor Cabrera. En suma, estamos ante una edición erudita y utilísima, que ayudará a perfilar mejor el sentido del poema épico más influyente de nuestras letras. El profesor Gómez Canseco ha realizado una labor inestimable, que analiza la escritura del poema en el contexto del problema quinientista de la poesía heroica, para lo que redimensiona la figura autorial. No nos queda más que celebrar que haya por fin visto la luz un trabajo muy esperado y necesario, llamado a ser una contribución decisiva para entender el favor de que gozó una obra que todavía hoy resulta fascinante.

